

Başar Sabuncu'nun Tiyatro Oyunlarında İşçi Sınıfının Temsili: Kültür ve Duygular

Representation of the Working Class in Başar Sabuncu's Plays: Culture and Emotions

Mustafa Doğan SÜMER*

Öne Çıkanlar:

- Sosyal bilimler ve tiyatro literatürü arasındaki temasın artırılması toplumsal gerçekliği anlama ve yorumlama noktasında önemli teorik katkılar sağlar.
- Türk tiyatrosundaki işçi sınıfı temsili analiz edildiğinde Başar Sabuncu öne çıkan yazarların başında gelir.
- Başar Sabuncu'nun oyunlarında işçi sınıfının temsili sınıf kültürü ve sınıfın duyguları olarak iki boyutta sunulur.

Öz: Başar Sabuncu yazar, yönetmen ve çevirmen olarak Türk tiyatrosunda önemli bir yere sahiptir. Sabuncu'nun tiyatro eserlerinin temel özelliklerinden biri oyun hikâyesini ve karakterleri sınıf ilişkileri merkezinde inşa etmesidir. Oyunlarında emeği sömürülen işçilerin eylemleri ve etkileşim biçimleri gerçekçi biçimde sahneye aktarılır. Bu sebeple Sabuncu işçilerin Türk tiyatrosundaki kalemlerinden biridir. İşçi sınıfı temsiline tiyatroya yansımaya bakıldığında oyunları başvuru kaynakları arasında yerini alır. Sosyal bilimler ve tiyatro arasındaki temasın artırılması, belirli temalar, dönemler üzerinden Türk tiyatrosuna yönelik araştırmalar yapılması, iki alan arasındaki bağın kuvvetlendirilmesi ve literatürün gelişimi açısından önemlidir. Bu savnudan hareket eden bu çalışmada Sabuncu'nun tiyatro eserlerinde işçi sınıfının nasıl temsil edildiğine odaklanılacaktır. Toplumsal hiyerarşinin en alt basamağında yer alan işçi karakterlerin hangi düşünce ve davranış pratiklerine sahip olduğuna ve gündelik yaşamlarının yazar tarafından nasıl kurgulandığına yönelik bir analiz yapılacaktır. Bu doğrultuda Sabuncu'nun 1962-1982 yılları arasında kaleme aldığı bütün tiyatro oyunları incelenmiştir. Metodolojik olarak yorumlayıcı yaklaşım temelinde nitel bir araştırma yürütülmüştür. Bu çalışmada Sabuncu'nun tiyatro oyunlarında işçi sınıfı temsiline sınıf kültürü ve sınıfın duyguları olarak iki boyutta sunulduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Başar Sabuncu, Türk tiyatrosu, İşçi sınıfı, Kültür, Duygular.

Highlights:

- Expanding the intersection between social sciences and studies on theatre offers significant theoretical contributions to understanding and interpreting social realities.
- When analyzing the representation of the working class in Turkish theater, Başar Sabuncu stands out as one of the leading playwrights.
- In Sabuncu's plays, the representation of the working class is presented through two dimensions: class culture and class emotions.

Abstract: Başar Sabuncu holds a significant place in Turkish theater as a playwright, director, and translator. One of the defining features of Sabuncu's theatrical works is his construction of narratives and

* Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Burdur, mustafadogacansumer@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7798-1295

characters around class relations. The actions and interactions of exploited workers are realistically portrayed on stage, positioning Sabuncu as one of the prominent voices of workers in Turkish theater. His plays are regarded as key references for examining the theatrical representation of the working class. Strengthening the intersection between social sciences and theater, conducting research on Turkish theater through specific themes and periods, and fostering connections between these fields are crucial for the development of literature in both areas. Based on this premise, the present study focuses on how the working class is represented in Sabuncu's theatrical works. It analyzes the thought and behavioral practices of working-class characters situated at the lowest rung of the social hierarchy and explores how their daily lives are constructed by the playwright. To this end, all of Sabuncu's plays written between 1962 and 1982 were examined. Methodologically, a qualitative research design was employed based on an interpretive approach. The study concludes that the representation of the working class in Sabuncu's plays is presented through two dimensions: class culture and class emotions.

Keywords: Başar Sabuncu, Turkish theatre, Working class, Culture, Emotions

Summary: The relationship between literature and society is a subject of theoretical discourse within the social sciences. Nevertheless, theatrical works have not received the same level of scholarly attention as novels and short stories. Like other forms of artistic expression, theatrical works are products of the society and historical period in which they are created. This relationship is particularly pronounced in the works of authors who adopt the approach of social realism, aiming to depict the economic, cultural, and political milieu of their time. Such works, characterized by a strong connection between fiction and reality, offer a rich source of data on the issues they address. Within this context, the plays of Başar Sabuncu serve as a critical resource for understanding the economic and cultural dimensions of a particular era. Sabuncu, a prominent figure in Turkish theater as a playwright, director, and translator, is distinguished by his emphasis on class relations in constructing his narratives and characters. His plays prominently feature working-class characters, positioning him as a significant voice of the working class in Turkish theater.

This study focuses on the representation of the working class in Sabuncu's theatrical works. It seeks to answer questions regarding the dimensions through which working-class culture is constructed and how the emotional world of workers is shaped within this cultural framework. To this end, all of Sabuncu's plays written between 1962 and 1982 have been analyzed. The plays are examined with a central focus on the question of how the working class is represented. This representation is explored through two primary themes: the culture of the working class and the emotional experiences of its members.

One of the fundamental characteristics of Sabuncu's theatrical works is the presentation of class relations in their most straightforward form. This simplicity, connected to Brechtian technique, serves as the starting point for critical thinking in his plays. In his works, interclass conflict, differing lifestyles, and modes of thought are depicted in their most unembellished state. Social classes appear on stage with their most typical attributes, effectively highlighting class contradictions. Another significant aspect that strengthens the representation of the working class in Sabuncu's plays is the focus on the interaction between opposing classes. This interaction unfolds in various settings, sometimes within a factory and other times in the living room of a house. By portraying the interplay between opposing classes, Sabuncu's works provide a clearer reflection of economic and cultural disparities. Being a worker is not conveyed solely through worker characters but is made more explicit through these interclass interactions.

In Sabuncu's theatrical works, the representation of the working class is presented through two dimensions: class culture and class emotions. In his plays, the material conditions that shape class culture are realistically portrayed on stage, highlighting the exploitation workers endure and the resulting economic and cultural deprivations. Among workers who fail to address these inequalities on a class-based level, solidarity does not emerge. Instead, resistance manifests at an individual level, striving for small gains. The struggle, as a fundamental aspect of class culture, is not articulated openly or collectively but progresses through small-scale actions and expressions embedded in everyday life.

In Sabuncu's plays, the emotions of workers who lack agency over their own destinies take center stage. The exploitation faced by the working class is reflected in the inner worlds of the characters. Behaviors such as devaluation and humiliation stemming from their status as workers generate a variety of emotions. These characters are often depicted attempting to compensate for their positions within the economic

hierarchy by emphasizing morality. In Sabuncu's plays, the most fundamental emotion arising from the lack of respect and humiliation experienced by the working class is anger. However, this anger, which has a class-based dimension, is not typically directed at members of the opposing class but rather at individuals within the workers' immediate environment. The absence of class consciousness among the characters is most clearly revealed in the misdirection of this anger.

Giriş

Edebiyat ve toplum ilişkisinin sosyal bilimlere yansımaları, teorik olarak tartışılan konulardan olmasına rağmen tiyatro eserleri bu bağlamda roman ve öykü kadar ele alınmış değildir. Tiyatro eserlerinin diğer bütün sanat alanlarındaki eserler gibi, bir toplumun ve tarihsel dönemin ürünü olduğu gerçeği açıktır. Yaşadığı dönemin ekonomik, kültürel ve siyasal atmosferini yansıtmak amacıyla olan toplumcu gerçekçilik yaklaşımını benimseyen kalemlerde bu durum çok daha belirgindir. Kurgu ve gerçeklik arasındaki bağın kuvvetli olduğu bu tarz eserler, ele alınan meselelere dair birçok bilgi sağlar. Bu eserler içerisinde yer alan Başar Sabuncu'nun tiyatro metinleri belirli bir dönemin ekonomik ve kültürel hayatını anlamak için başvuru kaynağı niteliğindedir ve bu bağlamda ele alınabilecek farklı temaları yorumlamak sosyolojik bir analize kapı aralar. Bununla birlikte Sabuncu üzerine yapılan çalışmaların oldukça sınırlı olduğu görülür (Koç ve Şengül 2023; Özbek 2023; Uzman 2023).

Başar Sabuncu yazar, yönetmen ve çevirmen olarak Türk tiyatrosunda önemli bir yere sahiptir. Sabuncu'nun tiyatro eserlerinin en önemli özelliği, oyun hikâyelerini ve karakterlerini sınıf ilişkileri temelinde inşa etmesidir. Oyunlarında sahne işçileridir. Edith Piaf'ın hayatını konu alan Kaldırım Serçesi adlı oyununda Piaf'ın sahne aldığı mekânın sahibi şunları söyler: *"Bugüne değin, kulübümüzün sahnesinde Paris'in en seçkin şarkıcılarını, sanatçılarını izlediniz... Zevkin, mutluluğun, bolluğun sesini dinlediniz. Bugünse, madalyonun öteki yanını göstermek istiyoruz sizlere. Hincin, öfkenin, yoksulluğun sesini duyurmak istiyoruz"* (Sabuncu 2010a, 25). Sabuncu bu cümlelerdeki gibi sahnelerini kenar mahallelerde yaşayan işçilere açar ve işçilerin sömürüyle çevrelenmiş hayatlarını ve duygularını anlatır. Türk tiyatrosunda işçi sınıfının sahnedeki yerine bakıldığında öne çıkan yazarların başında gelir.

