



# Kamu Yönetimi Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi

*Institute of Public Administration  
Journal of Social Sciences*

**Cilt 3, Sayı 4, Yaz/Haziran 2023**

## **BU DEFA ENKAZ SAHNEDE: N. TANER BÜYÜKARMAN'IN GERİYE KALAN OYUNUNDA DEPREM VE TARİHSELLİK**

**This Time Wreck is on the Stage: Earthquake and Historicity in  
N. Taner Büyükarman's Geriye Kalan Play**

**Araştırma Makalesi • Research Article**

**Arş. Gör. Ali KARAHAN**

Tarsus Üniversitesi

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
alikaarahan@tarsus.edu.tr



0000-0002-5199-7272

Geliş Tarihi/Received: 17.04.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 16.05.2023

### **Atıf/Citation**

Karahan, A. (2023). Bu Defa Enkaz Sahnede: N. Taner Büyükarman'ın Geriye Kalan Oyununda Deprem ve Tarihsellik. *Kamu Yönetimi Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi*. (4), 177-198.

Kamu Yönetimi Enstitüsü  
Türkiye Kamu Çalışanları Kalkınma ve Dayanışma Vakfı kuruluşudur

## Öz

Bir tiyatro çeşidi olan tarihsel oyun, geçmişin araçsallaştırılıp insanın sahnedeki durumuna dış gerçeklik olarak giydirildiği ve çevre olarak tarihî olsa dahi içerikte çağdaş olanı yakalayan edebi türdür. Yalın tarihin tekrarı ve olayların aktarımı değil sahilin peşine düşerek edebiyatın zevk değerleriyle oluşan tarihsel oyun, tema ya da izlek olarak insanları derinden etkilemiş olayları da seçebilir. N. Taner Büyükerman'ın *Geriye Kalan*'ı da aynı fay hattında farklı çağlarda gerçekleşmiş ve büyük yıkımlara sebep olmuş üç depremi konu edinir. Depremlerin yarattığı üç farklı enkaz vardır: Ayasofya'nın kubbesi, Topkapı Sarayı yıkıntıları ve Değirmendere Sahili'ndeki bina göçüğü. Bu enkazlar etrafında ise insanın fiziki sarsıntı karşısında büründüğü duygusal ve eylemsel hâller sergilenir. Doğu Roma devrinde, 558 yılındaki depreminin ardından Ayasofya'nın kubbesi yeniden yükseltilmeye çalışılırken akıl ve taassubun çatışması, Osmanlı İstanbul'unda, 1509 yılındaki depreme sarayın yıkıntılarındaki yağma/hırsızlık girişimi ve 1999 depreminde Gölcük'teki enkazda ise hayat kurtarmak uğruna umut, merhamet ve karamsarlık duygularıyla gelgitler yaşayan insanlar seyredilir. Nihayetinde hangi çağda olursa olsun geriye kalan, depremlerin bıraktığı izler ve insanın acı karşısında edindiği unutkanlıktır. Bu çalışmada, *Geriye Kalan* oyunu, depremin insan zihninde yarattığı yıkımı tazelemek değil, dikkatleri bu felaket karşısında edinilen geçmiş deneyimlere ve enkaz etrafında beliren insan durumlarına çevirmek açılarından incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Tiyatrosu, Tarihsel Oyun, Deprem, N. Taner Büyükerman, *Geriye Kalan*.

## Abstract

The historical play, a type of theater, is a literary genre in which the past is instrumentalized and dressed as an external reality to the human situation on the stage, and which captures the contemporary in content even if it is historical in environment. The historical play, which is not simply the repetition of history and the transmission of events, but the pursuit of authenticity and the taste values of literature, can also choose events that have deeply affected people as themes or themes. N. Taner Büyükerman's *The Remainder/ The Geriye Kalan* is about three earthquakes that occurred on the same fault line in different eras and caused great destruction. There are three different wreckages created by the earthquakes: Hagia Sophia's dome, the ruins of Topkapi Palace and the building collapse at Değirmendere Beach. Around these wrecks, the emotional and actional states of human beings in the face of physical shaking are exhibited. In the Eastern Roman period, the clash of reason and fanaticism while trying to raise the dome of Hagia Sophia after the earthquake of 558, in Ottoman Istanbul, the looting/theft attempt in the ruins of the palace in the earthquake of 1509, and in the wreckage in Gölcük in the 1999 earthquake, people who experience the ebb and flow of hope, compassion and pessimism in order to save lives are observed. In the end, regardless of the era, what remains are the traces left by earthquakes and the forgetfulness that humans acquire in the face of pain. In this study, the theatre

*Remaining/Geriye Kalan* will be examined in terms of not renewing the destruction caused by the earthquake in the human mind, but turning attention to the past experiences gained in the face of this disaster and the human situations that appear around the wreckage.

