

# AHMET MUHIP DIRANAS'IN SAHNESİNE GÜNÜMÜZDEN BİR BAKIŞ

Yavuz Pekman \*

*gerçi herkes aktördür, evet ama muayyen bir hayat kadrosu içinde... buna mukabil bütün güzel sanatların içinde yalan vardır. Fakat yalanı büyüleyerek beşerileştiren ve hayatın dramına üstün kılan tiyatro kadar hiçbir sanat şubesi cemiyette gerçek bir rol oynayamaz.<sup>1</sup>*

Ahmet Muhip Dıranas, Türk yazınında daha çok şiirleriyle dikkatleri çekmiş, şair kimliğiyle adından fazlaca söz ettirmiş, ancak bu kimliğinin yanında yazdığı oyunlar ve bir dönem yürüttüğü Devlet Tiyatrosu Edebi Kurul Başkanlığı ile tiyatromuz içinde de önemli bir yer tutmuştur. Dıranas'ın, 1940'lı yılların ilk yarısında yazdığı ve ilk kez 1946'da İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından Tepebaşı Sahnesi'nde sahnelenen **Gölgeler**<sup>2</sup> ve yine bu yıllarda yazdığı, ilk kez 1949 yılında yine Şehir Tiyatroları'nda **Böyle İstemezdi** adıyla sahnelenen **Çıkmaz**<sup>3</sup> adlı oyunlarının yanı sıra, 1942 yılında Ankara Radyosu'nda temsil edilen ve teması **Pour le drapeau** adlı eserden alınmış tek perdelik **Üç Kahraman**<sup>4</sup> ile yeni bir bakışla düzenleyerek günün sahne koşullarına uyarladığı Abdülhak Hamit'in **Finten**'i<sup>5</sup>, oyun yazarlığı çalışmalarının belli başlı ürünleridir.

Oyun yazarlığının dışında Ahmet Muhip Dıranas, 1951-54 döneminde Remzi Oğuz Arık'ın istifasıyla boşalan Devlet Tiyatrosu Edebi Kurul üyeliğine de getirilmiş, bu kurulda ölümüne dek Munis Faik Ozansoy, Aka Gündüz, İrfan Şahinbaş, Bedrettin Tuncel, Metin And, Özdemir Nutku gibi isimlerle birlikte çalışmış, Kurul'un başkanlığını da

---

\* Okutman Dr.; İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

<sup>1</sup> Ahmet Muhip Dıranas, **Yazılar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, s: 37

<sup>2</sup> Ahmet Muhip Dıranas, **Oyunlar**, Adam Yayınları, İstanbul, 1995

<sup>3</sup> a.e.

<sup>4</sup> Ahmet Muhip Dıranas, **Üç Kahraman**, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul 1942

<sup>5</sup> Ahmet Muhip Dıranas, **Oyunlar**

yürütmüştür.<sup>6</sup> Dıranas'ın Edebi Kurul üyesi olduğu dönem boyunca, oyunları Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenmemiş, **Gölgeler**, yalnızca 1952 ve 1982 yıllarında, iki kez bu kurumda seyirci karşısına çıkmıştır. Kuşkusuz bu durum, başkanı bulunduğu Kurul'un işleyişindeki ilkeli ve sorumlu tavrı işaret etmesi bakımından dikkate değerdir. Bu tavrına rağmen Dıranas'ın yeniden kaleme alarak sahnelenmeye uygun hale getirdiği ve dilini sadeleştirdiği, Abdülhak Hamit'in (pek çok oyunu gibi sahnelenmesi mümkün görünmeyen) **Finten**'i 1956 yılında Devlet Tiyatrosu'nda sahnelendiğinde, yazar eleştirisi oklarından kurtulamamıştır. 1956 Eylül'ünde, oyun henüz sahnelenmeden *Akis* dergisinde çıkan bir yazı, Dıranas'ı şu sözlerle hedef almıştır:

*Devlet Tiyatrosu Edebi Heyetinin üyeleri önümüzdeki sezon oynanacak piyeslerin listesini Genel Müdürlüğe tevdi ettikleri zaman herhalde büyük bir memnuniyet içinde bulunmalıydılar. Bu memnuniyette güç bir vazifenin ehliyetle başarıldığına dair beslenen inanç kadar, bu yılın programına kendi eserlerini sokuvermenin de payı olabilirdi. Hakikaten bu sene Devlet Tiyatrosunun repertuarında yer alan eserlerin çoğunda Edebi Heyet üyelerinin kalem izlerine tesadüf ediliyordu. Mesela Büyük Tiyatronun ilk piyesi olan Abdülhak Hamidin meşhur 'Finten'ini Heyet Başkanı Ahmet Muhip Dıranas yeniden ele almış ve sahneye konabilir hale getirmişti. Bu nankör işte başkanın ne dereceye kadar muvaffak olduğu elbette Büyük Tiyatro perdelerini açtıktan sonra ortaya çıkacaktı. Fakat en büyük bir başarısızlık ihtimali bile başkanın edebi şöhretini zedelemeyecek, kusur eserin müellifinin omuzlarında kalacaktı. Ahmet Muhip Dıranasın adaptasyondaki maharetini bu yıl gene gene Devlet Tiyatrosu sahnelerinden birinde temsil edilecek olan 'Su Kızı'nda görmek mümkün olacaktı.*<sup>7</sup>

Bu yazının ardından, kendisi de Edebi Kurul üyesi olan Munis Faik Ozansoy, yazdığı bir yazıda eleştirilere yanıt verirken,

*... bu sesi yetmiş senenin mesafesinden size nakleden Ahmet Muhip; Finten ve arkadaşlarını, edebiyatımızın tabii iklimi diyebileceğim kayıtsızlık uykusundan uyandırarak sahneye dipdiri çıkararak onun sanatıdır. Ahmet Muhip, Hamid'in cümlelerine üç çeyrek asrın yükleyebildiği toz tabakasını saygılı bir itina ile sildikten sonra, kaybolmasını, sahne arkasına çekilmesini bilmiştir. Demek istiyorum ki, yeni şekliyle Finten'in metninde ve ruhunda yine Hamid'i; fakat sahne tertibinde daha çok Ahmet Muhip'i bulacaksınız. Dıranas, şiir gibi tiyatrodaki da tanınmış olan sanatkar adını tehlikeye koyabilecek bir işi, kudretle yapmasını bildi.*<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s: 333

<sup>7</sup> "Tiyatro", **Akis**, 8 Eylül 1956, sayı: 122, s: 26

<sup>8</sup> Munis Faik Ozansoy, "Abdülhak Hamit ve Finten", **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, Ekim 1956, sayı: 29, s: 9-10

sözleriyle, hem Edebi Kurul'u savunmuş hem de başkan Ahmet Muhip Dıranas'ın yazarlığını değerlendirmiştir.