Sabuncu'nun eserlerini analiz sürecinde her şeyden önce onun tiyatroya yaklaşımına değinmek gerekir. Althusser'in devletin ideolojik aygıtları çözümlemesinden hareketle tiyatroyu bir ideolojik aygıt olarak ele aldığı makalesinde, bir oyuncu ve bir seyircinin tiyatronun oluşması için yeterli olmasının iki sonucu olduğunu ifade eder: tiyatronun gücü ve egemen sınıflar açısından tehlikesi (Sabuncu 1975, 44). Sabuncu *"büyüklerin mektebi"* olarak adlandırdığı tiyatro için şunları söyler: *"ideoloji üretir bütün biçimleriyle; siyasal olmayan tiyatro yoktur. Bu nedenle de büyüklerin mektebi siyasal iktidar kavgasında sınıfların ele geçirmeye çalıştıkları hedeflerden biridir, bütün öteki mektepler gibi"* (1975, 44). Brecht estetiğinin asıl öldürülmek istenen şey olduğunu söyler. Bu noktada tiyatronun güncel görevini *"kitleden öğrenmeye yönelik uzun bir yürüyüşü başlatmak"* ve *"sinemanın sermayeden yana bölüğüyle, televizyonun köreltmeye çalıştıkları kitlesel yaratıcılığı kıskırtmak; başka bir deyişle, kitlenin öz silahını kitleye vermek"* olarak tanımlar (Sabuncu 1975, 45). Köy Enstitüleri ve Halkevleri'nin egemen sınıfların eğitim aygıtı ve kültürel aygıt üzerindeki egemenliklerini sarstığı gibi tiyatronun da *"emekçi kitlelerin kültürel silahı"* olarak ideolojik mücadelede yerini alabileceğini savunur (Sabuncu 1975, 45).

Araştırmanın Yöntemi ve Kapsamı

Başar Sabuncu'nun tiyatro eserlerinde işçi sınıfı temsili konusunu edinen bu çalışmada, yorumlayıcı yaklaşım çerçevesinde nitel araştırma tekniği kullanılmaktadır. Toplumsal gerçekliği gözlemlemenin, ölçmenin ve anlamının yolları olan yaklaşımlardan (Neuman 2016a, 119) yorumlayıcı yaklaşım, bireylerin içerisinde yer aldıkları sosyal dünyayla olan ilişkilerinde

yaşanan olaylara bakış açısını anlamaya çalışır (Creswell 2013, 25). Söz konusu çaba çeşitli dokümanlar üzerinden ilerletilebilir ve edebî metinler bu noktada önemli araştırma nesnelere arasında yer alır. Bir konu özelinde detaylı bir bakış geliştirmek için nitel araştırma yapılırken nitel teknikleri oluşturan temel başlıklardan biri farklı dokümanların, metinlerin analizi ve yorumlanmasıdır (Creswell 2013, 51). Tiyatro oyunu üzerinden işçi sınıfı temsilinin nasıl inşa edildiğini analiz eden bu çalışmada, birer nitel bilgi kaynağı olarak Sabuncu'nun tiyatro metinleri incelenmektedir. İncelemede yazarın edebî alan içerisinde bir fail olarak nasıl bir konumda olduğu derinlemesine analiz edilmeksizin sadece seçilen metinler çerçevesinde bir araştırma yapılmıştır.

İşçi sınıfının tiyatro metinlerine nasıl yansıdığı ve bu metinlerde nasıl yansıtıldığı sorusundan hareketle ortaya çıkan bu çalışmada, Türk tiyatrosundaki hangi örnekler üzerine yoğunlaşılacağı çalışmanın diğer başlangıç sorusu olmuştur. Bu noktada örneklemin büyüklüğünden ziyade seçilen örneğin içerdiği bilgi zenginliğini temel alan amaçlı örneklem (Layer 2015, 86) temelinde Başar Sabuncu'nun oyunları seçilmiştir. Toplumsal sınıflar ve sınıf ilişkileri Sabuncu'nun oyunlarının merkezinde yer alır ve işçi sınıfının tiyatro metinlerine yansımaları özelinde önemli bir veri kaynağıdır. Bu doğrultuda Sabuncu'nun 1962-1982 yılları arasında kaleme aldığı bütün tiyatro oyunları incelenmiştir. Söz konusu eserler sırasıyla şu şekildedir: Kargalar (1962), Şerefiye (1966), Çark (1969), Lades ya da Aile Ocağı (1970), Zemberek (1971), Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikayesi (1972), Sayın Muhbir Vatandaşlar (1972), Memurlar (1974), İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep (1975), Kaldırım Serçesi (1982). Bu oyunların tamamı işçi sınıfı temsili temelinde okunmuş ve bu temsilin yer aldığı oyunlar analize dâhil edilmiştir. Analize dâhil edilmeyen oyunlar Kargalar, Lades ya da Aile Ocağı, Memurlar, Kaldırım Serçesi oyunlarıdır. Bütün oyunları incelenerek hem Sabuncu'nun oyunlarının olabildiğince geniş bir çerçeveden ele alınmış hem de bu oyunlar özelinde işçi sınıfı temsiline dair daha geniş bir veri elde edilmeye çalışılmıştır. Listede yer alan oyunlar içerisinde Şerefiye hem oyun hikâyesi hem de oyun karakterleri açısından tamamıyla sınıf meselesi temelinde işlendiği için çalışmada belirgin bir ağırlığa sahiptir.

Sabuncu'nun oyunları işçi sınıfı temsilinin nasıl sunulduğu sorusunu merkeze koyarak analiz edilmiştir. Oyunların incelenme süresinde işçi sınıfı temsilinin hangi noktalar üzerinden inşa edildiğini anlamak için belirli temalar etrafında bir kategori yapılmıştır. Bu sırada teorik arka plan temalarla ilişkilendirilmiştir. Seçici kodlama doğrultusunda (Neuman 2016b, 669) söz konusu temalar yeniden düzenlenmiş ve işçi sınıfı temsilinde sınıf kültürü ve sınıfın duyguları olarak iki ana temaya ulaşılmıştır. Oyunlarda işçilerin gündelik hayatlarında sınıf kültürünün hangi boyutlarıyla üretildiği ve bu kültür içerisinde işçilerin duygusal dünyasının nasıl şekillendiği sorunları analizin temel boyutunu oluşturmuştur.

İşçi Sınıfı Kültürü: Sömürü, Yoksulluk ve Direniş

Sınıfsal düzlemdeki kültür bir karşıtlık temelinde inşa olur. Gündelik hayat içerisinde yaşam koşullarını belirleyen imkânların orantısız dağılımı kültürel düzeyde bir farklılaşmaya yol açar ve en basit ifadeyle burjuvazinin ve işçi sınıfının kültür dünyası karşıtlıkla var olur. Söz konusu karşıtlık bir birliktelik, mücadele ve çatışma temelinde varlığını devam ettirdiği müddetçe, ki bunların seviyeleri toplumsal ve tarihsel dinamiklere göre değişkenlik gösterir, işçi sınıfı kültürü kesintisiz şekilde yeniden üretilir ve yeni kuşaklara aktarılır. Bu aktarımla ortaya çıkan süreklilik aynı zamanda işçi sınıfı kültürünün belirgin öğelerini oluşturur. Dolayısıyla hangi tarihsel süreçte olursa olsun kapitalist üretimin olduğu bütün toplumlarda bu öğeleri görmek mümkündür.

Bir karşıtlıktan bahsetmeden bir işçi sınıfı kültüründen bahsedilemese de söz konusu karşıtlık birbirinden her açıdan kopuk kültürel dünyaların var olduğu anlamına gelmez. İşçi sınıfı kültürü

tamamen kendine özgü ve egemen sınıfın kültüründen tümüyle kopmuş bir kültür değildir (Çubukçu 2014, 17). Farklı kültürel dünyalar arasında bir alışveriş söz konusudur. Bu alışveriş süreci aynı zamanda ulusal kültürün öğeleriyle şekillenir. Dolayısıyla işçi sınıfı kültürü ve bilinci içinde bulunduğu toplumun kültürel özelliklerinden etkilenecek var olur (Coşkun 2013, 21).

Gündelik yaşamı bir işçi olarak deneyimlemek birçok düşünce ve davranış pratiğini beraberinde getirir. Söz konusu pratikler üzerinde inşa olan bir işçi sınıfı kültürü vardır. Mevcut pratiklerin zaman ve mekândan belirli bir oranda da olsa bağımsız olması kapitalist toplumdaki maddi üretim koşullarının benzerliğiyle ilgilidir. Sınıfı bir yapı veya bir kategori olarak görmeyen Thompson sınıf kavramını, ilişkisiz gibi görünen bir dizi olayı hem deneyim hem de bilinçte birleştiren tarihsel bir olgu olarak ele alır ve sınıfı “*insan ilişkilerinde gerçekten olan -ve oluşumu da gösterilebilen- bir şey olarak*” niteler (2004, 39). Yani sınıf bir “*ilişki*” temelinde şekillenir. Sınıf ortak deneyimler sonucu birtakım insanların çıkar özdeşliği duyması ve bunu ifade etmesiyle oluşurken, sınıf deneyimi insanların iradeleri dışında girdikleri üretim ilişkilerinden oluşur (Thompson 2004, 40). Bu noktada işçi sınıfının tanımında sadece üretim ilişkileri değil, politik ve ideolojik belirlenimlerin de analize dâhil edilmesi zorunluluğu doğar (Poulantzas 1992, 65). Dolayısıyla işçi sınıfı ve kültürü birçok boyutu içerisinde barındırır. Sınıf kültürü köklerini burjuvanın baskın ideolojisine karşı savaşım hâlinde olan işçi sınıfı topluluklarından alan sıradan deneyimlerde yaşanır ve bu anlamda işçi sınıfı kendine ait farklı yaşam şekillerine sahiptir (Foley 2007, 263-264). Ollman, bir sınıfın içinde yaşadığı ve çalıştığı koşulların bu sınıfın üyelerine “*bir dizi ayırt edici deneyim ve ayırt edici bakış açısı*” kazandırdığı ifade ederek bunun sonucunda ortaya çıkan farklı anlama ve algılama meselesine vurgu yapar (2011, 116). Söz konusu ayırt edici bakış, işçi sınıfı kültürünün hangi boyutlarıyla gündelik hayata sirayet edeceğini belirler. Bunun temel belirleyicisi ise işçinin üretim süreci içerisindeki konumudur.