**Keywords:** Turkish Theater, Historical Play, Earthquake, N. Taner Büyükarman, *Geriye Kalan*.

## Giriş

Tarih boyunca gerçekleşen vakaları değerlendiren, geçmişin olup bitenlerini ve kişilerini bir dekor olarak sunan, deneyimleri, çatışmaları ve sorunlarıyla insanın mazi düzleminde ele alan tiyatro türüne tarihsel oyun denir. Bu edebî tür ayrıca “tarihî piyes, tarihî-millî dram, hâile-i tarihiyye, tarihî temâşâ, tarihî hâile, tarihî oyun, tarihî ve millî fâciâ vakıa-i millî- tarihî piyes, fâciâ-i tarihiyye, tarihî ve ciddî piyes, millî ve tarihî piyes” (And, 1971, s. 146) gibi kavramlarla da ifade edilmiştir. Sahnenin tarihsel arka plana dönüştüğü tiyatro metinleri, gereçleri dram sanatı içerisinde yoğurarak ortaya koyar. Fakat tarihten, tarihçilikten farklı olarak gerçeğin değil inandırıcı olanın, sahilğin peşindedir (Aristoteles, 2017, s. 30-31). Ayrıca tarihsel oyun anlatıcısı, toplumun siyaset, kültür ve sosyal birikimini oyun içerisinde işleyerek geleceğe taşıdığından geçmiş sadece araçtır (Şengül, 2002, s. 52). Bu nedenle konusu geçmişe dönük olsa da tarihsel oyun insanın evrensel sinir uçlarında gezindiğinden ve ürünü olduğu çağı göz ardı etmediğinden daha çok bugünle ilgilidir.

Tarih, kriz anlarında, büyük etkiler yaratan doğal ve toplumsal felaketlerde felah bulmayı kolaylaştıran bir olgudur. Çünkü deneyime dayanmak, geçirilen badireyi yeniden değerlendirmek mevcut zorluk için referans yaratabilir. Tarihsel oyunlar, bu minvalde büyük değişim/dönüşüm devirlerini içerir. II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet'in ilanı sonrası dönemlerde bu tarz metinlerin yazılma sıklığının artmasının sebebi biraz da bahsi geçen özelliğidir (Şengül, 2009, s. 1933). Böylece tarihin sunduğu çok boyutlu açılımlar ve meşrulaştırma gücü tiyatroyu da zenginleştirir.

Tiyatro, her şeyden önce yaşamı konu alan (Strowsky, 1946, s. 13-15) ve canlılığın çekirdeğini oluşturan insanın etrafında dönen (Nutku, 1983, s.

1) bir kurgu barındırır. Tarihin de çatışmalarla, tesirli doğa olaylarıyla, ekonomik ve siyasal gerilimlerle dolu oluşu, onu dram sanatının odağına yerleştirir. Çünkü yaşam nihayetinde tüm bu sayılanlardan müteşekkildir. Tiyatro bir devinim ve etkin mücadele alanı ister, bu da tarih olgusunun bütününde vardır. And, tarihsel oyunu tanımlarken, edebî türün geçmişte değişimler doğuran büyük olaylara dayanmasından ve tarihsel malzemeyle çağdaş konuları ele almasından bahseder (1973, s. 786). Doğal olarak tarihsellik tiyatro için, amaç olmaktan çok amacı destekleyen ve hazırlayan bir araçtır. Tarihsel oyun, tarihin yarattığı imkânı da sahneye aktararak çağdaş insanın gerilim, dönüşüm ve bunalımlarına eğilir. Ortaylı (2001), tarihsel oyun hakkındaki şu ifadeleriyle bir söylem ve içerik analizi yapar:

Tarihi tiyatro oyunları, kalitesinin yüksekliği ölçüsünde, yazdıkları dildeki tiyatro edebiyatının görkemini arttırmıştır. Özellikle toplum ve düşünce hayatında büyük devrimlerin yapıldığı, daha başka bir deyişle insanların yaşadıkları toplumun doğal değişimini bilinçli bir biçimde yeniden değiştirdikleri çağdaş tarihe bakış yeni boyutlar kazanmıştır. Siyasal bilince sahip bir toplumun yazarı tarihi tiyatro ve roman alanında da güçlü eserler vermiştir. Tersî söz konusu ise, yani bir toplumda tarihi tiyatro ve romanlar güçsüzse bu o toplumda siyasal düşüncenin de güçsüz ve gelişmemiş olduğunun bir göstergesidir (s. 151-152).

Geçmiş olayların yansıtıldığı tarih kaynaklarının göreceliliği yanında, edebî bir tür olan tiyatronun da gerçek olaylara bire bir bağlı kalması anlamsız bir beklenti olur. Edebiyatın kendi gerçekliğini yaratması başat özelliğidir. Tarihsel oyun gerçekten kök alır, fakat sadakati kendi kurguladığı ve sanatla yoğurduğu gerçekliğedir. Bu nedenle tarihsel tiyatro için geçmişe uygunluk değerlendirme unsuru olamaz (Şener, 2003, 132). Benzer şekilde Schiller de "trajedi, tarih gibi olayları hakikate uygun bir şekilde tespit etmez, tarih gibi yalnız neden ve nasıl olduğunu bildirmez, onun gayesi: olanı duyurmak, insanları olaylar karşısında hayran bırakmaktır" sözleriyle tarih ve tiyatronun ayrımını vurgular (aktaran Kaya, 2007, s. 246; Taşer, 1953, s. 26). Aslında sanatçı yeni ve özgün olanın peşindedir. Bu nedenle de realiteye körü körüne bağlı kalması onun namına olumsuz bir çıkış olur. Çünkü edebî metinde,