Dıranas'ın yazarlığını değerlendiren bir başka isim, Ahmet Hamdi Tanpınar da, yazarın şiirini tanımlarken şu ifadelerle yer vermiştir:

*Ahmet Muhip Dıranas (D. 1908) mısra zevkinin büyük bir yer tuttuğu sensuel ve taze bir lirizmle şiire başladı. Baudelaire'le Verlaine'in ışık tuttuğu bir yolda kendisine asıl şahsiyetini bulduracak iklimler aradı. Ağrı dağı için yazdığı büyük manzumede belki de asıl istediği şeye, geniş dile ve aydınlığa kavuştu. Türk şiirinde daima tesirini göreceğimiz modern resim bu şaire ilhamında yardım eder.*<sup>9</sup>

Tanpınar'ın da belirttiği gibi, Ahmet Muhip Dıranas'ın yazarlık anlayışını belirleyen temel etki, 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa edebiyatında Baudelaire'in öncülük ettiği, ancak asıl kimliğini Mallarmé, Verlaine gibi yazarlarla bulan ve dönemin gerçekçi yazınına bir tepki olarak filizlenen Sembolizm akımından başkası değildir. Kabaca bakıldığında Sembolizm, gerçekçi edebiyatı; sanata belli görev ve işlevler yükleyen, gerçekliği nesnel bir yaklaşımla ele alarak pozitivist ve bilimsel olanla dünyayı kavramaya, sanatı bu kavramlarla oluşturmaya çalışan ve edebiyatta güncel somut gerçeklerin yansıtılması ile yetinen bir akım olarak tanımlar. Gerçekçi edebiyatın “göreve koşullanmış”, bilimsel tutumunun, sanatı kendi doğasından uzaklaştırdığını savunan bu “karşı gerçekçi” eğilim; “sanatın üstün gerçeğine ve yaratıcı düş gücüne üstünlük verilmesini ister”.<sup>10</sup>

Gerçekçiliğin temel olarak aldığı bilimsel bakış, akla ve deneye dayalıdır; bilim zamanı başlıca boyut olarak ele alır ve bu zaman içinde somutlanan olay ya da olguları gözlemleyerek kendi kurallarını koyar, tanımlar ya da kanıtlar. Oysa Sembolistlere göre sanatın yöntemi bilimin yönteminden bütün bütüne farklıdır, sanatın kuralları bilimin kurallarıyla tanımlanamaz, sanat bilimsel bir çalışmayla oluşturulamaz. Bu yüzden Sembolistlere göre edebiyat, akla, sağduyuya ters düşmektedir; bu yeni eğilimin konusu somut, güncel, yaşanan gerçek değil, soyut, düşsel, büyülü ya da tanrısal olanın gözle

<sup>9</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergah Yayınları, 4. baskı, İstanbul 1995, s: 114

<sup>10</sup> Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi, 3.baskı, Ankara 1998, s: 225

görülmeven dünyasıdır. Seveda Şener, sembolizmin tiyatro sanatına yansımalarını şu sözlerle tanımlamaktadır:

*Gerçekçi tiyatronun yöntemi olan yansıtma yerine ifade etme, dile getirme yöntemleri kullanılır. Amaç soyut ve gizemli olanı sezdirmektir. Bunun için şiirin hünerleri olan dolaylı anlatım ustalıklarına başvurulacaktır. İmge, simge, benzetme, çağrışım yapma gibi hünerlerdir bunlar. Simgecilik (Sembolizm) akımı, adını şiirin simgelerle anlatmasından almıştır. Sanat yapıtı, soyut, gizli, gizemli gerçekleri doğrudan doğruya değil, onları sezdiren, anımsatan, çağrıştıran bir benzeri veya parçası ile anlatır. Şiirin sözcükleri yanında sahnede yaratılan atmosfer de soyut gerçeği sezdirebilir. Böylece sahnenin kendine özgü anlatım yöntemi belirlenmiş olur. Sahnede bir atmosfer yaratılarak bir düş ortamı gerçekleştirilecek, bu ortamda evrenin gerçek anlamı, gizemi ve güzelliği sezdirilecektir.<sup>11</sup>*

Ahmet Muhip Dıranas'ın **Gölgeler** oyunu da böylesi bir düş-gerçek ikilemi üzerine kurulmuştur. Yazar, oyunun başına koyduğu açıklama yazısında “**Baba** hariç diğer kişilerin zaman zaman gerçek, zaman zaman düşsel kişiler olarak sahnede görüneceklerini” ve “düşsel kişilerin oyunlarının **Baba**'nın onları düşünme biçimine göre oluşacağını”<sup>12</sup> öngörmüştür. Bu düş-gerçek atmosferi, genel olarak oyunun bütününde, güncel ve geçici olan somut gerçeklikten uzaklaşmayı, bunun yerine Şener'in belirttiği, yaşanan zamanın gerisini ve ötesini de kapsayan evrensel bir gerçekliğe ulaşmayı hedeflemektedir. Böyle bir evrensel gerçeğe ulaşmada yazarın tuttuğu yol, kendini toplumsal gerçeklikle sınırlandırmak yerine *insan*'ın gerçeğini merkeze almak olmuştur. Bu gerçeğe eksiksiz olarak ulaşmak için Dıranas, kişinin dışarıdan gözlemlenen somut gerçekliğinin tek boyutluluğu ile yetinmemiş, onun soyut, düşsel, gizemli hatta tanrısal iç dünyasına yönelerek insanı çok boyutluluğu içinde ele almıştır. Burada kişinin (oyunda **Baba**'nın) somut olarak algılanan dış dünyayla ilişkisi kadar, kendi içindeki soyut gizlilikleri de ön plana çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, yazarın “bir kişinin, yani **Baba**'nın dramı” olarak tanımladığı **Gölgeler**'de yapılmak istenenin aksine, insanın yalnızca dış gerçekliği ile tanımlanması eksik ve aldatıcı olmaktan kurtulamayacaktır.