İşçinin kapitalist toplumdaki konumunu Marx ve Engels “*ancak iş buldukları sürece yaşayabilen ve ancak emekleri sermayeyi arttırdığı ölçüde iş bulabilen*” (2014, 57) sınıf olma özelliğiyle tanımlar. Herhangi bir metanın varoluş durumuna indirgenen işçi (Marx 2005, 89), kapitalist üretim biçiminde makinenin bir eklentisi, hatta bir iş aleti durumundadır ve ondan istenen en tekdüze becerilerdir (Marx & Engels 2014, 57). İşçi üretim sürecinde “*mekanikleştirilmiş bir parça rolünü*” oynar (Lukacs 2014, 216). Kapitalist toplumun en alt katmanı olan işçi sınıfı güvence altına alacakları hiçbir şeye sahip olmadan hayatlarını sürdürür (Marx & Engels 2014, 62). Bu noktada ücretli emek her şeyden önce bir bağımlılık ilişkisidir ve birinin diğerine hükmetmesini doğurur (Lordon 2013, 26-27). Bir meta olmanın ötesine geçememek aynı zamanda düşünsel ve duygusal olarak insani özü boşaltan bir durumdur. Böyle bir emek süreci sonucunda “*işçinin kendini olumlamayıp yadsınması, mutlu değil mutsuz duyması, özgür bir fizik ve entelektüel etkinlik göstermeyip bedenine ve tenine eziyet etmesi*”yle yabancılaşma ortaya çıkar (Marx 2005, 143). Kapitalist toplumda işçi olmak maddi olduğu kadar düşünsel ve duygusal olarak da yoksulluk anlamına gelir. Dolayısıyla ekonomik hiyerarşinin en alt basamağında yer almak işçilerin deneyimlerini ve bu deneyimlerle ortaya çıkan işçi sınıfı kültürünü şekillendirmede belirleyici etkendir.

Sabuncu'nun oyunlarında işçi sınıfı kültürünün en belirgin yansımaları mekânsal düzeyde ve maddi imkânsızlıklarla örülü yaşam koşullarında görülür. İşçilerin yaşam alanları gerçekçi bir biçimde sahneye taşınır. Kenar mahallelerdeki sokaklar, gecekondu, kahvehaneler, meyhaneler oyunların dekorlarını oluşturur. Şerefiye oyunundaki sahne bir gecekondu odasıdır ve şu şekilde betimlenir: “*Yıkıcıdan alınmış küçük bir pencere, birbirini tutmayan iki kapı... Sıvaları bile bitirilmemiş bir gecekondu yoksul ve dağınık dekoru... kırık ayna... yamalı kilim.*” (Sabuncu 2009a, 7). Fabrikada gece bekçisi olarak çalışan Sabri eviyle ilgili “*Ulan bu da ev mi be? Adresi bile yok!*” sözlerini kullanır (Sabuncu 2009a, 8). Tabaklar ödünç alınır, yemekler komşuların

buzdolabında tutulur, sürekli patates yemeği pişer, ihtiyaçlar bakkala borç yazdırılarak karşılanır. Misafirlere yapılan fasulye yemeğiyle ilgili Sabri “*Ne kadar pastırma koydun buna?*” diye sorduğunda eşi Sabiha’dan “*150 gram*” cevabını alır, bunun az olduğunu söylediğinde “*Fazlasını getireydin de koyaydım*” cevabıyla karşılaşır (Sabuncu 2009a, 8). Burada erkeklığın her zaman ücretli çalışmayla ilişkilendirildiği (Galasinski 2004) bir toplumda işçilerin gündelik yaşamlarında ev içi bir çatışmanın doğmasının kaçınılmaz olduğu görülür. İşçi, ailesi açısından paranın yetmemesinin ve hayallerin gerçekleştirilememesinin sorumlusudur. Sabri elbiselerinin hazır olup olmadığını sorduğunda Sabiha “*On beşi hazır, yirmisi kolacıda*” diyerek dalga geçer ve sonrasında “*Kurbandan beri giymedin zaten*” der (Sabuncu 2009a, 10). İşçi sınıfının sahip olduğu mevcut maddi imkânsızlıklar basit bir iletişimin dahi merkezinde yer alır. Çark oyununda fabrika sahibinin hippo oğlu Salih “*Vatanım dünya, adresim gökyüzü*” dediğinde fabrikadaki işçi Hasan şöyle cevap verir: “*Ben unutsam da, adresimi bir hatırlatan çıkar... Yani en azından... Aybaşı ev kirası... elektrik, su...*” (Sabuncu 2009c, 208). Hiçbir güvenceye sahip olmayan ve sadece emeğini satarak var olabilen işçilerin hayatlarında en belirgin öğe yoksulluktur.

Şerefiye oyununun ana karakteri fabrikada gece bekçisi olarak çalışan Sabri’dir. Diğer oyun karakterleri ise Sabri’nin babası B.Baba, eşi Sabiha, çocukları Yılmaz ve Saadet, patronu Tahsin ve onun eşi Nezahat’tir. Sabri’nin nöbet tuttuğu gece fabrikada hırsızlık girişimi olur. Ama Sabri muhasebe odasındaki hırsız fark eder ve paraların çalınmasını önler. Hırsızın paraları paylaşma teklifini de reddeder. Bu olaydan sonra fabrika sahibi Tahsin ve eşi Nezahat Sabri’nin gecekonduasına yemeğe gelir. Yemekte evin küçük kızı Saadet’i evlatlık olarak almayı teklif ederler. Sonrasında kızı hizmetçi olarak aldıkları anlaşılır, bir süre sonra abisi Yılmaz bu duruma dayanamaz ve Saadet’i kaçırap tekrar eve getirir. Oyunda işçi sınıfına yönelik sömürünün Sabri’nin kızını evlatlık alma teklifiyle simgeleştirildiği söylenebilir. İşçi sadece fabrikada değil özel hayatında da söz sahibi olamamaktadır. Fabrika sahibi Tahsin paraların çalınmasını önlemesinin karşılığında kendisinden bir şey istemesini söyler ama Sabri bir şey isteyemez. Bunun üzerine Tahsin ve Nezahat evin küçük kızı Saadet’i evlatlık edinmeyi teklif eder. Tahsin “*Yani iyiliğiniz için söyledik tabi. Yoksa karar sizin*” der (Sabuncu 2009a, 39). “*Evlat insanın canı ciğeri. Ama, güç de olsa, yavrunuzun iyiliği için katlanacaksınız*” sözlerinin devamında Nezahat “*Elini sıcak sudan soğuk suya sokmayacaktı, yavrucağın geleceğine engel olduk, diye vicdan azabı çekersiniz vallahi*” diyerek cümlelerini devam ettirir (Sabuncu 2009a, 40). İşçi sınıfı üyelerinin yoksulluk ve çaresizliği bu teklifi kabul etmesiyle iyice belirginleşir. Misafirlik ise ev hediyesi olarak üzerinde “*Kahraman Sabri’imize*” yazan gümüş bir tabağın verilmesi ve bu tabağın görünecek bir yere konulmasının istenmesiyle son bulur.

Marx ve Engels burjuvaziye dair “*ailenin duygusal peçesini çekip indirmiş, aile ilişkisini basit para ilişkisine indirgemmiştir*” (2014, 52) ifadelerini kullanır. Sabuncu’nun oyunlarında aile ve para arasındaki bağlantı birçok kez gösterilir. Mutemet Ali Rıza Bey’in Yaşanmış Hayat Hikayesi adlı oyun paranın bütün değerlerin üzerinde tutulduğu kapitalist toplumun bir betimlemesini sunar. Bu oyunda güvenilir ve dürüst bir memurun hem iş hayatında hem özel hayatında hiçbir zaman saygı görmemesi sonucunda bir süre sonra iş yerindeki kasadan para çalmaya başlaması anlatılır. Ali Rıza aybaşını zor getiren, çocuğu da dâhil kimseden saygı görmeyen, umudunu piyango çıkmasına bağlayan, 50 lirasını bir ümitle piyango biletine yatırdığu için eşinden azar işiten, arkadaşları tarafından “*değiştir bu kafayı azizim*” önerilerine maruz kalan bir çalışandır. Ali Rıza’ya arkadaşı tarafından “*Senin de hakkın değil mi kırk yılın birinde adam gibi eğlenmek?*” diye sorduğunda “*Her kuruşun bir yeri olmasa*” cevabını verir (Sabuncu 2010b, 10). Para çalmaya başladığıında hem ailesi hem de etrafındakiler tarafından hayatı boyunca görmediği saygıyı görmeye başlar.

İşçi sınıfı kültürü aynı zamanda diğer sınıfların işçi olmaya dair algılarıyla da şekillenir.

Sabuncu oyunlarında işçi sınıfı üyesi olmayan kişilerin zihinlerinde işçilerin nasıl bir konumda olduğunu yansıtmada konusunda birçok örnek sunar. Bu şekilde işçi sınıfı temsili daha geniş bir çerçeveden gösterir. Oyunlarında ister işçi olsun ister olmasın belirli karakterlerin işçi olmak ve işçi kimliği üzerine yorumları vardır. Bu yorumlar hem dönemin atmosferini hem de işçinin belirli kesimler tarafından nasıl bir izlenime sahip olduğunu yansıtır. Sayın Muhabir Vatandaşlar oyununda hamile olan hizmetçinin ücretine zam yapılması konuşulduğunda ülkedeki toplumsal hareketliliğe atıf yapılarak “*Öyle ya, gün eşkiyanın günü. Vaat etmeli, oyalamalı*” denir (Sabuncu 2010c, 125). Hizmetçiye zam yapmasalar da yiyecek bakliyat ve otobüs parası verilir ve bu durum şu cümlelerle açıklanır: “*Kapıcıydı, hizmetçiydi, ayaktakımını kendine düşman etmemeli insan. Bu karışık günlerde...*” (Sabuncu 2010c, 129). Kendi servetlerini işçilerin emekleriyle var etmelerine rağmen işçilerden rahatsızdırlar: “*Bütün çevre gecekondtu. Kuşatma altında yaşıyoruz. Vallahi korkuyorum bazen... Hırsızlık onlarda! Bozgunculuk onlarda! Irza geçme, cinayet desen... Bey hep söylüyor, ne canımız emniyette ne malımız. Nah, şu grevci işçilerden biri seni karanlık bir köşede eline geçirirse...*” (Sabuncu 2010c, 108). Komşuları olan kadın kentin yeni sakinleri olan işçilerle ilgili “*Ayaktakımı her yanı sardı. Her yanı! Yüz karası vallahi! Sokaklar pislikten geçilmez. Adım başında bir hurpani... İşgal altundayız sanki. Kızlarının bokuyla geldikleri gibi, bişeyi de beğenmez oldular. Allah'ın günü grev!*” (Sabuncu 2010c, 105). Sıkıyönetim ilanından sonra gazetede bir işçinin intihar haberi okunduğunda çocukları bu habere şüpheyle yaklaşırken adam “*ailemizde bir tek işçi yok*” derken kadın buna “*çok şükür*” diyerek cevap verir (Sabuncu 2010c, 139). Burada aynı zamanda maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıfın, zihinsel üretim araçlarını da elinde bulundurduğu (Marx & Engels 2013, 75) gerçeğinin farklı sınıflardaki yansımaları görülür.