tarihsel tiyatrodaki, tarihi/gerçeği yazmak yerine tarihi/gerçekliği yaratmak esas alınır. Tiyatro, olayları aynı şekilde aktarırsa, yazarın söylediği veya söyleyeceği yeni bir şeyden bahsetmek mümkün değildir. Böylece basit bir tekrarın, kopyanın ötesine geçemeyen oyun, insana, insan etrafında dönen olaylara, kapsayıcı zamana ve şekil veren mekâna yeni bir çıkarım getiremez. Fakat bu tarihsel olanın bütünüyle göz ardı edileceği anlamına gelmez. Metnin inşa ettiği inandırıcılığı tarihî kişi, olay veya mekânlara istinaden sağladığı unutulmamalıdır. Tam bu noktada tarihî unsurlarda seçicilik de söz konusudur. Çağdaş insanın ilgisini sahneye çekmek ve onu etkilemek (Asena, 1963, s. 2-3) tarihsel oyunun vazgeçilmezidir. Bu da ancak tarihin donuklaşmış, rengini kaybetmiş unsurlarını sahne ışığı altında canlandırarak olur. Tiyatro, tarihin katmanlarında bulunmayan canlılık boyutunu, aktarılan kişi veya olaylara kazandırabilir (Asena, 1993, s. 50-51). Ancak bu, oyun yazarının kişiliğinin, dünyayı kavrama biçiminin, değerler bütünüünün ve birikiminin süzgecinden geçerek olur.

### **Sarsıcı Bir İzlek Olarak Deprem**

İnsan kalabalığı üzerinde derin izler bırakan olayların zaman geçtikçe tarihe mal olması vakıdır. Depremler de yarattıkları büyük çaplı yıkımlarla kolektif ve bireysel hafızada yer edinir. İnsan unutkanlığının önüne geçmek için tarihî depremlerin sebebiyet verdiği olumsuzlukları akıllarda diri tutmak edebî eserlerle sağlanabilir. Bu, kişiye geçmiş kayıpların yenilenmesinin önüne geçmek veya onları en aza indirmek için harekete geçeceği gayreti ve alacağı tedbiri düzenleyecek bilgiyi verebilir. Fakat edebî eserin felaketler karşısında üstleneceği en önemli görev, onu sanatın etki gücünün çeperlerine alarak duygu yoğunluğu içerisinde zihinlerdeki canlılığını muhafaza etmektir. Böylece insan, yitirmenin acısını daima hisseder ve tekrarının yaşanmaması için çaba gösterir.

Anı, şiir, roman, hikâye, tiyatro ve diğer edebî türlerde depremin izlek olarak kendine yer bulması son derece doğaldır. Çünkü insan üzerindeki sarsıcı sonuçlarıyla deprem, edebiyatın yarattığı estetik dikkatle kalıcılık yakalayabilir. Bu da merhameti, empatiyi, zorluk karşısında vücuda gelen birlikteliği ve yardımlaşmayı doğurur. Unutulmaması gereken bir diğer nokta

ise böylesi felaketler öncesinde önlem almak için gereken girişim gücünün ve bilgisinin metinler maharetiyle somutluk kazanabileceği meselesidir.

Tevfik Fikret'in kaleme aldığı "Verin Zavallılara" şiiri, deprem denildiğinde akla ilk gelen edebî metinlerdendir. Balıkesir depremini konu alan şiirde, çökmek üzere olan evleriyle ve evlerin önünde mahzun, yardıma muhtaç hâldeki kadınlarıyla bir köyü, kederli bir manzara olarak betimler (Dayanç, 2007, s. 132). Bu metinde edebiyat, duygu ve düşünceleri etki gücü yüksek, estetik kaidelerle ve anlam katmanları birden fazla şekilde aktararak toplum hayatını yansıtmadaki işlevini konuşturur. Çünkü deprem, toplumlar üzerindeki yüksek tesiriyle sosyal tarihin bir parçasıdır. Hâliyle edebî esere konu olması beklenen bir durumdur. Yine Fikret tarafından kaleme alınan "Aydın Felâketzedegânı İçin" (Demiryürek, 2003) de gayet gerçekçi sahnelerle insanın vicdanını harekete geçiren ve merhamet duygusu uyandıran bir şiirdir. Ayrıca 1894 İstanbul depremi ise Halid Efendi'nin "Hareket-i Arz Destanı" başlıklı metnine konu olur (Küçükalioglu Özkılıç, 2011, s. 269).

Deprem izleği, Yiğit Bener'in *Kırılma Noktası* ve Latife Tekin'in *Unutma Bahçesi* romanlarının yanı sıra Ömer Seyfettin'in "Sultanlığın Sonu", Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın "Çiçeklerin Düğünü", Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Erzurumlu Tahsin"<sup>1</sup>, Samim Kocagöz'ün "Yolun Üstündeki Kaya", Sait Faik Abasıyanık'ın "İkinci Mektup", Aziz Nesin'in "Hayvan Deyip Geçme", Orhan Duru'nun "Yataktan Nasıl Düştüm", Hakan Şenocak'ın "Sevgili Nefret"<sup>2</sup> ve Erendiz Atasü'nün "İncir Ağacının Ölümü" hikâyelerinde de yer bulur (Polat, 2015). Bir de Ali Ömür Ulusoy'un *Rasat*

<sup>1</sup> Tanpınar'ın Erzurum'da olduğu sırada depreme yakalanması, depremin onda yarattığı duygular ve Erzurumlu Tahsin ile karşılaşması hakkında detaylı bilgi için bakınız: Dayanç, M. (2006). Atatürk'ün "Sonbahar Seyahatleri", "Erzurum Depremi" ve Ahmet Hamdi Tanpınar, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(3).