**Gölgeler**'in düş ve gerçek arasında gitgellere dayalı anlatımı, çizgisel zamana ve aldatıcı bir dış gerçekliğe koşullanmış seyirci algılamasını da ters-yüz etmektedir. Mantiğa, akla aykırı gibi görünen bu yeni gerçeklik ilk bakışta seyirciyi sahneye yadırgatacak, ilk

<sup>11</sup> a.e., s: 226

<sup>12</sup> Ahmet Muhip Dıranas, **Oyunlar**, s: 11

şoku atlatan izleyici yavaş yavaş oyun içindeki sembollerin farkına varmaya başlayacak, ardından sembolleri çözümleyerek aralarındaki bağlantıları kurmaya çabalayacaktır. Böylelikle izleyici, akla aykırı gibi görünenin ardındaki gerçeği çözümleyerek yepyeni bir gerçekliğe ulaşmış olacaktır.

Oyunun bütünü belirleyen bu düş-gerçek atmosferi, ister istemez *zaman* kavramını da çok boyutluluğu içinde değerlendirmeyi gerektirmektedir. Kişileri yalnızca yaşanan zamanla ele almak şühpe yok ki onları kısır bir tek boyutluluğa hapsedmek anlamına gelmektedir. Oysa Dıranas'ın **Baba** ile somutlaştırdığı insan, geçmiş, bugünü ve geleceği ile bir bütündür. Daha açık bir ifadeyle, yaşanan zaman içinde (bugün) karşımıza çıkan insan, sadece kendi kişisel tarihiyle değil onu belirleyen aile, toplum gibi üst kavramların geçmişiyle de organik bir ilişki içindedir, dahası insanın bugünü belirleyen, bu ilişkinin ta kendisidir. Ancak, insanın zamansallığı açısından geçmişiyle kurulan ilişki de onu tanımlamaya yetmez. İnsan iç dünyasında geleceğe ilişkin kaygıları, tasarımları, kuruntuları, kurguları olan bir varlıktır ve geleceğe dair bütün bu içsel unsurlar insanı tanımlamak için vazgeçilmez bir önem kazanmaktadır. Dıranas **Gölgeler**'de insanı böylesi bir zamansallık içinde görmeye çalışmıştır. Oyunun “hiçbir zaman gerçek varlık olmayan, hep düşsel”<sup>13</sup> kalan tek kişisi **Narçiçeği Giysili Kadın**, kişinin (oyundaki **Baba**) geçmişini ve bu geçmişle olan ilişkisini tanımlar. Oyunun düş ile gerçek arasında gidip gelen diğer kişileri ise, yaşanan zaman içinde **Baba**'nın bugünü, çevresiyle ilişkisini, düşsel zaman içinde de geleceğe dair düşüncelerini, kuruntularını soyutlama yoluyla aktarma işlevini yerine getirmektedirler.

Özdemir Nutku da **Narçiçeği Giysili Kadın**'ın adamın geçmişini sembolize ettiğini söylerken şu ifadeleri kullanmaktadır:

*Eserin sembolik yönü bir hayli ağır çekiyor. Sembollerin en renklisi “narçiçeği elbiseli kadın” ve anlamlısı kambur komşu. Kadını bir kişiymiş gibi düşünmeden önce onun adamın gençliğini sembolize ettiğini bilmeliyiz. “Nar çiçeği” deyiminden hemen bir bahar görüntüsü durur gözümüzün önünde. Sonra bahar herşeyin doğduğu yetiştiği bir mevsimdir. Bereket zamanıdır tabiatın. Kadın da insan kuşağının bereketli olanıdır. O da doğurur ve bir şey yaratır, tıpkı bahar mevsimi gibi. İşte Narçiçeği Elbiseli Kadın böylece adamın kendi baharını, gençliğini sembolize ediyor. Adamın gençliğini yitirmiş olması onu çeşitli vehimlerin içine atıyor. Gençliğin ılık ılık kendinden akıp gittiğini hisseden bir kimse yavaş yavaş geçmişine dönmeye başladığı gibi gençliğinin özlemini de çeker.<sup>14</sup>*

<sup>13</sup> a.e., s: 11

<sup>14</sup> Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, GİM Yayınları, Ankara 1960, s: 121-122

Nutku'nun görüşlerini biraz daha genişletecek olursak, oyunda yer alan düşsel kişilik **Narçiçeği Giysili Kadın** donuk, duruk bir geçmişi simgelemektedir. Aslında bu geçmiş, yalnızca **Baba** tarafından özlem duyulan bir zaman dilimi olmakla kalmaz, mutsuz bir bugünün sorumlusu olarak da görülür. Zira “dramın merkezinde yer alan” **Baba**, acı ve hüznle yüklü yaşamının sorumlusunu geçmişte aramakta, yer yer bu geçmişi suçlamaktadır.

*Baba: Her şey beni bırakmış da bir sen mi kalacaksın, gölge! Vefanın bu kadarı da fazla! İllallah... Bıktım, belki de öldüm. Çünkü öldürüyor böylesi. Beni bırakmış gitmiştin, yıllarca önce, kaybolmuşştun. Bir daha bulunmuş değilsin ki...*<sup>15</sup>

**Baba** için zaman donmuştur sanki. Kendisini durmuş bir saatin içine hapsedmiş gibidir. Belki de onun içinde bulunduğu temel çelişki yaşanan zamana yabancı kalması, bu gerçekliğin dışında kalmasıdır. Hiç çıkmadığı evinde yarattığı iç gerçeklik (oyunda düş olarak görülür) yaşanmakta olan dış gerçeklikle uyumsuzluk içindedir. Dıranas **Gölgeler**'i “bir kişinin, **Baba**'nın dramıdır” diye tanımlarken aslında oyunun “bir altyapı dramı”<sup>16</sup> olduğunu da özellikle belirtmektedir. İşte oyunda yer alan uyumsuzluk ya da yabancılaşma yazarın sözünü ettiği bu altyapının da bir sonucu olarak görülebilir. Nitekim oyunun yazılmış olduğu 40'lı yılların ortaları Tanzimat'la birlikte resmileşen, ancak cumhuriyetle birlikte köktenci bir yapıya bürünen toplumsal değişimin meyvelerini vermeye başladığı yıllardır. Genel olarak **batılılaşma** başlığı altında toplanabilecek bu değişim temelde ülkenin Avrupa burjuva kapitalizmine eklemlenme süreci olarak özetlenebilir. Bu süreç içinde, büyük ölçüde suni bir biçimde oluşan, Türk tipi burjuva sınıfı güçlenmiş, zenginleşmiş, giderek iktidara talip olmaya başlamıştır. Nitekim 1945 yılından itibaren bu sınıfın temsilcisi haline gelen Demokrat Parti, dönemin tek parti iktidarı üzerinde önemli bir baskı oluşturur hale gelmiştir.