Çark oyunda patron yemek taleplerini sunan işçileri “*bozguncu*” olarak tanımlar, “*Aş ocağı değil burası! İş yeri*” (Sabuncu 2009c, 163) diyerek sinirlenir ve işçilerin ağızlarının aranıp bu talebi hangisinin getirdiğini bulmalarını emreder. Zemberek oyununda ise gazetede cinayet haberini okuyup işçiye acıyan kadına eşi şu cümleleri kurar: “*Bunlar ne dostluk bilirler, ne insanlık. Varsa yoksa bozgunculuk olsun. Çalışmaya geldi mi... Yok efendim! Huzur istiyorum ben tamam mı? Çoluk çocuğun oyuncağı olmak istemiyorum*” (Sabuncu 2009b, 88). Haklarını arayan işçiler toplumda “*huzur bozucu*” olarak algılanır ve ne yaparlarsa yapsınlar bu algı çok güçlü bir algıdır. İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep oyununda Ömer Ağa şu ifadeleri kullanır: “*Yüz verilir mi işçilere? Her dakika hadlerini bildirmezsen, tepene çıkar Allahsızlar*” (Sabuncu 2014, 58). Söz konusu algılara kendi sınıfsal gerçeklerinin farkında olmayan ve sermayeye yakın duran işçilerde de rastlanır. Sermaye için olduğu kadar bu kişiler için de haksızlığa ses çıkaran veya hakkını almaya çalışan işçiler sorun yaratan kişiler olarak görülür. Zemberek oyununda atölyeden sorumlu olan Mahmut bir işçiyi “*Bu zamanda mumla arasan... Senin gibi, Ali gibi... İşinden gayrisine burnunu sokmayan...*” (Sabuncu 2009b, 96) diyerek överken, yaşanan bir haksızlık karşısında tepki veren başka işçiyi “*Nankör köpekler! İşçi milleti değil misiniz? Topunuzun Allah belasını versin!*” (Sabuncu 2009b, 98) diyerek eleştirir.

Sabuncu'nun oyunlarında içerisinde yer aldığı sömürünün farkında olmayan, farkında dahi olsa bunu sınıfsal bir düzlemde ele alamayan işçiler söz konusudur. Bu noktada sınıf bilincine sahip olan bir karakter yoktur. Şerefiye oyununda Sabri karakteri patronuyla ilgili “*Baba adamdır*” (Sabuncu 2009a, 18) derken, onun misafirliğiyle ilgili “*Bu mahallede kimin evine gelmiş böyle hatırlı misafir*” (2009a, 9) cümlelerini kurar. Patronu eve geldiğinde “*Vallahi güzelmış evin yahu. Aferin, aferin*” dedikten sonra “*Sayenizde beyefendi*” diyerek karşılık verir (Sabuncu 2009a, 21). Sabiha soygun gecesindeki çantayla ilgili “*Bir tutam alaydın, kimin aklına gelirdi senden sormak?*” dediğinde Sabri “*Herif tutsun seni malına, mülküne, fabrikasına bekçi etsin. Sen tut... Kız sende insaf kalmamış*” diyerek cevap verir (Sabuncu 2009a, 10). Sahip

olamadıklarının sebebi olarak göreceği fabrika sahibini sahip olabildiklerinin sağlayıcısı olarak görür. Zaten tek beklentisi zamdır ve yaşam koşullarının bu şekilde düzeleceğini düşünür. Misafirler gittikten sonra Sabiha zam konusunun konuşulmadığını söylediğinde Sabri “*Geldikleri yetmiyor da...*” (Sabuncu 2009a, 46) diyerek patronunun kendi evine ziyaretini büyük bir olay olarak görür. Sınıf bilincine sahip olmamanın bir diğer örneğini Zemberek oyununda sadece dış görünüşüyle ilgilenen fabrika işçisi Ali’nin Almanya’dan gelecek ziyaretçilere dair “*Elin gavuruna, Türkün işçisi hurpanilikten dökülüyor mu dedirtelim?*” (Sabuncu 2009b, 90) cümlesinde görmek mümkündür.

Sabuncu işçi sınıfı temsilini aynı zamanda kapitalist toplumun genel çerçevesi içerisinde değerlendirir. Sömüren-sömürülen karşıtlığı temelinde inşa ettiği oyunlarında işçi sınıfının karşısına burjuvaziyi koyar. Böylece işçi sınıfı kültürü ve burjuva kültürü arasındaki farklılıkları göstermiş olur. Çark oyununda işlerini gün geçtikçe büyüten iş adamı Mahmut ve İngiltere’de işletme okutmaya gönderdiği, döndüğünde fabrikanın başına geçeceğini düşündüğü oğlu Salih arasındaki çatışmayı konu edinir. Yaz tatili için Türkiye’ye gelen Salih çiçekli gömleği, renkli pantolonu ve uzun saçlarıyla bir hippie olmuştur. Mahmut Salih’i fabrikaya götürmenin, gelecekte nelere sahip olacağını görmesinin ona iyi geleceğini düşünür. Salih Türkiye’ye geldiğinde ilk olarak “*Nasıl daha çok para kazanılır diye öğretenlerden de öğrenmeye çabalayanlar da*” sıkıldığını ve okulu bıraktığını söyler (Sabuncu 2009c, 183). Mahmut oğluna yaz tatili boyunca fabrikada yardımcısı olmasını teklif eder ve bir süreliğine kendisinin yerine geçip fabrikayı yöneteceği bir oyun oynamayı teklif eder. Mahmut kendi konumunu şu sözlerle anlatır: “*Hele bir yerine yerleş, bunca insan, daha da önemlisi, makineler, dişliler senin yönetiminde olsun, bak kolay kolay vazgeçebilir misin bu zevkten?*” (Sabuncu 2009c, 191). Salih düzeni eleştirdiğinde “*Sen beğeniyorsun demek? Elbette. Senin çıkarına dönüyor*” dedikten sonra Mahmut “*Laf oğlum bunlar. Hepsi kuru lakırdı! Tek dökmeye niyeti olan herkesin çıkarına döner bu dünya. Kimseye hayır demez*” ifadelerini kullanır (Sabuncu, 2009c, 220). Salih babasının beklenmedik ölümünden sonra düzeni devam ettiremeyeceğini söyler: “*Ben bu çarkı döndüremem... İnsanı tek boyuta indirgeyen, başkalarını dişliler arasında ezen bir çarkın...*” (Sabuncu 2009c, 230). Salih “*Dünyanın pisliğini şimdi benim yüklenmem mi gerekiyor?*” dediğinde Nedim “*Nimetini yerken*” (Sabuncu 2009c, 257) diye cevap verir. Salih sonunda makası alıp saçlarını keser, takım elbiseli ve kravatlı bir şekilde fabrikanın başına geçer.

İşçi sınıfı temsilinin sunulduğu eserlerden bir diğeri Bertolt Brecht’in Puntila Ağa ve Uşağı Matti¹ oyununun yeniden yazımı olan İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın şoförü Recep oyunudur. Önceleri Çukurova’da büyük toprak sahibi sonrasındaysa iplik fabrikası kurarak sanayici olan Ömer Ağa ve şoförü Recep karakterleriyle ilerleyen oyun Brecht’in yaklaşımını sahneye taşır. Ön oyunda bir oyuncu “*Gün boyu ekmek, ya da biftek peşinde, dili dışarıda koşturduktan sonra, azıcık gülüp eğlenmek herkesin hakkı*” cümleleriyle giriş yapar (Sabuncu 2014, 5). Oyun Ömer Ağa’nın sarhoş olduğu bir akşam şoförünü masaya davet ederek ikisi arasında ortaya çıkan “dostluğu” anlatır. Oyunun ana karakteri Ömer Ağa gündelik yaşamın normal akışında mevcut toplumsal konumunun karşısında yer almaz. Bu akışı bozansa, onun

¹ Brecht’in Puntila Ağa ve Uşağı Matti oyununda Puntila Ağa’nın ayık ve sarhoş olduğu zamanlardaki fark, oyun boyunca amaçlanan eleştirel düşünceye kapı aralar. Brecht tiyatrosunun temelinde yer alan “doğru soru sorma” açısından aynı karakter üzerinden bir çatışma sunulur. Oyun boyunca Puntila Ağa’nın çatışması, okuyucuyu ve izleyiciyi bu alan içerisine çeker ve eleştirel düşünceyi doğurur. Ayıklık-sarhoşluk ikilemi üzerinden toplumsal yapı aktarılır. Brecht’in oyunlarında seyirci oyunun akışı içerisinde yok olmaz, onun bir oyun olduğu hatırlatılır. Belirli jestlere dayanan gestus ve yabancılaştırma gibi tekniklerle mevcut yapı tüm açıklığıyla aktarılır. Başar Sabuncu da söz konusu bu teknikleri İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın şoförü Recep oyununda sunar.

sarhoş olduğu anlardır. Ömer Ağa içtikçe çevresiyle olan ilişkisi ve buna yönelik düşünceleri değişir. Recep'in kendisinin dostu olduğunu söyler. Ayık olduğunda ise herkese tehdit savurur, sınıfsal gücünü hiç çekinmeden kullanır, yani içinde bulunduğu sınıfa ve mevcut hiyerarşik farka yönelik düşünce ve eylem biçimleri sergiler. Ömer Ağa içkiliyken evin aşıcısına ve diğer işçilere övgüler düzer: "*Keyfinize bakın arkadaşlar. Bundan böyle burası sizin de eviniz sayılır*" (Sabuncu 2014, 37). Ama içkiliyken bile tarladaki işçilerin haftalıkları konusu açıldığında acele edilmesine gerek olmadığını söyler. Ayıldığında ise aynı işçilere "*Bana ırgat lazım, anlaşıldı mı? Irgat! Burası işyeri, darülaceze değil. Defol!*" diyerek sinirlenir (Sabuncu 2014, 40). Sarhoşken cüzdanını teslim ettiği Recep'i ayıldığında hırsızlıkla suçlar. Ayık hâliyle ilgili şunları söyler: "*İşte o zaman öyle bir hayvanlaşırım ki, hiç sorma. Akli başında bir adam. Nasıl bir adamdır zaten? İtoğlu itin biridir. Ne dostluğa değer verir, ne insanlığa. Varsa yoksa maddiyat!*" (Sabuncu 2014, 12). Kendisiyle ilgili "*İnan olsun ruhum hala bir ırgatın ruhu kadar saf ve temiz*" der (Sabuncu 2014, 13). Ömer Ağa "*Evet fabrikatör oluyorum belki ama insanları makine dışı gibi gören kalpsiz bir kapitalist asla olmayacağım*" dedikten sonra, eski makinisti Osman'ı ırgat pazarında görüp ne işi olduğunu sorduğunda Recep "*Hani geçen akşam Şehir Kulübünde Savcı bey ihbar etti de, anarşist diye işine son verdiniz ya?*" der (Sabuncu 2014, 32). Bu kişiye "*Sana anarşist diyenler halt etmiş! Uyanıklığın anarşistlik mi olmuş? Elbette hakkını savunacaksın, başkaları da savunsun isteyeceksin. Senin ekmeğini çalmak benim ne haddime? Kاپıyı çarptığın gibi basar gidersin*" diyerek yarın iki katı maaşla tamirhanenin başına geçmesini teklif eder (Sabuncu 2014, 33). Sarhoşken kızını Recep'e yakıştırırken ayıkken onun bir uşak parçası olduğunu söyler: "*Küçükhanımı gördüğün yerde hazır ola geçeceksin! Aslında bir uşak parçasından başka bir şey olmadığını hatırlayıp, bir melaikeye bakar gibi bakacaksın kızıma*" (Sabuncu 2014, 47).