<sup>2</sup> Depremin hikâye kişisi Ali Bey üzerinde yarattığı sarsıntılar ve Ali Bey'in yaşadığı müddetçe hissettiği vicdan duyguları için bakınız: Güneş, M. (2017). Hepimiz İnsanız, Ama Vicdanımız da Var: Vicdanın Sesini "Bi Sevmekten... Bi Ölümden...", "Sevgili Nefret", "Unutulan" ve "Geç Kalan Adam"ın Öyküsü", Hikâyelerinden Dinlemek. *Journal of Turkish Studies*, 12(22).

*Zamanı* adlı oyunu, N. Taner Büyükcarman'ın *Geriye Kalan*'ına benzer şekilde deprem izleğini tiyatro türünde ele alır.

## **N. Taner Büyükcarman'ın Oyun Yazarlığı ve Geriye Kalan Adlı Tiyatrosu**

İzmit doğumlu olan yazar Büyükcarman, tiyatro ile ilk kez İzmir'de yükseköğrenim gördüğü sırada tanışır. Daha sonra Kocaeli Bölge Tiyatrosu'na girer. Tiyatro Birikim için oyunlar yönetmeye başlayan yazar, kaleme aldığı "İlkel ve Düşne" adlı çocuk oyunuyla 1998 yılında Aliğa Belediyesi'nin düzenlediği 23 Nisan Çocuk Oyunu Yazma Yarışmasında ikincilik ödülüne layık görülür. Ayrıca "Küçük Mucizeler" ve *Huzursuzlar Evi* isimli radyo oyunları TRT'de seslendirilir ve "Asla Bilemezsin" ise TRT "Radyo Tiyatrosu" dalında mansiyon ödülü kazanır. Bunların dışında Büyükcarman 2011'de Kocaeli Büyükşehir Belediyesi'nin düzenlediği "Deprem" konulu oyun yazma yarışmasında *Kurtarıcılar/Geriye Kalan* oyunuyla ikincilik, 2012'de Bursa Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen "Karagöz Oyunu Yazma Yarışması"nda "Karagöz'ün Dedektifliği" adlı oyunuyla birincilik, 2013'te Eskişehir Valiliğinin düzenlediği "Uluslararası Oyun Yazma Yarışması"nda *Kumdan Şehir/Yunus Benem* adlı oyunuyla ikincilik, yine 2013 yılında Bursa Osmangazi Belediyesi'nin düzenlediği "Feraizcizade Mehmet Şakir Oyun Yazma Yarışması"nda *Mansur'un Küpesi* adlı oyunuyla birincilik ve 2014'te ise Ahi Evran Üniversitesi tarafından düzenlenen "Uluslararası Oyun Yazma Yarışmasında" *Ahiler Zamanı* adlı oyunuyla ikincilik ödüllerini kazanır (Büyükcarman, 2019).

Tarihin içerisinde meydana gelenlerin çağdaş olanı tanımladığını düşünen yazar metinlerinde, yazılan geçmiş dökümünün dışındaki gerçeği takip eder. Tiyatroları tek bir hikâye yerine birbirleriyle bütünü oluşturan farklı sahnelerden oluşur. Yazarın eserleri, bu tarafıyla gelenekli sahne sanatlarına yakınlaşırken, muğlak ve değişken postmodern zaman ve mekân algısını da benimser. "Dil oyunları, yanlış anlamalardan doğan karışıklık, hızlı sahne geçişleri onu Haldun Taner ve Memet Baydur'un yazarlık geleneğine bağlar. Oyunları kalabalık kadroludur. Geçmişin ve bugünün

kadri bilinmemiş, köşede kalmış ancak kendi içinde büyük trajediler yaşamış insanlarını yazar” (Büyükarman, 2019).

*Geriyeye Kalan* da Doğu Roma, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde meydana gelen Marmara Depremi’ni ve sarsıntısıyla yıkılan yapıları aynı metinde birleştirir. Anlaşıldığı üzere aynı fay hattında farklı zamanlarda oluşan depremle ortaya çıkmış üç farklı enkaz ve bu enkazlar etrafında dönen kurgu *Geriyeye Kalan* ile sahneye taşınır. Kişiler, Ayasofya’nın, Topkapı Sarayı’nın ve bir apartmanın yıkıntıları altında değerli bulduklarını kurtarmaya girişir. İnsan yaşamının yanı sıra bilim ve sanat da oyun boyunca öne çıkar. Kocaeli Büyükşehir Belediyesi’nin 2011 yılında düzenlediği “Deprem” konulu oyun yazma yarışmasında ikinciliğe layık görülen *Geriyeye Kalan*, iki perde, on bir sahneden oluşur. Ayrıca “1999 Marmara depreminde ve bütün depremlerde hayatlarını kaybedenlerin anısına ve geride kalanlara...” (Büyükarman, 2014, s. 5) ithafıyla açılır.