Böylesi bir geçiş dönemi, değişen toplumsal değerlerle şekillenen yeni bir insan modeli de yaratmaya başlamıştır. Toplumun değişen gerçeğiyle uyum sağlamak ancak yeni değerlerle uyum sağlamak, yüzeysel de olsa **Avrupalı** bir insan olmakla mümkün olmaktadır. Çat pat yabancı dil konuşmak, balolarda partilerde boy göstermek, küçük de olsa bir apartman

---

<sup>15</sup> Ahmet Muhip Dıranas, **Oyunlar**, s: 48

dairesine başını sokmak, **gardrobu** yenilemek ve dahası... Cumhuriyet Dönemi'nin ilk 25 yılında yazılan oyunların hemen tümü, toplumda yaşanan bu altyapı değişikliğinin üstyapıya yansımalarıyla ilgilenmiş, batılılaşma karşısında toplumun ve kişinin durumunu ele almıştır. Bu oyunlar, hangi açıdan bakarsa baksın, hangi yöntemi kullanırsa kullansın, temel çatışmayı geleneksel değerler ve değişen yeni değerler arasında kurmuştur. Dıranas da **Gölgeler**'de, her ne kadar, gerçekçi bir anlatımı dışlayarak dış gerçekliği somutlamasa da, oyunu bu altyapı üzerine kurmuş, oyun boyunca bu değişimin altını çizmiştir. Öyle ki yazar, daha ilk sözlerle, izleyiciye bu altyapıyı işaret etmektedir:

*Uşak: (bir iskemleye çıkmış duvardaki çalar saati kurmaktadır): Bir saati vakti geldi mi kurmalı; durmuş bir saat kurunca işler, ama duran bir insanı kurup işletemezsin. Bir saat kaç insan ömrü boyunca yaşıyor. Beyin büyük babasından kalma. Tövbe yarabbi! Kul yapısına bak...*

*Hizmetçi: (salonu toplamakta, toz almaktadır): Desene ki senden de ihtiyar. Ne kadar seviyorsun bu saati; neredeyse okşayıp öpeceksin...*

*Uşak: Tam otuz beş yıldır ben kurarım. (Cep saatini çıkarıp bakar.) Son zamanlarda bir parça geri kalıyor... (Ayar eder) nedense... Eskimekten mi?<sup>17</sup>*

*Uşak*'ın bahsettiği 35 yıl yazar tarafından gelişigüzel seçilmiş bir süreç değildir. Oyunun yazılmış olduğu tarihe dikkat edilecek olursa, yazarın yaklaşık 1908-1943 yılları arasından sözettğini anlaşılmaktadır. Bu yıllar batılılaşma açısından iki önemli dönüm noktasını işaret etmektedir: Meşrutiyet ve Çok Partili Cumhuriyet ... Nitekim yazar bu geçmişi simgeleyen **Narçiçeği Giysili Kadın** ile **Baba**'nın tanışmasını da 35 yıl öncesine dayandırarak, bu zaman dilimini izleyiciye yeniden anımsatmakta, oyunun bütününe bu altyapı üzerine inşa edildiğinin ipucunu yinelemektedir:

*Narçiçeği Giysili Kadın: (uzak, tatlı, yumuşak sanki dünya ötesi bir sesle): Güzel bir sonbahar akşamı. Bulutları sever misiniz? (Pencereden bulutların geçtiği görülür) Bir vakit hep gökyüzüne daldık. Yaşam gibi geçip gidiyorlar... (Bulutlar kaybolur) Bu saatleri seviyor musunuz? Bu anı? Ne kadar yalnızlık kokuyor. Niçin bana hep bu narçiçeği elbiseyi giydirirsiniz? Bin yıllık şey bu... Tuhaf! Biz tanışalım, deyin ki, otuz beş yıl oldu. Yarım yüzyıl bile değil.*

*Baba: Sana öyle geliyordur.*

---

<sup>16</sup> a.e., s: 11

<sup>17</sup> a.e., s: 15

*Narçiçeği Giysili Kadın: Uff... Kim bilir ne kadar ihtiyarlamışumdur. Bırakın Yüzlerce yılı, otuz yıl önceki renkler bile çoktan soldu. Ben sonraları, ne zarif, ne şık elbiseler giydim.*<sup>18</sup>

Oyunda, değişen toplumsal değerlere ayak uydurmak ya da onlara karşı direnmek, mücadele etmek arasında yapılabilecek klasik bir seçim dışında üçüncü bir olasılıktan yola çıkılmaktadır. Bu olasılık, değişim karşısında tepkisiz kalmak, içe kapanmak, adeta bir fotoğraf gibi duvara asılmaktır. Bu tepkisizliğin doğal bir sonucu ruhsal sorunların, bunalımların, psikolojik bozuklukların ortaya çıkmasıdır. **Baba**'nın yaşanan zamanın dışına duruk bir varlık olarak itilmesi oyunda, **Narçiçeği Giysili Kadın**'ın resmiyle özdeşleşmesi biçiminde yer almaktadır. Nitekim bu saptamayla **Baba** bir resim tepkisizliği içinde asıldığı duvarda günlerini geçirmekte, yaşam içinde yaşamadığı halde, biyolojik ölümünü beklemektedir.

*Anne: Değişmemek için resim olmalı. (Portreye bakar) Suret mi derler, surat mı? O olmalı!*

...