Gündelik hayatta ekonomik ve kültürel olarak hiçbir kazanım elde edemeyen, işçi olmaktan kaynaklı herhangi bir değer görmeyen işçiler söz konusu varoluş koşullarında karşıt sınıfın sömürüsüne bir direniş sergiler. Bu noktada işçi sınıfı kültürünün bir diğer boyutunu mücadele pratikleri oluşturur. Sınıf mücadelesi işçi sınıfı kültürünün belirleyici etkenidir (Çubukçu 2014, 16). Bu noktada işçi sınıfı kültürünün hakkaniyet arayışı ve dayanışma olmak üzere iki özelliği olduğu söylenebilir (Coşkun 2013, 48). Mücadele işçi sınıfının gündelik hayatında hem çalışma hem de çalışma dışı zamanda maruz kaldığı sömürü ve haksızlıklara nasıl cevap verdiğidir. Söz konusu mücadelenin ilk koşulu sınıf bilincidir. Sınıf bilinci "*proletaryanın "ahlakıdır", onun teori ve pratiğin birliği, kendi kurtuluş mücadelesinde yatan ekonomik kaçınılmazlığın diyalektik olarak özgürlüğe dönüştüğü noktadır*" (Lukacs 2014, 138).

Sabuncu'nun işçi karakterlerinde geleneksel bakış sınıfsal bakıştan çok daha baskındır. Oyunlarda sömürünün ve kötü koşulların farkında olan işçilerin mücadele stratejilerinin sınıfsal bir dayanışma yaratmadığı, bireysel düzeyde küçük kazanımlara dayandığı söylenebilir. Bununla birlikte mücadele açık değil gizli şekilde yürür. Herhangi bir sınıfsal kazanımı olmayan, sadece anlık bireysel tatminler sağlayan mücadeleler söz konusudur. Ama bunlar sömürünün farkında olmayla bağlantılı olduğu ve sınıf bilincini geliştirecek kazanımlar olduğu için söz konusu anların ve olayların sınıfsal boyutu olduğu göz ardı edilemez. İşçi sınıfının direnişi, bir şeyleri kabullenmemesi çok küçük meselelerle ortaya çıkar. İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep oyununda Ömer Ağa ırgatlarıyla omuz omuza verip üretmek istediğini söylediğinde Recep "*Hem böylece iyi çalışıp çalışmadıklarına da bizzat göz kulak olabilirsiniz değil mi?*" diyerek cevap verir (Sabuncu 2014, 14). Recep ilerleyen sayfalarda şu cümleleri söyler: "*Hiç değilse sarhoşken adama benzerdin... Uşakların seni boşlayacağı günler de, gelecek elbet, görürsün, diyecekler ki: ancak bir türlü olur efendinin iyisi, efendilik-uşaklık büsbütün ortadan kalktığı gün*" (Sabuncu 2014, 94-95). Bu noktada işçilerin varoluş koşullarındaki mücadeleleri sadece sendikalar, grevler temelinde ele almak gündelik hayat içerisindeki mikro mücadele

biçimlerini görmeyi engeller. Aslında işçiler gündelik hayat içerisinde davranış biçimleriyle mücadeleyi sürekli ve kapalı olarak devam ettirir. Sömürüye karşı küçük karşı çıkışlar vardır. Çark oyununda hippî bir çocuğa sahip olan fabrika sahibi Mahmut'un oğluyla fabrikaya giriş yaptığında bütün işçiler kendi aralarında konuşup güler. Bu durum işçilerin sermayeye karşı öfkесinin bir dışavurumudur. Güldükleri Salih değil, kendilerini sömüren patronları Mahmut'un içine düştüğü durumdur. Şerefiye oyununda ise Sabri'nin oğlu Yılmaz'ın tepkilerinde bir direniş görölür. Misafirlik süresince Tahsin'in karşısında eğilip bükölmez, sofraya davet edildiğinde tok olduğunu söyler. Tahsin kendi özel şoförü olarak işe alma konusunu açtığında Yılmaz hiç uzatmadan “Şoförlükten hoşlanmıyorum” der (Sabuncu 2009a, 27). Tahsin'in “İş çok ama çalışmaya da ekmek yok” cümlesine karşılık olarak ise gülümseyerek “Çalışana?” diye sorar (Sabuncu 2009a, 27). Tahsin soygun gecesiyle ilgili “Bugün bolluk, mutluluk içinde bir ömür sürebiliyorsak, bunu ne dünyanın güç geçtikçe zenginleşmesine, ne bilimsel ilerlemeye, ama yalnız ve yalnız yeryüzüne sayısı gün geçtikçe azalan namuslu insanlara borçluyuz. İnsanlık...” diyerek devam eden konuşması Yılmaz'ın elindeki tabağı bilinçli şekilde yere düşürmesiyle kesilir (Sabuncu 2009a, 33).

İşçi Sınıfının Duyguları: Onur ve Öfke Arasındaki Sıkışmışlık

İşçi olmak sadece ekonomik ve kültürel boyutta değil duygusal boyutta da bir karşılığa sahiptir. Başar Sabuncu'nun oyunlarında sınıf ilişkileri ve duygular arasındaki bağ oldukça sık işlenir. Oyunlarda değer görmeyen, en basit gündelik ihtiyaçlarına ulaşma konusunda zorluk yaşayan, hayalleri ve tutkuları dahi törpülenmiş işçilerin zihinlerine, duygularına girilir. İşçi karakterlerin duygusal dünyası, karakterleri derinlikli kıldığı kadar oyunlardaki işçi sınıfı temsilini güçlendirir.

Duygu ve toplumsal sınıfın görünüşte farklı varoluşsal ve teorik alanlarda yer aldığı düşünölse de duygunun hem bireylerde hem de bireylerin içine gömölü olduğu sosyal yapılarla ve ilişkilerde var olduğu söylenebilir (Barbalet 1992, 151). Başka bir deyişle duyguların bireysel deneyim kadar toplumsal ilişkilerde de bir dayanağı vardır (Barbalet 1992, 160). Duygular sadece bireyin içsel durumlarına karşılık gelen bir olgu değil, toplumsal ilişkiler ile birey ve sosyal koşullar arasındaki etkileşimle var olur (de Rivera ve Grinks 1986, 351). Dolayısıyla toplumsal sınıflar ve duygu arasındaki bağ üzerinde düşünmek gerekir. İnsana dair duyguları ortak bir listede birleştirmek mümkün olsa dahi bu duyguların üretim ve tüketim sürecindeki konumlanmaların bir sonucu olarak belirmesi ve sınıfsal bir karşıtlık temelinde ortaya çıkması söz konusudur. Zira bir noktada duygular nesnel toplumsal yapıya, sömürüye, eşitsizliklere verilen yanıttır (Coşkun 2023, 18). Sınıfsal olanı temsil eden her türlü düşünce, davranış ve görsellik birçok duyguyu doğurur.

Üretim sürecinde ortaya çıkan sınıfsal farklılaşma duygular özelinde farklı biçimlerde tezahür eder. Ortak insani duygular sınıfsal çelişkilere göre yeniden üretilir. Bu anlamda toplumsal hiyerarşideki eşitsizliklere her gün maruz kalan ve sömürünün mağdurları olan işçiler özelinde duyguların sınıfsal bir karşılığı vardır. Söz konusu sömürü ilişkileriyle ortaya çıkan dünyayı hissediş biçimleri ve mevcut maddi koşullar işçiler açısından kendilerine özgü bir duygu, düşünce ve davranış biçimi oluşturur. Dolayısıyla işçi sınıfına ait olmak duygular açısından sınıfsal tecrübeleri beraberinde getirir. Gündelik hayatta hem çalışma zamanında hem de çalışma dışı zamanda kendisine yönelik davranış ve düşüncelerin, bağlı olduğu sınıfla alakalı olduğunu bilmek işçilerin duygularını ortaklaştırır. Bu noktada “benim bilincim beni çevreleyen şey ile ilişkimdir” (Marx & Engels 2013, 55) cümlesi “benim duygularım beni çevreleyen şey ile ilişkimdir” şeklinde çevrilebilir. Marx'ın “işçinin varlığının basit bir üretim aracı olmaktan başka bir değeri yoktur ve kapitalistin de ona davranışı buna göre olmaktadır” (2007, 218) ifadesi işçi sınıfının duygusal dünyasının nasıl resmedilebileceğinin de imkânlarını gösterir. Yine benzer bir noktadan Marx'ın “Kaygı ve yoksulluk içindeki adam en güzel oyun karşısında bile duyusuzdur” (2005, 179)

vurgusu maddi yaşamdaki sıkıntıların gündelik hayattaki duygu durumuna etkisini açıklayan en net ifadelerinden biridir.