### **Ayasofya’nın Kubbesini Yükseltmek Yahut Akıl ile Taassubun Mücadelesi**

557 yılında gerçekleşen Konstantinopol depreminin etkisiyle hasar alan ve 558’deki sarsıntıyla çöken Ayasofya’nın büyük kubbesi ve doğu tarafındaki yarım kubbe (Demirkent, 2005, s. 133) ikinci sahnede enkaz şeklinde belirir. Enkazın çevresinde Kumandan Valens, Matematikçi Tiberius ve kölesi Heraklit vardır. Biraz sonra ise bu kadroya Mimar İsidorus katılacaktır. Bu kişiler, farklı niyet ve yöntemler sunarak Ayasofya’nın kubbesini yeniden inşa etmek ve içerideki enkazı dışarı atmak ister. Ortada depremin zarar verdiği mukaddes bir tapınma yeri ve kubbe çöküntüsü vardır. Aynı amaç uğruna farklı yöntemleri ileri sürerek birbirleriyle de mücadeleye girişen tiyatro kişileri, kişiliklerini de seyirci veya okuyucu gözünde kurgular. Matematikçi Tiberius, akılcı ve bilime güvenen bir hesap uzmanı, Kumandan Valens kubbeye çatı diyecek kadar bilgisiz bir asker; Mimar İsidorus Ayasofya’nın ilk mimarı olan İsidorus’un yeğeni ve kubbenin inşasının ancak yapının tamamen yıkılıp yeniden yükseltilmesiyle mümkün olacağına inanmakta ve sahibi tarafından ünlü filozofa atfen bu isim verilmiş köle; Heraklit ise bağınaz ve Ayasofya’nın Tiberius’un elinden kurtulması gerektiğini düşünen biridir.



Daha ilk konuşmalarda Tiberius, kubbenin matematiksel bir kusurdan dolayı yıkıldığı düşüncesini belirtir. İsidorus ise Ayasofya'nın yıkılıp daha mükemmel bir hâlde yeniden inşa edilmesini ve böylece büyük bir mucize yaratacaklarını ileri sürer. Ama Tiberius mucize peşinde koşmayı önemsemez, yapının bu hâliyle de kurtarılabilceğini savunur:

TİBERİUS Önemli olan durmadan mucize peşinde koşmak değil ki! Önemli olan... Neyse... Heraklit, ip! (Heraklit ip getirmeye koyulur.)

İSİDORUS Devam edin, nedir sizce önemli olan..? Mucizelere inanmıyor musunuz yoksa?

TİBERİUS Sorun o değil! Sadece burayı yıkmak istemenize inanamıyorum.

(...)

İSİDORUS Zaten yıkılmış, görmüyor musunuz?

TİBERİUS Yıkılan yalnızca merkez kubbe!

İSİDORUS Yan kubbelere ne diyeceksiniz? Bir tanesinin neredeyse yarısı gitmiş. Eksedralar hasarlı, duvarlar çatlak...

TİBERİUS Hâlâ kurtarılabilir.

İSİDORUS Kim kurtaracak! Tanrı aşkına, İsa Mesih'ten başka kim Aya Sophia'yı kurtarabilir ki? (Büyükarman, 2014, s. 14).

Deprem ve Ayasofya'nın gördüğü zararla ilgili tarihî gerçeğe sadık kalan yazar, hasarın giderilme sürecinde olup bitenleri açıklık olarak görenek kurgular. Nihayetinde kubbeyi ayağa kaldıracak olan gerçekte Mimar İsidorus olmasına rağmen, tarihsel oyuna göre bu fikir ve yöntem Matematikçi Tiberius'tan mülhemdir. Tiberius akıl ve bilimin ışığıyla Mimar İsidorus ve köle Heraklit'in kör inancını ve saplantılarını yenecektir:

İSİDORUS Azizlerin dualarıyla o depremi ucuz atlatmıştık.

TİBERİUS Bu kez ucuz atlatılmadı ama...

İSİDORUS Demek ki birileri yeterince dua etmiyor.

TİBERİUS Belki de birileri matematiği yeterince ciddiye almıyor. (Büyükarman, 2014, s. 15).

Tiberius “O halde, biz de kubbeyi havaya çizeriz” (Büyükarman, 2014, s. 16) sözleriyle hareketini, ilk adım olarak kubbenin ölçüm planının güçlü askerler tarafından fırlatılan oklara takılı iplerin yukarıdan sarkıtılarak yapılması, ikincide ise bu ölçüme bağlılıkla kubbeyi kurmak şeklinde ortaya koyar. Matematikçi âdeta boşluğa bir kubbe çizmenin peşindedir. Fakat İsidorus ona ve bu yönteme güvenmez, hatta “İskeleyi de bulutlara mı tutturacaksınız?” (Büyükarman, 2014, s. 16) diyerek alaya alır. Tiberius ise artık zihni hedefe kilitlenerek, Ayasofya ve inşa süreci hakkında yazılan kaynakları ve binanın altındaki mahzenleri araştırmaya koyulur.

Ön planda “İSİDORUS Kumandan şu küflü iplerle Aya Sophia’yı kurtaracağınıza öyle inanıyor ki sizin için bayağı bir endişelendi. / TİBERİUS Belki de sizi gördüğü için endişelenmiştir.” (Büyükarman, 2014, s. 32) sözleriyle ve benzeri şekillerde atışan Matematikçi Tiberius ve Mimar İsidorus’un arasındaki çatışma görünürken, esasında arka planda bağnaz köle Heraklit, sahibi akılcı Tiberius’a kinlenmektedir. Bu iki kişi üzerinden sahneye, kör inancın akli ve özgür düşünceyi engellemeye çalışması, devamlı niyetleri sorgulama ve yargılama girişimleri yansır.