*Anne: Dikkat ediyorum, bir süreden beri bu resimle aklını bozdun adeta. Bir nedeni olmalı.*

*Baba: Ne diyorsun hanım? Ne olabilir ki? İhtiyarlık hali. Bir yaştan sonra insan saçma sapan şeylerle uğraşiyor. Diyelim, bir eşyaya önem veriyor... Bir cansızla konuşuyor, sözde... Kimi biçimlere, yahut renklere dadanıyoruz. Şaşkınlık belirtileri... Sona yaklaşmanın sapıklıkları, herhalde...*

*Anne: Beni de etkiliyorsun. Bir çerçevenin içinde hapsedilmiş sanıyorum kendimi.*<sup>19</sup>

Ahmet Muhip Dıranas'ın **Gölgeler** oyununda, terkedilen geleneksel değerler ve bunların karşısında yer alan yeni değerler açıkça sergilenmemekle beraber, oyun boyunca görülen kişiler, bu kişilerin iç ve dış yönelimleri ve bu kişiler arasındaki ilişkiler sözü edilen altyapının belli başlı parçalarını ortaya koymaktadır. Kadın-erkek ilişkileri, aile, giyim-kuşam-ev gibi gündelik hayatın elemanları, iş, eğitim, sınıflar ve sınıflararası ilişkiler gibi parçalar oyunun bütününden yansıyan kimi problemler olarak karşımıza

---

<sup>18</sup> a.e., s: 33



çıkılmaktadır. Bir yap-bozun parçaları gibi hepsi biraraya getirildiğinde ise, bütüncül yapı içinde kişinin konumlanması, yönelimleri şekillenmektedir. Örneğin Sevda Şener, oyunda ataerkil geleneksel aile düzeninin yarattığı sorunlara, bu aile düzeninin yeni değerlerle birlikte değişime uğramasının oluşturduğu kişisel ve toplumsal çatışmalara işaret ederek, *Baba* ile simgelenen Türk erkeğinin ruhsal sıkıntılarının altını şu sözlerle çizmiştir:

*Bu oyunda Baba'yı gizli gücenikliğine iten, çevresinden uzaklaştıran nedenlerden biri geleneksel aile düzeninin temelinde bulunan yabancılıktır. Baba, genç ve güçlü iken karısı ile çocuklarını yakından tanımak gereğini duymamış, kendi içinde yaşamıştır. Aslında ortaklaşa olması gereken hayatlarını tek başına yönetmiştir. Şimdi aynı baba yaşlanıp eski yetisini yitirmeğe başlayınca karısının gönlünce yaşamak istediğini, oğlunun özgür olmak için can attığını tahmin eder. Baba bunu sezgisiyle anladığı iddiasındadır. Ölümün karısından ve çocuklarından gizli bir kurtuluş sevinci uyandıracığına inanmıştır. Çünkü yıllarca kadın ve çocuk olarak erkeğin baskısı altında, onun isteklerine göre düzenlenmiş bir hayatı paylaşmışlardır. Baba, yaşlılık kompleksi ve alınganlığı ile, karısının yıllardır içinde uyuttuğu hevesleri gerçekleştireceğini, çocuklarının eski ezikliklerinin hincını çıkarırcasına hoyratlaşacaklarını düşünür.<sup>20</sup>*

Şener'in yukarıdaki görüşlerine ek olarak, geleneksel toplum ile modern toplum içinde aile kurumunun farklı özelliklerini açıklamak yerinde olacaktır. Modernizm kuramına göre, bir tür "modern olmayan toplum"<sup>21</sup> biçiminde algılanabilecek olan geleneksel toplumda, birey (modern insan) söz konusu değildir. Böyle bir toplumda kişiler birtakım ortak değer yargılarıyla biçimlenirler. Modern toplum ise farklı öznelliklerden, tutum ve kanaatleri çeşitli ve bu çeşitliliğin bilincinde olan bireylerden oluşmuştur. Başka bir ifadeyle, geleneksel toplum, tutumları, davranışları, düşünceleri, yaşayışları neredeyse bir olan **prototipler**den oluşmuşken, modern toplum farklı **karakterleri** içinde barındırır. Dolayısıyla, geleneksel toplumda aile, tek tipleşmiş, belli davranış ve görevlerle koşullanmış baba, anne ve çocuk figürlerinden meydana gelir. Oysa dönemin giderek modernleşen Türk toplumu içinde gelişen suni bireyleşme (tüm sorunlu yanlarına karşın) bu figürlerin aile içindeki rollerini de değiştirmekte, yepyeni bir modern (!) aile tablosu ortaya çıkarmaktadır. Bu tablo içinde, aileyi oluşturan kişilerin bireysel öznellikleri ön plana çıkmakta, sonuç olarak tutum, davranış ve ilişkiler farklılaşmak zorunda kalmaktadır. Oyunda, **Baba**'nın değişim karşısındaki konumlanması ailesi ile ilişkilerine bu

---

<sup>19</sup> a.e., s: 38

<sup>20</sup> Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971, s: 81

biçimde (elbette simgesel bir düzlemde) yansımaktadır. Toplumdaki, yüzeysel de olsa, modernleşme, tüm geleneksel değerler gibi ailenin de geleneksel anlamıyla parçalanmasına, dağılmasına yol açmaktadır. Bu durumda aile üyelerinin, en başta da *Baba*'nın yapması gereken, değişen düzen karşısında aile kurumuna farklı bir şekil vermekken, o yine tepkisizliği, içe kapanmayı seçmiştir. Tüm olanların, kendisine (dolaylı olarak geleneksel-ataerkil aile kurumuna) karşı bir başkaldırı olduğunu düşünmektedir. Bu durum, yabancılaşmanın, yalnızlaşmanın bir başka boyutu olarak yorumlanabilir.

Dıranas'ın *Gölgeler*'inde yer alan ailenin annesi Sevda Şener tarafından “orta halli ve bencil kadın” tipinin ılımlı bir örneği olarak yorumlanırken,

*tutkular, bayağılıklar törpülenmiş, sadece sinsi bir bencillik vurgulanmıştır. Dış görünüşü ile geleneksel aile kurumunun koruyucu üyesi olan kadın, erkeğe karşı aşağılık duygusunu zararsızmış gibi görünen alaylarla kapatmağa çalışır, onu yaralamaktan hoşlanır. Ortahalli, ezik kadın, kocasına karşı çocukları ile işbirliği yapar*<sup>22</sup>

ifadeleriyle, değişen aile değerleri içinde yaşanan çelişkilere, çatışmalara işaret edilmektedir. Aynı problemin devamı olarak ailenin erkek çocuğu da Şener tarafından, “rahatına düşkün, asalak, zevksiz, futbola, dansa meraklı, aynı zamanda hoyrat ve huzursuz **sorumsuz genç erkek tipi**”<sup>23</sup> olarak değerlendirilmektedir.