Sabuncu'nun oyunlarına duygular temelinde ilk olarak ahlaki değerler üzerinden bakılabilir. Lamort'un ifade ettiği gibi ahlaki değerleri ekonomik başarının üzerinde tutmak, işçilerin kendi değerlerini göstermeye çalışmalarıyla, yani insanların ekonomik konumunun değeri belirlediği fikrine karşı çıkmaktadır (Coşkun 2023, 126; Lamort 2000, 129). İşçi ekonomik hiyerarşide alt basamakta bulunmasını, onur ve dürüstlük hiyerarşisinde kendisine üst basamakta yer vererek dengeler. Bu durum işçinin ahlaki bir üstünlük savaşımıdır. Bunun bir boyutu işçinin onurlu bir duruş sergilemesi, diğer boyutu ise sınıfsal olarak “kazandıkları/ kazanabilecekleri” az sayıdaki mücadeleden biri olarak bir nevi bu ahlaki üstünlüğe sığınmadır. Sabuncu'nun oyunlarında işçi karakterlerin onur, itibar ve dürüstlük üçgeni içerisinde hayatlarını devam ettirdikleri görülür. Şerefiye oyununda Sabri ve Sabiha arasındaki şöyle bir diyalog geçer: “*Sabiha, sende hiç para kalmadı mı sahi?*”, “*Yalan mı söyleyeceğim? Hangi birine yetireceğim verdiğin üç kuruşu?*”, “*Çalamam ya kız? İnsanın itibarı yerinde olsun*”, “*İtibardan başımız göğe erdi çok şükür*” (Sabuncu 2009a, 15). İşçi karakterlerin ahlaki değerleri ekonomik başarının üzerinde tutma çabası söz konusudur.

Kapitalist toplumda saygı gösterilmeyen işçiler açısından ahlaki değer bir sığınak işlevi görür. Saygı göstermeme durumundan öte bir aşağılama durumunun çok daha yaygın olduğu söylenebilir. Diğer sınıftakini küçümsemekten nefrete kadar birçok yaklaşımı içerisinde barındıran bir sınıfsal aşağılamadan bahsetmek mümkündür (Sayer 2005b, 163). Bu aşağılanma herhangi bir davranış sonucunda değil, sahip olunan sınıfsal konumla ortaya çıkar (Coşkun 2023, 70). Dolayısıyla sınıfsal farklılık sadece üretim alanında değil zihinde ve dilde de yeniden üretilir. İşçiler bu aşağılama ve saygı görmeme durumuyla duygusal dünyasını şekillendirir.

Çark oyununda işçi sınıfının duygusal dünyası fabrika sahibinin oğlu hippo Salih ve işçi Hasan arasındaki ilişkide görülebilir. Salih babasıyla işleri bir süreliğine devralma oyunu oynar. Bu sırada Salih ilk iş olarak yemek talebinin olduğu yazıyı getiren işçi Hasan'ı işten kovmakla tehdit ettiği babasının aksine ilk emrini verir: “*Çalışanlara öğle yemeğinin fabrikadan sağlanması için... Bir mutfak kurulması hazırlıklarına başlanması*” (Sabuncu 2009c, 193). Bu süreç boyunca Hasan'la arkadaş olmaya çalışır, babasının odasında birlikte içki içerler. Ama Hasan kendisinin bir işçi olduğunu ve bu dostluğun hiçbir zaman mümkün olmayacağını bilir. Salih Hasan'a birini sevip sevmediğini sorduğunda hayır cevabını alır ve bunun nedenini sorduğunda cevap şöyledir: “*Bilmem... Zaman olmadı zahir*” (Sabuncu 2009c, 210). Salih buna karşılık “*Savaşma, seviş!*” dediğinde Hasan “*Geçinmek ne oluyor?*” diye cevap verir. Salih “*Canını mı sıktım? Evet ayrı ayrı yerlerden gelme kişileriz. Ama anlaşmamıza engel olmasın bu. İspat edelim ki önemli olan insandır*” der (Sabuncu 2009c, 213). Kendisinin işçi olduğunu da unutmaması söyler ama odaya yöneticilerden biri girip Hasan'ı azarlayınca “*Hatırlatıldı*” der (Sabuncu 2009c, 214).

Zemberek oyununda Recep'in işten çıkmasından habersiz olan Semra, evlilik ve ev alma hayali kurar. Ancak Recep bu hayallere dâhil olamaz. İşçi olmak bu açıdan çoğu zaman hayal bile kuramamaktır. Recep Semra'nın verdiği romanların birinden “*Gelecek önümüzde çimenli bir yol gibi uzanıyor*” alıntısını yaptıktan sonra “*Görüyorsun ya, roman cennetlerine inanmaya başlamışım usul usul*” der (Sabuncu 2009b, 130). Semra'nın hayalleri içerisine kendisini konumlandıramaz: “*Gözünün önüne getirebiliyor musun... Ben smokinle? Komşularımız, okumuş “temiz” ailelerle... bir de kedi...*” (Sabuncu 2009b, 131). Hayale dahi ortak olamayan Recep terk edilir. İşçi olmak “*başkalarının hayalleri için çalışmak*” (Coşkun 2023, 49) şeklinde kısaca tanımlanırsa, aslında kendi hayallerinden vazgeçme, daha da ötesi hayal kurmanın dahi elinden alındığı bir varoluşa karşılık gelir. Ömer ağanın kızı Suna ve şoförü Recep evlenme ihtimali

üzerine konuşur. Recep ne kadar gerçekçi sorular sorsa ve konular açsa da Suna her şeye onay verirken en son işten kovulabileceğini ve onun da çalışması ihtimalini söylediğinde Suna “*Evimin işi ne kadar ağır olursa olsun, seve seve yaparım. Benim evimdir. Ama işçilik... Hakaretin bu kadarı da fazla!*” diyerek cevap verir ve evlilik canlandırması bu noktada biter (Sabuncu 2014, 81). İşçilerin gündelik hayatındaki hayallerinde dahi işçi olmak her daim hatırlatılır.

Saygı göstermeme veya aşağılanma çoğu durumda nezaket örtüsü altında belirir. Egemen konumda olanların tahakküm altında olanlara nezaket göstermesinin kolay olduğu, paralarından veya diğer üstünlüklerinden vazgeçmelerinin ise bambaşka bir mesele olduğu bir gerçekliktir (Sayer 2005b, 64). Yani söylemde ve davranışta nezaketli olma çabası bir üstünlük göstergesidir ve kolay olandır. Burada gelirin eşit dağılmasının üstünün örtüldüğü ve bu sebeple nezaketin altında bir gösteriş ve sahtekârlık olduğu söylenebilir (Coşkun 2023, 142-143). Şerefiye oyununda iki sınıfın akşam yemeğinde bir araya geldiği sahne sınıfsal düzeydeki sembolik şiddeti nezaket temelinde oldukça güçlü şekilde yansıtır. Sabri'nin patronu Tahsin ve eşi Nezahat maddi kazanımlarını Sabri'nin gecekonduşunda sürekli olarak kapatmaya çalışır. Bu kapatma çabası bir nevi üstünlük göstergesidir. Gerçeğin ne olduğu ortada olsa da bu iki karakter abartılı tepkilerle gecekonduşdaki yoksulluğun üstünü örtmeye çalışır, onlar gibi davranmaya çalışır. Yıkık dökük hâldeki gecekonduşda büyükbabanın yattığı yerle ilgili Tahsin “*Bakın ne kadar yumuşak*” dedikten sonra bu yatağın ot şilte olduğunu duyunca şaşırması gibi yaparak “*Yok canım... Hayret. Öyle ise somyanın yayları çok iyi olmalı*” der, bunların portakal sandığından olduğunu duyunca bozuntuya vermez: “*Ne diyorsunuz? Bak Nezahat görüyor musun şekerim? Ben hep söylerim: Bizim halk zekidir, isterse dehasıyla mucizeler yaratır*” (Sabuncu 2009a, 22-23). Gördükleri yoksulluk karşısında şaşkınlık içinde yanlış bir cümle kurmamak için birbirlerine engel olmaya çalışsalar da pek başarılı olamazlar. İki odadan ibaret olan, yatakların gündüzleri divan olarak kullanıldığı bu gecekonduşda yatak odasını görmek istediklerinde Sabri “*Daha damını çatamadık da*” dedikten sonra Tahsin “*Olsun, yahu, olsun. Yaz günü püfür püfür... Kötü mü?*” derken Nezahat ise “*A vallahi harika! Gök masmavi görünüyor*” der (Sabuncu 2009a, 24). Daha da ileri gidip odadaki karyolayı tavandaki deliğin altına yerleştirirler. Tahsin kendi eviyle bu gecekonduşu karşılaştırır: “*Aferin yahu, valla aferin, avuç içi kadar yere neler sığdırıyorsunuz. Biz sekiz odada boğuluyoruz*” (Sabuncu 2009a, 23). Bütün bu iletişimde, gereğinden fazla nezaket aslında içerisinde bir tatmini barındırır. Bu gereksiz nezaket ve takdir etme durumu sahip olunan maddi güce bir şükürdür. Tahsin arabasından bahsederken Sabri telaşlı bir şekilde “*Kim bilir bizim bu tozlu yolda. Hemen varıp yıkayıvereyim*” der (Sabuncu 2009a, 26). Nezahat ise şu cümleyi kurar: “*Yolumuz toprak diye yakınıyorsunuz ya, aslında bilin ki beton yapılar, asfalt yollar kadar insanı yıpratana bir şey yoktur*” (Sabuncu 2009a, 36). Yemekten sonra kürdan konusu açıldığında Tahsin “*İstemez yahu, istemez! Tırnaklarımız ne güne duruyor*” (Sabuncu 2009a, 37) diyerek tırnağıyla dişini kaşır.

Sınıfsal aşağılanmanın ortaya çıkarttığı en temel duygulardan biri öfkedir. İşçi sınıfının maruz kaldığı aşağılanmaların bir sınıf kinini/öfkelerini doğuracağını söylemek mümkündür ve kendisine eşit fırsatlar tanınmadığını düşünen bir işçi için ahlaki öfke değil sosyo-politik öfke ve hınçtan bahsedilebilir (Coşkun 2023, 150-162). Aslında işçi olmak bir anlamda yaşamın tamamının haksız bir saldırı altında olduğunu hissetmeyi beraberinde getirir (Coşkun 2023, 55). Bu noktada toplumsal çelişkinin sınıf karşıtlığına dönüşümü öfkeyle var olur (Barbalet 1992, 153).