Tavandaki boşluktan sarkan ipler yardımıyla yapılan ölçümle zihninde ve kâğıt üzerinde kubbeyi iyice canlandıran Tiberius, kumandan tarafından sorulan “Bütün bu ölçümlerle varmak istediğiniz nedir? Neyi ölçüyoruz?” sorusuna “Kubbenin yüksekliğini ve çevresini. Oradan çapını ve hacmini hesaplayacağız. Sonra kubbeyi inşa edeceğimiz tuğlalarla üzerini kaplayacağımız kurşunun ağırlığını bulacağız. Kubbeyi taşımak için yukarıya kaç kaburga koymalıyız? Hangi sıklıkta ve hangi açılarla?” (Büyükarman, 2014, s. 36) cevabını vererek izleyeceği yolu ve hesap çalışmalarındaki amacı açıklar. O, aklın derin kuytularında bilginin ışığıyla gezinerek yaratıcı fikirler bulmanın peşindedir. Ne Mimar İsidorus gibi hesapsız, tez canlı ve peşin hükümlüdür ne de köle Heraklit gibi taassubun gölgesindedir. Bu çıkarım ve Tiberius’un niyeti, Mimar İsidorus’a karşı sarf ettiği şu sözlerle de somutlaşır:

... Burada mucize filan yok! İnsan aklının, dehasının, bilimin harikulade ışıltısı var. Şimdi burayı yıkalım diyorsun, yok edelim... Bütün bir insanlığı yok etmekten ne farkı var bunun. Böyle bir barbarlığa kim sessiz kalabilir? Yaşadıklarımızın bir anlamı olsun istiyorsak, bizim aklımızdan, uygarlığımızdan yana geriye bir şeyler kalmalı. Geriye ya Aya Sophia kalacak, ya da bu enkaz. Şimdi söyle bakalım delikanlı senin tercihin hangisi? (Büyükarman, 2014, s. 63).

Bu düşünceler her ne kadar isabetli, özgün, geleceğe hitap eden, bilgiye dayalı ve derin bir izlenime sahip olsa da Matematikçi Tiberius'u öldürülmekten kurtaramaz. Heraklit için zekâsını Tanrı lütfu olarak görüp kullanmayı bilen ve kullandıkça da keskinleştiren Tiberius'un başarılı olması hüsrandır. Bu başarı, Heraklit'in aklı sıra dinin yenilgisinin, mukaddesatın çiğnenmesinin ve inancın zayıflığının göstergesidir. Heraklit, matematikle/bilimle övünen, güya imanı yok sayan ve aklın zaferini gözetin sahibi Tiberius'un isminin kutsal bellediği Ayasofya ile ebedileşmesini istemez. Köle, Tiberius'u hançerlemesini de “(Dua eder gibi) Senin ilahi sarayın için...” (Büyükarman, 2014, s. 65) sözleriyle meşrulaştırmaya kalkar. Fakat Tiberius aldığı yarayla yere düşse dahi, Kumandan'ın köle Heraklit'i öldürmesine müsaade etmez. Çünkü Kumandan okuma yazma bilmemektedir, aksine Heraklit her şeyi yazabilir. Onun bu yeteneği Ayasofya'nın kubbesinin yükselmesi ve içerideki enkazın dışarı çıkarılması için Tiberius'un yaptığı planın aksamadan devamını sağlayabilir. Tiberius Kumandan'ı “İtiraf et kumandan, okuyup yazamıyorsun. Hâlbuki Heraklit yazabilir. Söyleyeceğim her şeyi, şu anda yalnız o kaydedebilir. Fazla bir zamanım kalmadı. Eğer onu şimdi öldürürsen, bildiğim her şey benimle birlikte yok olacak. O yüzden bırak yaşasın.” (Büyükarman, 2014, s. 65) sözleriyle ikna etmeye çalışır. Ardından da hesaplarının sonucunda kubbe yapımının başarıyla sonuçlanmasını sağlayacak planını Heraklit'e yazdırır.

Tiberius ölse dahi, kör inanca karşı yenilmez. Çünkü matematiksel işlemleri sonucunda kubbe başarıyla yenilenecektir. Kölesinin de Ayasofya'yı kurtarmak istediğini bildiğinden, bu konuda ona güvenir. Hatta Kumandan'ın merakı üzerine “Burayı kurtarmak istiyorum çünkü burası benim için bilimin, bilgeliğin okulu. Onun içinse bütün bunların zerrece

önemi yok! Haklıydınız, köleler efendilerinin dinine inanmıyor. İşte o yüzden, ikimiz de farklı nedenlerle burayı kurtarmak istiyoruz.” (Büyükarman, 2014, s. 67) cümleleriyle Heraklit’le ayrılıklarını ve bilimle yobazlığın uyumsuzluğunu vurgular. Notlarının Mimar İsidorus’a verilmesini de vasiyet ederek, kubbenin yenileceğine gayet emin ve Ayasofya’da son nefesini vermekten mutlu bir şekilde gözlerini yumar.