**Gölgeler**'e Dıranas'ın belirttiği “altyapı” açısından bakmaya devam edilecek olursa, oyun boyunca *Baba*'nın hiçbir iş yapmadan, bütün gün evde oturarak, düşünceler ve hayaller içinde vakit geçirdiği görülmektedir. Öyle ki oyunda, **Baba**'nın geçmişte ne iş tuttuğu konusunda da bir ipucu bulunmaktadır. Oysa oyundaki aile, evdeki bir uşak ve bir hizmetçiyle, evlenecek olan kızlarına tutulan kat ve alınan pahalı eşyalarla, kasada durduğunu öğrendiğimiz hatırı sayılır bir mal varlığıyla, ekonomik olarak hayli rahat, hatta zengin sayılabilecek bir konumdadır; en azından öyle gözükmektedir. Bu haliyle **Baba** imparatorluğun yıkılıp, burjuva kapitalizminin egemen olduğu yeni bir düzende, varolma şansını yitirmeye başlayan ve giderek nesli tükenmeye yüz tutan Türk tipi bir aristokrasiyi hatırlatmaktadır adeta. Pek çok Türk romanına ve oyununa konu olan bu kesim, Osmanlı Dönemi'nde saray erkanına mensup ya da sarayın belli işleriyle görevlendirilmiş, bu

<sup>21</sup> Levent Köker, **Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi**, 5. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s: 40

<sup>22</sup> Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1972, s: 70

yüzden yeni dönem içinde kendine bir iş alanı yaratamamış, üretmeyi bilmediği ve farklı bir kültüre sahip olduğu için burjuvaziye eklemelenememiş bir geçiş dönemi kesimidir. Bu insanlar çoğunlukla, eski dönemde edindikleri gayrimenkulleri ve hazırdaki gittikçe eriyen birikimleriyle yaşamlarını sürdürmeye çalışırlar. Eski dönemin, şaşaalı, zengin yaşamının sembolü olan konak hayatı, artık apartmanların (pek çoğunun adının sonuna *palas* sözcüğü eklenen yeni sarayların) istilası altında gitgide yaşlanan, yeniliğe ayak uyduramayan, yabancılaşan, ölüme mahkum bir yaşamın sembolü haline gelmiştir.

Bu açıdan bakıldığında oyundaki **Baba**, (kimilerince aşırı bir yorum olarak kabul edilme olasılığına rağmen), ekonomik bakımdan üretici bir kimliğe sahip olmamasıyla, ailesine ve topluma karşı sorumluluğunu yerine getirememektedir. Aynı nedenden, toplumsal bir konuma, dış dünyayla ilişki kurabileceği bir statüye sahip görünmemektedir. Bu durum, **Baba**'nın hem ailesine hem de artık ilişki kurmayı bıraktığı dış dünyaya karşı aşağılık duygusunu, kendi ruhsal bunalımını, takıntılarını, geçmişe olan özlem duygusunu açıklayan bir başka etki olarak düşünülebilir. **Baba**, artık yeni toplum düzeni, yeni yaşama anlayışı, yeni üretim ilişkileri içinde yeri olmayan, varlık şansını yitirmiş, zamanla ortadan kalkmaya yazgılı bir kesimin sembolüdür adeta. Bu tablo içinde onun tek yapacağı, kendi içine kapanarak, ölümünü beklemekten başkası değildir. İşte onun **dramı**, edilgin bir tip olarak **trajedisi** bu noktada belirginleşmektedir.

**Baba**'nın yaşamı içinde tek beklentisi olarak görülen **ölüm** kavramı da Ahmet Muhip Dıranas'ın oyununda vazgeçilmez bir öge olarak sürekli vurgulanmaktadır. 1961 yılında yazdığı bir yazısında Dıranas, “sanat” olarak tanımladığı ölüm karşısında bireyin tutumunun korku ve yılgınlıktan uzak olması gerektiğini belirtmiş, bunun tersine kişinin davranışının nasıl olması gerektiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

*Ölüm ve dirim arasındaki kıldan ince çizgide cesaretle korku, büyüklükle küçüklük, zalimlikle mazlumluk, tevazu ile kibir, hürlükle tutsaklık öyle yan yana durur ki, onları yapışık kardeşler sanırsınız; ama hendeseye ve rakkama sığmayan bu düzeyde büyük ve küçük ruhlar, sonsuz mesafelerle ve bir daha yakınlaşmamak üzere yine burada birbirlerinden ayrılırlar. Ölüm korkusunu yenip yenmemekte yaradılışın bir payı olmalı elbette. Ama kendini buna hazırlamanın, bu cesarete ulaşmanın bir yolu yordamı, edinilecek bilgisi, alınacak terbiyesi de vardır. Çok yaşlı, bir ayağı çukurda bir bilgine, hala niçin durmadan okuduğunu soranlar ondan: “Ölmek sanatını öğreniyorum”, biçiminde bir cevap almışlardır. Ölüm karşısında ter döken, ama aslında cesur insanlar da*

---

<sup>23</sup> a.e., s: 83-84

*görülmüşse, bir sebebi budur ve böylelerinin çoğu yaşça ve kültürce ergin olmayanlardır.*<sup>24</sup>

Ölüm teması, yazar tarafından oyun boyunca sürekli yinelenirken, iki temel boyutuyla karşımıza çıkmaktadır. Birincisi; kişinin geleceğe yönelik tasavvurunun, korkularının, takıntılarının en önde geleni olan yaşamdan somut olarak ayrılış yani biyolojik ölüm, ikincisi; yaşamdan kopuş, yaşam gerçeğine yabancılaşma, yalnızlaşma biçiminde kabaca tanımlanabilecek olan yaşamdan yaşarken ayrılış... Birinci anlamıyla ölüm yazar için tanrısaldir, başka bir deyişle insanoğlunun yazgısıdır. Ancak bu yazgıya henüz yaşarken boyun eğmek, yaşam içinde bu yazgının tutsağı olmak intihardan farksızdır.