Şerefiye oyununda Sabri ve Yılmaz arasındaki çatışma ve bunun ardından Sabri ve B. Baba arasında doğan çatışma oyunun temel çatışmalarını oluşturur. Bu çatışmalar işçi sınıfının duygularını anlama noktasında önemli veriler sunar. Kuşaklar arasında bir çatışma değil, sömürüyle şekillenen hayatlar arasındaki bir çatışma söz konusudur ve sömürünün duygulara

nasıl yansıdığı görülür. Sınıf bilincine sahip olmayan Sabri emek sürecindeki sömürüye yansıtmadığı öfkeyi ailesine yansıtır. Aslında bütün bu öfkenin sebebi, kızlarını evlatlık olarak isteyen Tahsin ve eşine hayır diyememekten kaynaklanır. Misafirlikten beş gün sonra gecekonduyu su basar. Patronu ve karısının sözüne uyup duvardaki deliğin altına yataklarını çektiklerinden dolayı yatak su içinde kalır ve ilk defa o an Sabri patronuna çıkışır, “*Ulan hay bu yatağı deliğin altına koymayı akıl edenin*” dediğinde Sabiha “*Tahsin beyle, hanımı*” dedikten sonra “*Hanımının da... Tövbe tövbe!*” der (Sabuncu 2009a, 52). Sabiha hasta olunca bütün temizlik Sabri'ye kalır ve hiç olmadığı kadar öfkelenir: “*Ev değil mezar burası be, kabir!*” (Sabuncu 2009a, 55). Öfkesini ilk defa açığa çıkararak Sabri ocağın arkasındaki isi görünce Tahsin'i taklit ederek “*Bu isin keyfine varacaksın Sabiha hanım!*” der (Sabuncu 2009a, 55). Öfkesinin sebebi kızlarını evlatlık vermek zorunda kaldıkları sınıfsal aşağılanmadır. İlk aşamada öfke karşıt sınıfa yönelmez, tersine aile üyelerine yönelir. Kendisini beğenmediğini söyleyen oğluna sinirlenir. Yılmaz'dan “*Bakıyorum, ansızın aslan kesildin*” cümlesini duyduğunda “*Ağzını toplu ulan eşşoğlu eşek! Küçük adamız biz, n'apalım?*” diyerek cevap verir ve Yılmaz'ı evden kovar (Sabuncu 2009a, 47). Buna üzümlü eşine rakı koymasını söyledikten sonra para konusu açıldığında “*Sana da hesap mı vereceğiz be?*” diyerek sinirlenir (Sabuncu 2009a, 49).

Sabri'nin öfkesinin yansıdığı asıl kişi ise babasıdır. Babasıyla arasındaki tartışma Sabri'nin sınıfsal olarak geçmişle yüzleşmesine kapı aralar. Bu sınıfsal olarak zihnindeki ilk uyanıştır. Sabri babasına onu beğenmediğini söyler: “*Hık demiş, burnundan düşmüşüm namussuzum. Sayende iyisinden uşak kesildik de, şuna buna hizmet etmekle övünür olduk çok şükür!*” (Sabuncu 2009a, 57). Oğlunun kendisine söyleyemediklerini babasına söyleyeceğini ifade eder. Sabiha ayara girdiğinde “*Nesine saygı be? Bildim bileli boynu bükük, beli eğik*” diyerek babasını tanımlar (Sabuncu 2009a, 57). Devamında “*garson parçası*” diyerek babasını aşağılar ve sonrasında “*Kendin öpmekle kalsan iyi de, bize de öptürürdün yaladığın eli*”, “*Ulan şöyle yılmış ki gözüm, ensesi, gerdanı yağlı birinin önünde elim ayağım tutmaz oluyor da, üç çift tatlı söze yayım yayım yayılıyor gayrı*” gibi cümlelerle kendisini ve babasını eleştirmeye devam eder (Sabuncu 2009a, 57). Babası ve oğlu arasındaki aktarımı ise şöyle özetler: “*Bu ayıp şu değil. Kim öğretti bana ha? Kim? Nasıl köpeklik edilir, nasıl yaltaklanır? Kim kimden aşağıda, kim kimden üstün? Bu fiyat listesini sana o kibar takımı müşterilerin yutturmuş olsalar gerek vaktiyle. Sen de bana... Biz de oğlanın gözünü boyayalım dedik ama, beceremedik. Herif akıllı, herif bizim gibi inek değil*” (Sabuncu 2009a, 58). Oğlunun kendisini beğenmemesine hak veren Sabri “*Sabahlara değin it misali elin malını bekleyen*” (Sabuncu 2009a, 58) biri olarak kendisini ve işini tanımlar. Yemek saati gelince babasının garsonluğuna atıf yaparak yemekleri servis etmesini söyler. Babası haddini bilmesi gerektiğini söylediğinde “*Haddimizi bilmekten geldi, ne geldiyse başımıza*” der (Sabuncu 2009a, 60). Bu sırada bakkalın veresiyeyi kestiğini öğrendiğinde de “*Cehennem kadar! Vermeyeceğim ulan, birikmiş borcumu da vermeyeceğim. Attığı kazıklara sayısın itoğlu it! Nah burama geldi*” der ve öncesinde eşinin söylediği “*İtibardan başımız göğe erdi çok şükür*” cümlesini artık kendisi söyler (Sabuncu 2009a, 62). Sabiha sakinleştirmek için yemeğini yemesini söyledikten sonra ise şöyle konuşur: “*Bırak şimdi patatesi! Yemiyeceğim, anlaşıldı mı? Bugün açacına otururum, yarın da adam mı soyarım, kasa mı kırarım düşünürüz... Tekmil yasaklar, günahlar benim başımda mı. Üç kağıtçılık, karaborsacılık ne güne duruyor ha? Satacaksın durmadan. Eline geçirdiğini satmadan koyvermeyeceksin. Pezevenklik yapıyorsun diyelim, önce kendi karını satacaksın... Evet, kelleyi koltuğa almadın mı, hurpaniliğe talim edersin ömür boyu*” (Sabuncu 2009a, 62).

Sabri'nin söz konusu öfkesi, Tahsin'in eve gelmesiyle az da olsa diner ama eskisi gibi davranmaz. Kendi sınıfının farkında olan bir karaktere evrimi başlamıştır. Tahsin, gecekondunun sular içinde kalmış hâlini görmesine rağmen çamura batmış arabasından bahseder, biraz para

verip mahalledeki çocuklara yıkatmayı düşünür. Bu sırada Sabri oldukça isteksiz bir şekilde “*Emrederseniz ben yıkayayım beyefendi*” der (Sabuncu 2009a, 65). Tahsin Yılmaz’ın evde olmadığını görünce onunla ilgili konuşmaya başlar: “*Akıllı da, yani biraz dikbaşı. Hani şu bir türlü hakkına razı olmayanlardan... Ben böyle nicelerini gördüm, nicelerini yola getirdim. Şunca yıldır, senin oğlan gibi ne efeler geldi geçti elimden. Üç gün aç kaldılar mı, sustalı maymuna dönerler*” (Sabuncu 2009a, 67). Bu cümlelere karşı çıkmaya da patronunu onaylamayan ve cevap vermeyen bir Sabri vardır artık. Tahsin Saadet’in sabah bakkala gittiğinde bir erkeğin onu alıp götürdüğünü anlatır. Kaçtığından veya kaçırıldığından emin olmadığını söyler. Ama kendi derdindedir, adının böyle bir habere karışmasını istemez ve Sabri’ye “*Gazetelerde bir haber: Tanınmış iş adamlarımızdan filancanın evlatlığı kaçırıldı. Yani, bu... evlatlık sözü, biraz... tatsız. Anladın mı?*” der (Sabuncu 2009a, 71). Karakola gitmeyi de Sabri ve Sabiha’dan bekler. Bir süre sonra Yılmaz Saadet’le birlikte gelir. Sonrasında Saadet gitmek istemez ve evinde kalır. Duyguların bazı durumlarda direniş teşvik edici bir özelliği vardır (Sayer 2005a, 955). Direnişin illa doğrudan olmaması ve hatta çoğu zaman doğrudan olmaması, çeşitli kapalı direniş biçimleri söz konusudur (Scott 2021). Aslında zaferin işçi sınıfında yarattığı duygu sevinçtir. Sabri’nin bunu sağlamamış olsa da “*Ulan pek bir keyifli hissediyorum kendimi... Bu hayra alamet değil... Sırtımda yumurta küfesi mi var? Bekçi urbasını yere çaldığım gibi... anasını satarım be!*” ifadelerini kullanır mutlu bir şekilde (Sabuncu 2009a, 79). Harç karmak için Tahsin’in hediyesi olan gümüş tabağı alır ve üzerindeki yazıyı “*Kahraman bekçimiz Karabaş’a*” (Sabuncu 2009a, 82) diyerek okur. Yılmaz’la kabarmış sıvaları onarmaya başlar ve “*Bundan böyle bana şeref verecek adamın, alnını karışlarım*” der (Sabuncu 2009a, 82).

Sınıfsal öfkenin örneklerinin görülebileceği bir diğer oyun Zemberek oyunudur. Öfke sınıfsal haksızlıklardan kaynaklansa da muhatabı yine sömüren değildir. Karakterlerde sınıf bilincinin olmaması söz konusu öfkenin muhatabını çarpıtır. Öfkeyi var eden işçinin içerisinde bulunduğu değersizlik hissi ve sınıfsal haksızlıklardır. Zemberek oyununda işçi sınıfının temsili Recep karakteri üzerinden inşa edilir. Bir fabrikada işçi olan Seyfi eşinin doğumu için izin almaya çalışır. O gün fabrikaya Almanya’dan misafirler geleceği için müdür yoktur. Atölyeden sorumlu Mahmut da gitmesine göz yummaz ve Seyfi işe devam etmek zorunda kalır. Ama çok geçmeden makineye kolunu kaptırır. Bunun üzerine Mahmut’un ilk söylediği şeylerden biri “*Hemen temizleyin ortalığı*” olur bu kazaya üzülme yerine kazanın misafirlerin geleceği gün olmasına üzülür. Buna şahit olan Recep elindeki süpürgeyi Mahmut’a uzatır ve fabrikayı terk eder. İş bırakınca hem eve annesi tarafından hem de kız arkadaşı tarafından ne yapacağı, nasıl yeniden iş bulacağı sorulur. İhmarkârlıkla, miskinlikle suçlanır. Kız arkadaşı terk eder. Recep ne yapacağını bilemez hâlde bir meyhaneye sığınır. Tanımadığı bir sarhoşun sözlü tacizine maruz kalır. Recep’in sınırları iyice gerilir. Yaşlı sarhoş en son şu cümleleri kurar: “*Neden ayın sonunu getiremiyoruz? Neden iki yakamız bir araya gelmiyor bir türlü? Hep o sokaklara dökülenlerin kabahati değil mi? Zam! Zom! Pahalılık! Vatan hainleri! Söylesene ulan! Ha! İhanet*” (Sabuncu 2009b, 149). Bu sözler üzerine Recep eline aldığı şişeyi onun kafasına vurur. Mahkemede o anda nasıl bir duygu içinde olduğu sorulunca ağzından sadece şu kelimeler çıkar: “*Bilmiyorum... Belki... Evet... Biraz kafam bozuldu. Belki...*” (Sabuncu 2009b 151). Fabrikada şahit olduğu insanlık dışı davranıştan sonra tanımadığı birinin işçileri hainlikle suçlanması öfkesini katlar ve birini öldürmesine yol açar. Recep’in bir işçi olarak çaresizliği oyunun her anında yansır. Öfkenin karşıt sınıfa yansımalarının bir diğer örneği ise İşçi Babası Ömer Ağa ve Küçükhanımın Şoförü Recep oyununda görülür. Recep Ömer Ağa’nın kızı tarafından bayağılıkla suçlanırken şu cümleleri kurar: “*Şoförler bayağı olur küçükhanım. Nedendir bilir misiniz? Arabada, kibarların kendi aralarındaki konuşmaları duya duya terbiyeleri bozulur da ondan*” (Sabuncu 2014, 45).