### **Haritanın Peşinde Yahut Topkapı Sarayı Yıkıntılarından Çıkan Sanat**

Oyunun ikinci enkazı Topkapı Sarayı’nın yıkıntılarıdır. 1509 yılındaki İstanbul’da gerçekleşen büyük deprem, yarattığı sarsıcı yıkım ve getirdiği çok sayıda ölüm sebebiyle kıyamet-i suğra (küçük kıyamet), olarak adlandırılmıştır; zaten oyunda da korsanlar depremi bu şekilde tanımlar. Bu deprem hem tarihî hem de edebî metinlerde geniş yer bulmuştur. Örneğin depreme şahit olan Edirneli Rûhî (Menage, 1976, s. 311-333) ve çağdaşı Kemal Paşazâde (1997, s. 279-280), eserlerinde depremin tesiri, sonuçları, yerle bir olan binalar ve can kayıpları hakkında bilgi verirler. Büyükarman da bu tarihî depremi nirengi noktası olarak oyunun bir kısmını Topkapı Sarayı enkazı etrafında kurgular. Böylece tiyatro tarihsel olana dayanır. Metin bu noktadan itibaren de farklı bir zamana aynı fayda ve şehirde meydana gelmiş farklı bir depreme ve farklı bir enkaza odaklanır.

İshak Reis, Seydi Ali ve Deryabey isimli korsanlar, sarayın yıkıntıları arasında “Venedikli Kristofer Kolon nam keferenin Padişahımız Bâyezid-i Sani hazretlerine sunduğu çok nadide bir haritayı” (Büyükarman, 2014, s. 21) aramaktadır. Sıradan zamanlarda sarayın duvarlarını dahi göremeyecek olan bu kişiler, depremden dolayı boşaltılmış hazirede enkaza ip sarkıtarak girer ve ganimet peşindeki yağmacılar gibi kıymetli eşya peşindedirler. Kaşif Kolomb’un “Yeni diyarları Osmanlı ülkesi ve Dar-ül-İslam adına keşfetmek” (Büyükarman, 2014, s. 22) niyetiyle II. Beyazıt’ın hamiliğini kazanmak için sunduğu harita, korsanların talan etmek istedikleri eşyadır. Ayrıca korsanlar, aralarında konuşurken 1509 “İstantinbol”da olan depremin getirdiği yıkım hakkında da bilgi verir: “Tekmil surlar, camiler, minareler yıkılmış da, Topkapı’sı nasıl ayakta kalsın? Bütün deniz suları bilem sokaklara yürümüş.

Yalnız maşallah bir tek Ayasofya Camii dimdik ayakta!" (Büyükarman, 2014, s. 25).

Korsanlar haritanın muhafaza edildiği sedef nişaneli kutuyu ararken birinin geldiğini çıkan sestən anlar ve kandilleri söndürerek saklanırlar. Sahneye giren padişahın eski soytarısı, yeni kethüdası cüce Siyami'dir. Rumluktan ihtida etmiş Siyami, korsanları karşısında görünce önce panikler, daha sonra o da kandilini söndürerek karanlıktan yararlanıp kaçma girişiminde bulunur fakat başarılı olamaz. O da tıpkı denizciler gibi depremden istifade sarayın enkazını yağma etmeye, hedefine koyduğu değerli eşyaları çalmaya gelmiştir. Aklına hiç getirmediği ise yıkıntılar arasında yalnız olmayacağıdır. Siyami'nin ağzından depremin saray erkânına tesiri şu şekilde aktarılır: "Zelzele-i kübradan sonra, Padişah efendimiz berdevam zelzeleden usanıp tekmiil haremiyle beraber Edirne'deki 'Eski Saray'a revan olunca, biz sair kullar da sarayın bahçesindeki çadırlarda kalakaldık." (Büyükarman, 2014, s. 40).

Korsanlar, "silahsız ümmet-i Muhammed'e el kaldırmak caiz değildir" (Büyükarman, 2014, s. 42) diyerek Siyami'nin canını almaz. Fakat aralarındaki konuşmalardan, ganimet peşinde olduklarını ve Cerbe adasından geldiklerini ağızlarından kaçıırırlar. Cücenin de ısrarı ve yardım teklifiyle, yağma işine Siyami'yi de ortak etmek zorunda kalırlar. Korsanların "Üstünde Frenkçe tasvirler ve yazılar olup yıllar evvel patrikhaneden bir papaz eliyle padişaha sunulmuş" (Büyükarman, 2014, s. 43-44) haritayı aramaktaki maksatları, Hint kıyılarına kestirme yollar gösteren bu harita vasıtasıyla Kolomb'un da bilinmeyen denizlere sefer ettiğini bildiklerinden, tıpkı onun gibi yeni yerlere varmaktır. Siyami ise Latince, Yunanca gibi dillerde okur-yazar olma yeteneğiyle yardımını teklif ettiği korsanlardan, "Kusursuz zânaâtın, acayip bir mahâretin, bambaşka bir hünerin" ürünü olan Batılı ressamların eserlerini diler. Fatih Sultan Mehmet Han'ın "Avrupa tekniğiyle nakşedilmiş, sahici gibi duran" (Büyükarman, 2014, s. 46) portresini de alıp Venedik'e kaçmak, bu eserleri orada satmak niyetinde olan Siyami, bunları "Bâyezid Han'ın görmeye dahi tahammül edemediği, bu sebeple de yok edilmesi için emir verdiği tuhaf minyatür resimler" (Büyükarman, 2014, s. 45) olarak tanıtır.