*Doktor: Ölüm, yazgımız, hanımefendi... (Anne acıntı ile başını sallar) Ama kolay kolay teslim olmuyoruz şimdi ölüme. Yaşamın içyüzüne değgin bilgilerimiz gittikçe genişliyor. Ölüme, yaşama isteğimizin bir çeşit tüketişi diye bakıyoruz.*

*Anne: Demek, yaşamak istediğimiz sürece yaşayabileceğiz...*

*Doktor: O kadar değil tabii. Ne var ki, isteğin uzun yaşamada katkısı çok. Yeter ki, yaşama buyrultusuna, yani iradesine sahip olalım.*

*Anne: Ölmeyi kim ister; doktor?*

*Doktor: Belli olmaz. Yaşam yolculuğunun yorgunluğuna bir gün gelir dayanamaz olur insan. Dinleneceği, uyku çekeceği bir konak yeri arar. İşte o zaman ölüme boyun eğmiştir.*<sup>25</sup>

İntihar, Albert Camus'e soracak olursak, yaşamının "zahmete değmediği" düşüncesinden kaynaklanır. Başka bir deyişle, intihar, insanın kendisini çevreleyen yaşama karşı duyduğu öfkenin, nefretin, memnuniyetsizliğin; son tahlilde yaşama karşı bir yabancılaşmanın, uyumsuzluğun bir sonucudur.<sup>26</sup> Bu anlamıyla, oyundaki *Baba* neredeyse yaşarken intihar etmiş bir kişi olarak karşımıza çıkar. Dıranas'ın bir yazısında da belirttiği gibi, insanı "hasta eden iş değil, tembellik ve ebedi üzüntüdür."<sup>27</sup> İnsanın üretimsizliği ve kendi kuruntu ve vehimlerine esir oluşu, giderek yalnızlaşması... *Baba*, yaşamdan

<sup>24</sup> Ahmet Muhip Dıranas, **Yazılar**, s: 525

<sup>25</sup> Ahmet Muhip Dıranas, **Oyunlar**, s: 58

<sup>26</sup> Albert Camus, **Sisyphes Efsanesi**, çev: Tahsin Yücel, Ataç Kitabevi, İstanbul 1962

tamamen kopmuş, kendini iç dünyasına hapsedmiştir, zorunlu olarak ilişki kurduğu (ki bu ilişkinin büyük bir bölümü de kendi düşlerinden oluşur) ailesinin ve evdeki hizmetlilerin dışında yalnızca, Özdemir Nutku tarafından ölümün sembolü olarak tanımlanan, kambur komşudur. Öyle ki, **Komşu** da gerçek bir kişilik olarak düşünülmeyebilir. Bu kişilik, **Baba**'nın sakatlanmış ruh halinin bir görünümü, kendi iç dünyasındaki bitmez tükenmez tartışmanın hayali taraflarından birisi gibi değerlendirilebilir. **Baba**'nın yaşamla ölüm arasında gidip gelen düşlerinin karanlık ve yazarca **topal** diye adlandırılan yüzünü simgelemektedir.

*Onu sık sık ziyarete gelen komşu ise kamburuyla ölümü sembolize eder. Her vakit karalar içine bürünmüş olan bu adam, sessizce gelir, sessizce gider. Adamı ölüme yaklaştıracak yolda ona hep gençliğini hatırlatır ve ruhen çökertir. Onun için bu karalar içindeki çirkin yaratık adamı geçmişin hayalleri ve gölgeleri içine çekip zıvanadan çıkartır ve sonunda öldürür.<sup>28</sup>*

Symbolist tiyatronun, soyut, düşsel, büyülü olanı hedefleyen anlayışının büyük ölçüde şiirsel anlatıma, şiirin alımlayıcıda yarattığı imgesel dünyaya, sözcüklerin şiir içinde kendi gerçek anlamlarından uzaklaşarak bambaşka anlam ve boyutlar kazanmasına dayandığından söz etmiştik. Ahmet Muhip Dıranas'ın **Gölgeler** oyunu da kuşkusuz böyle bir şiirsel anlatım üstüne kurulmuştur. Yazarın şair kimliği ona bu yolda önemli bir üstünlük kazandırmıştır. Dıranas için tiyatrodaki asal unsur sözdür, yani yazarın kendisidir:

*Tiyatro her şeyden evvel bir söz sanatıdır. Hareket unsuru tiyatroya sonradan girdi. Dekor gibi arızı bir elemandır. Hareketi birinci plana almış ne maskara eserler seyredilmiştir. Buna karşılık, hareketsiz olan Yunan trajedileri asırlar geçtiği halde değerlerinden bir zerre kaybetmemişlerdir. Sadetten ayrıldık, ben şiirimin resmedilmesini ve oynanmasını istiyordum. Şimdi aktöre sorsam: Sen dram oynarsın. Bir şiirin dramı yok mudur? Bir şiirin dramı sence bir temsil kabiliyeti taşımaz mı?<sup>29</sup>*

Dıranas bir başka yazısında da Charles Dullin'den yaptığı bir alıntıyla bu anlayışını şöyle desteklemektedir:

---

<sup>27</sup> Ahmet Muhip Dıranas, **Yazılar**, s: 27

<sup>28</sup> Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, GİM Yayınları, Ankara 1960, s: 122

<sup>29</sup> Ahmet Muhip Dıranas, **Yazılar**, s: 38

*Tiyatronun efendisi, piyes yazarıdır. Aktör, sadece yazarın yazdığı şeyleri yaşatabilir; rejisör, yazarın tasarladığı bütünden başka bir şey canlandıramaz. Tekrarlayalım, her şey piyes yazarı tarafından ortaya konur.*<sup>30</sup>

Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirselliği temel alan anlatımı, tiyatrosunda iki bakımdan önem kazanmaktadır. İlki, daha önce de belirttiğimiz gibi, bu anlatımın yazarın arzuladığı düşsel boyutu, soyut dünyayı yaratmasıdır. İkincisi, karşı gerçekçi sanat anlayışının asal amaçlarından biri olan, estetik hazzın sağlanmasıdır. Bu estetik haz “tiyatro sanatının sanat tadı vermekten öte bir görevle koşullu olmaması”na yönelik görüşün Dıranas'ın oyunlarına bir yansıması olarak görülebilir. Bu görüşe göre, sanatın en birinci görevi, alımlayıcıya estetik bir zevk vermek ve güzellik yaratmaktır. “Sanat sanat içindir” parolasıyla yola çıkan bu görüşün sözcülerinden Oscar Wilde, **Dorian Gray'in Portresi** adlı romanına yazdığı önsözde “sanatçının güzel şeyler yarattığını, sanatın amacının, sanatçının amacını gizlemek ve sanatı gözler önüne sermek olduğunu” söylüyordu. Romancıya göre, “seçkin insan, güzel şeyde yalnızca güzellik görür. Ahlaki kitap, ahlak dışı kitap diye bir şey yoktur. Bir kitap ya iyi yazılmıştır, ya kötü. Sanatın ahlaklılığı, kusurlu bir aracı kusursuz kullanmasındadır. Güzel şeylerden çirkin anlamlar çıkarırlar hem yozdur, hem de incelik yoksuludur. Kötülük de, erdem de sanat için ancak malzeme işi görür.”<sup>31</sup> Dıranas'ın oyunları için de şiirsel anlatım, bir yanıyla, böylesi bir estetik boyutun ve seçkin güzellik aracı olarak gözükmektedir.