Sonuç

Sahnenin perdesini işçilerin gündelik hayatlarına açan Başar Sabuncu'yu işçi sınıfının Türk tiyatrosundaki kalemi olarak görmek mümkündür. Sabuncu'nun tiyatro oyunları işçilerin düşünce pratikleri ve eylemlerine odaklanan ve bunların şekillendiren yaşam koşulları ve duygularını ele alan oyunlar olma özelliğine sahiptir. Ayrıca onun tiyatro eserleri kaleme alındığı dönemin ekonomik, kültürel ve siyasal ortamını anlama açısından da başvuru kaynağı olma özelliğine sahiptir.

Sabuncu'nun oyunlarının merkezinde toplumsal sınıflar ve sınıflar arasındaki ilişkiler vardır. Oyunlarının temel özelliklerinden biri, bu ilişkilerin en yalın hâliyle sunulmasıdır. Bu yalnızlık Brecht'in tekniğine yaklaşan ve eleştirel düşüncenin inşa edileceği başlangıç noktasını oluşturur. Oyunlarında sınıflar arası çatışma, farklı yaşam tarzları, farklı düşünme biçimleri en yalın hâlleriyle sunulur. Bütün sınıflar en tipik özellikleriyle sahnededir. Bu şekilde sınıf çelişkileri net bir biçimde yansıtılır. Sabuncu'nun tiyatro eserlerinde işçi sınıfı temsilini güçlü kılan önemli noktalardan bir diğeri karşıt sınıflar arasındaki etkileşime odaklanan kurgulamalardır. Söz konusu etkileşim bazen bir fabrikada bazense bir evin salonunda gerçekleşir. Oyunlarda karşıt sınıfların etkileşime girmesi ekonomik ve kültürel farklılıkların daha net bir yansımasını sunmaya imkân sağlar. İşçi olmak sadece işçi karakterler üzerinden aktarılmaktansa, mevcut etkileşimle birlikte çok daha belirgin şekilde yansıtılır. Diğer bir özellik ise Sabuncu'nun işçi karakterleri fetişleştirmemesi ve olması gerektiği şekliyle işçi sınıfını göstermek yerine olanı kaleme almasıdır. Sabuncu bir yazar olarak işçilerin çıkarlarının yanında bir pozisyonda konumlanırsa da bunu karakterleri üzerinden abartılı bir şekilde sunmaz.

Sabuncu'nun oyunlarında işçi sınıfının temsili sınıf kültürü ve sınıfın duyguları olarak iki boyutta sunulur. Sınıf kültürünü oluşturan maddi koşulların gerçekçi biçimde sahneye taşındığı oyunlarda işçilerin maruz kaldıkları sömürü ve bu sömürün sonucunda ortaya çıkan ekonomik ve kültürel imkânsızlıklar gösterilir. İşçilerin gündelik hayatta karşılaştıkları eşitsizlikler karşıt sınıfla olan etkileşimleriyle sunulur. Bu etkileşimlere işçi sınıfının nasıl algılandıkları yansır. Oyunlarda maruz kalınan eşitsizlikleri sınıfsal düzlemde ele alamayan işçilerde bir dayanışma olmaz, bunun yerine bireysel düzeyde küçük kazanımlar için bir direniş vardır. Sınıf kültürünün temel boyutlarından olan mücadele, açık ve kolektif şekilde değil, gündelik hayat içerisinde küçük ölçekli davranış ve ifadelerle ilerler.

Sabuncu'nun oyunlarında kendi kaderleri üzerinde söz sahibi olmayan ve hayatları boyunca da olmayacak olan işçilerin duyguları ön plandadır. İşçi sınıfının maruz kaldığı sömürü, karakterlerin iç dünyasında karşılık bulur. İşçi olmaktan kaynaklı değer görmeme, aşağılanma gibi davranışlar farklı duyguları üretir. İşçi karakterlerin ekonomik hiyerarşideki konumlarını ahlaki hiyerarşiyle ön plana çıkartarak kapatmaya çalıştıkları görülür. Oyunlarda saygı görmeme ve aşağılanma sonucu işçi sınıfında ortaya çıkan en temel duygu öfkedir. Sınıfsal bir karşılığı olan öfkenin muhatabı ise genellikle karşıt sınıfın üyeleri değil, işçilerin çevrelerindeki kişiler olur. Karakterlerde sınıf bilincinin söz konusu olmaması öfkenin muhatabı konusunda belirgin bir şekilde ortaya çıkar.

BİBLİYOGRAFYA

- Barbalet J. M. 1992, "A Macro Sociology of Emotion: Class Resentment". *Sociological Theory* 10(2), 150-163. <https://doi.org/10.2307/201956>
- Coşkun M. K. 2013, *Sınıf, Kültür ve Bilinç: Türkiye'de İşçi Sınıfı Kültürü, Sınıf Bilinci ve Gündelik Hayat*. Ankara.
- Coşkun M. K. 2023, *Sınıfın Duyguları: İşçiler, Duygular ve Sınıf Mücadelesi*. Ankara.
- Çubukçu A. 2014, "İşçi Sınıfı Kültürü, Sorunlar ve Olanaklar". *Emekçileri Okumak: Edebiyatımızda Sınıf, Kültür ve İşçilerin Gündelik Hayatı*, 15-22. İstanbul.
- Creswell J. W. 2013, *Nitel Araştırma Yöntemleri: Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*. çev. M. Bütün & S. B. Demir, Ankara.
- de Rivera J. & Grinkis C. 1986. "Emotions as Social Relationships". *Motivation and Emotion*, 10(4), 351-369. <https://doi.org/10.1007/BF00992109>
- Foley D. E. 2007, "İşçi Sınıfı Antropolojik Anlamda Bir Kültüre Sahip Midir?". *Fark/Kimlik/Sınıf*, 261-300. çev. D. Yüzüak, Ankara.
- Galasinski D. 2004. *Men and the Language of Emotions*. New York.
- Koç T. & Şengül A. 2023, "Başar Sabuncu'nun Şerefiye Adlı Tiyatro Oyununda Toplumcu Edebiyat, Özne ve İktidar". *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 12, 534-547.
- Lamort M. 2000, *The Dignity of Working Men: Morality and the Boundaries of Race, Class and Immigration*. New York.
- Layder D. 2015. *Sosyolojik Araştırma Pratiği: Teori ve Sosyal Araştırmanın İlişkilendirilmesi*. çev. S. Ünal, Ankara.
- Lordon F. 2013, *Kapitalizm, Arzu ve Kölelik: Marx ve Spinoza'nın İşbirliği*. çev. A. Terzi, İstanbul.
- Lukacs G. 2014, *Tarih ve Sınıf Bilinci*. çev. Y. Öner, İstanbul.
- Marx K. 2007, *Felsefenin Sefaleti*. çev. A. Kardam, Ankara.
- Marx K. & Engels F. 2013, *Alman İdeolojisi*. çev. S. Belli, Ankara.
- Marx K. & Engels, F. 2014, *Komünist Manifesto*. çev. C. Üster & N. Deriş, İstanbul.
- Neuman W. L. 2016a, *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar 1.cilt*. çev. S. Özge, Ankara.
- Neuman W. L. 2016b, *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar 2.cilt*. çev. S. Özge, Ankara.
- Ollman B. 2011, *Diyalektiğin Dansı: Marx'ın Yönteminde Adımlar*. çev. C. Saraçoğlu, İstanbul.
- Özbek D. 2023, *Türk Tiyatro Yazınında Başar Sabuncu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Poulantzas N. 1992, *Siyasal İktidar ve Toplumsal Sınıflar*. çev. Ş. S. Kaya & F. L. Topaçoğlu, İstanbul.
- Sabuncu B. 1975, "Tiyatronun İdeolojik Eleştirisine Giriş". *Birikim*, 6, 40-46.
- Sabuncu B. 2009a, "Şerefiye". *Toplu Oyunları I: Şerefiye, Zemberek, Çark*. İstanbul, 5-82.
- Sabuncu B. 2009b, "Zemberek". *Toplu Oyunları I: Şerefiye, Zemberek, Çark*. İstanbul, 83-154.
- Sabuncu B. 2009c, "Çark". *Toplu Oyunları I: Şerefiye, Zemberek, Çark*. İstanbul, 155-255.
- Sabuncu B. 2010a, *Kaldırım Serçesi*. İstanbul.
- Sabuncu B. 2010b, "Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hikayesi". *Toplu Oyunları 2: Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hikayesi, Sayın Muhbir Vatandaşlar, Memurlar, Lades ya da Aile Ocağı, Kargalar*. İstanbul, 5-99.
- Sabuncu B. 2010c, "Sayın Muhbir Vatandaşlar". *Toplu Oyunları 2: Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hikayesi, Sayın Muhbir Vatandaşlar, Memurlar, Lades ya da Aile Ocağı, Kargalar*. İstanbul: 101-165.
- Sabuncu B. 2014, *İşçi Babası Ömer Ağa ile Küçükhanımın Şoförü Recep*. İstanbul.
- Sayer A. 2005a, "Class, Moral Worth and Recognition". *Sociology*, 39(5), 947-963. <https://doi.org/10.1177/0038038505058376>
- Sayer A. 2005b, *The Moral Significance of Class*. New York.
- Scott J. C. 2021, *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*. çev. A. Türker, İstanbul.
- Thompson E. P. 2004, *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu*. çev. U. Kocabaşoğlu, İstanbul.
- Uzman M. 2023, *Başar Sabuncu Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.