Dıranas'ın oyunlarındaki şiirsel anlatımın yarattığı dünyanın yanında, şiirin zaman zaman tiyatronun önüne geçtiği, dramatik anlatımı sekteye uğrattığı söylenebilir. Özdemir Nutku, bu durumu şu sözlerle eleştirmektedir:

*Bence Dıranas'ın en büyük eksiği hiç ekonomiyi düşünmemesi ve en basit, en kısa bir sözü uzatarak söylemesi. Belki, bunu “şairane” olmak amacıyla yapmıştır. İşte tiyatro sahnesinde bir ozanı şaşırtan tek büyük alışkanlık bu. Sözü uzatmak. Sol kulağı sağ elle göstermek... Yanlış. Sahnede bu eserin durgunlaşmasına sebep oluyor ilk önce.*<sup>32</sup>

Söz Oscar Wilde'nin **Dorian Gray'in Portresi**'nden açılmışken, Dıranas'ın **Gölgeler** oyununun özgün bir eser olduğunu düşünmemize engel olan bir başka özelliğine

<sup>30</sup> a.e., s: 309

<sup>31</sup> Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, s: 228

<sup>32</sup> Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, GİM Yayınları, Ankara 1960, s: 125

de değinmek yerinde olacaktır. Oyunun baş kişinin **Narççeği Elbiseli Kadın**'ın resmiyle ve bu resimden çıkararak gerçeğe dönüşen kadınla kurduğu ilişki, okuyucuyu ilk bakışta Wilde'nın romanıyla paralellik kurmaya itiyor. Bu paralellik Dıranas üzerindeki "sanat için sanat" ve Wilde etkisinin, yer yer taklide varan sembolizm hayranlığının ne denli yoğun olduğunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konuya Özdemir Nutku şu sözlerle değinmiştir:

*Gölgeler yayınlandığı vakitler eserin "orijinalitesi"nden sözedenler oldu. Bunu da Narççeği Kadının portresinden bir hayal olarak inip canlanmasına bağlıyorlardı. Bence "orijinalite" biçimde değil özde aranmalıdır. Örneğin bir Beckett, bir İonesco veya bir Adamov orjinaldir. Oyunlarının biçiminin yeni oluşlarından değil, demek istediklerinin ve oyunlarının yeni oluşlarından onların "orijinal"likleri. Hem sonra bu portrenin kişiliğe bürünmesi çok eskiden beri kullanılagelen bir araçtır. Bunların en ünlülerinden biri Oscar Wilde'ın 1891 yılında yazdığı The Portrait of Dorian Gray'dir.<sup>33</sup>*

Sonuç olarak, **Gölgeler** adlı oyunu ile farklı yönlerini incelemeye çalıştığımız, Ahmet Muhip Dıranas, tiyatro yazarı olarak, gerek kullandığı araçlar, gerek biçem gerekse tiyatro anlayışı olarak, tiyatromuzun (hatta edebiyatımızın) o dönemdeki pek çok yazarı gibi kendi özgün dilini, kendi kimliğini oluşturamamıştır denilebilir. Yine de, kişiler ve bu kişiler arasındaki ilişkiler açısından bakıldığında, gelenekten moderne, cemaatten ulusa doğru evrilen Türkiye'nin belli bir dönemine ışık tutan, bu döneme başka bir bakışla yaklaşmamızı sağlayan yanı sıra Dıranas'ın ve oyunlarının tiyatromuz açısından yeniden değerlendirilmek zorunda olduğu da ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Dıranas'ın oyunları, yakın tarihimize (karşı gerçekçi de olsa) başka bir gözlükle bakmamızı, tarihi büyük olaylardan ziyade insanın basit gerçeğinden yola çıkarak anlamamızı sağlayan, birer belge, bir tür yaşam gerçeği olarak kısacık tiyatro tarihimizde önemli bir yer tutmaktadır.

### **Kaynakça:**

- AND Metin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1983
- CAMUS Albert, **Sisyph Efsanesi**, çev: Tahsin Yücel, Ataç Kitabevi, İstanbul 1962
- DIRANAS Ahmet Muhip, **Oyunlar**, Adam Yayınları, İstanbul 1995

---

<sup>33</sup> a.e., s: 127

- DIRANAS Ahmet Muhip, **Üç Kahraman**, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul 1942
- DIRANAS Ahmet Muhip, **Yazılar**. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000
- KÖKER Levent, **Modernleşme Kemalizm ve Demokrasi**, 5, baskı İletişim Yayınları, İstanbul 2000
- OZANSOY Munis Faik, “Abdülhak Hamit ve Finten”, **Devlet Tiyatrosu Dergisi**, Ekim 1956, sayı: 29
- NUTKU Özdemir, **Tiyatro ve Yazar**, GİM Yayınları, Ankara 1960
- ŞENER Sevda, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1971
- ŞENER Sevda, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1972
- ŞENER Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Kitabevi, Ankara 1998
- TANPINAR Ahmet Hamdi, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, 4, baskı, Dergah Yayınları, İstanbul 1995
- “Tiyatro”, **Akis**, 8 Eylül 1956, sayı: 122
- “Tiyatro”, **Akis**, 13 Ekim 1956, sayı: 127,

#### **Summary:**

*This shedy entitled “A Look to Ahmet Muhip Dıranas’ Theatre Works at Present Time” examines the plays written by Ahmet Muhip Dıranas who is mostly well known with his poems more than his dramatic works. This article reveals the importance of Ahmet Muhip Dıranas as a playwright and also re-analyses his works from the present time point of view. Through his most important play Gölgeleler (Shadows) based at the center of this shedy, the influence of symbolism, the concepts of death, timesocial infrastucture, the individual and the family in Dıranas’ plays have been discussed around the social dynamics of the 1940’s.*