Göçüğe sarkıtılan Siyami, haritayı bulamaz. Korsanlar aralarında konuşurken Muradi Reis tarafından gönderildiklerini de ağızlarından kaçıır. Siyami, onları eli boş bırakmamak ve korsanlar vasıtasıyla topladığı ganimeti dışarı çıkarmak için padişah suretine bakmayı caiz bulmadıklarından örtüyle kapalı duran tabloyu Seydi Ali, İshak Reis ve Deryabey'e sunar: "Eğer kabul ederseniz bu sizindir. İşte size en büyük ganimet! Bunu Galata'daki Cenevizli tüccarlara gösterirseniz, Muradi Reis'in size vereceği paranın bin kat fazlasını verirler. O parayla dilediğiniz hartiyi, dilediğiniz yerden getirtebilirsiniz." (Büyükarman, 2014, s. 76). Ayrıca Siyami'nin yanına aldığı Prokopius'un yazdığı eski bir Konstantiniye depreminde çöken Ayasofya kubbesinin bir matematikçi tarafından tadilatını anlatan şemaların varlığından söz edilmesi de oyunun diğer kısmına atıftır.

Nihayetinde Siyami'nin korsanlara örtü altından II. Mehmet'in portresi diye verdiği resmin bir kadına ait olduğu ortaya çıkar. Çünkü Gentile Bellini'nin tablosunu Siyami kendi için ayırmış, onları ise kandırmaya kalkmıştır. Amacı kıymeti bilinmeyen sanat eserlerini kurtarmak ve kendini bıraktığı dinin peygamberine affettirmektir. Korsanlar artık onun niyetinin veya sadakatının hangi dine olduğunun farkına varır ve onu geride bırakırlar. Siyami yalvarsa da onu yanlarına almazlar. Siyami ise enkazdan çıkardığı ve harita muhafazası sandıkları boş kutuyu geride kalmanın hıncıyla fırlatır. Meğer kutunun altında gizli bir bölmede harita parşömeni saklıdır ve kutu hasar görünce bu kâğıt dışarı çıkar. Siyami'nin kendini tutamayıp çaresizce Seydi Ali, İshak Reis ve Deryabey'in arkasından "Gizli bölmesi varmış! Gizli bölmesi varmış! Harti burada! İttifak bozulmadı!" (Büyükarman, 2014, s. 83) diye bağırmasıyla nöbetçiler sahneye girer ve onu yakalar. Oyunun bu kısmında korsanların argoyle karışık konuştuğu devrin İstanbul Türkçesi de dikkat çeken başka bir noktadır. Görüldüğü gibi yazar, 1509 depreminin, Bellini'nin Fatih tablosunun tarihsel varlığını ve bu mevzular etrafında muhtemel dönmüş olan olayları kurgular ve açıklık gördüğü yerlerden tiyatro sanatının esnekliğiyle bir metin inşa eder.

### **Zembereğin Sesi Yahut Hayat Kurtarma Umuduyla**

1999 Marmara depremi, yıkıcı tesiri, verdiği zarar ve insanlar üzerinde bıraktığı menfi izler de düşünüldüğünde tarihî sarsıntılar arasında yerini

almıştır. Hafızalardaki yeri taze olan deprem, *Geriye Kalan* oyununun bahsi geçen sahnelerinde tarihsel arka planı, sonucunda şekillenmiş mekânı ve kişilerin durumlarını kuşatmasıyla izlek olarak belirir. Oyunun son enkazı, 1999 yılında olan Gölcük depremine aittir. Değirmendere Sahili yıkıntılar içerisindeyken, uzaktan rafineride çıkan yangının alevleri görünmektedir. Gönüllü kurtarma elemanları Erdem ve Nadir, 20'li yaşlarını deneyimleyen üniversite öğrencisidir. Ayrıca Erdem dağcılık kulübü üyesi olduğundan araç gereç takımlarıyla enkazın bir yarığında sarkık ipin ucundaki Nadir'i beklemektedir. Arzu ise anne ve babasını kaybetmiş on sekiz yaşında bir depremzededir. Fakat göçüğün başında ablasının kurtarılmasını ummaktadır. Bu defa depremin ardından ne bir yapının kurtarılması ne de değerli bir eşyanın bulunması söz konusudur, hedef bütün donatılmış çevreyi ve eşyayı var ederek/mümkün kılarak canlılığın özü olan insanın hayatını kurtarmaktır. Gençler, Arzu'nun söylemiyle "... bir kere de o mucize bizim başımıza gelsin. Niye hep başkalarına oluyor?" (Büyükarman, 2014, s. 8) diyerek insan kurtarmanın peşindedir. Depremin hem yakınlarını kaybetmiş depremzedelerin hem de muhtaç olanlara yardıma koşan fedakâr gönüllülerin üzerinde yarattığı olumsuz etki ve psikolojilerindeki yıpranma, sahneler boyunca sürer.

Moloz yığınları üzerinde Nadir'in "Orada kimse var mı? Sesimi duyan var mı?" (Büyükarman, 2014, s. 27) cümleleri yayılır. Depremzedeler ve kurtarıcılar için en sağlam dayanak umut duygusudur. Arzu, Erdem ve Nadir de Arzu'nun ablası için umutludurlar. Bir yandan da yardım beklemektedirler:

ARZU Yardım da gelmiyor.

ERDEM Gelecek. Herkes bir yanda uğraşiyor. Bütün arama kurtarmacılar, mağaracılar burada. Biz dağcılık kulübüdeniz. Zaten burası da dağ gibi. Yalnız burada aşağı tırmanıyorsun, göçüğe...

ARZU Ulaşamıyorsunuz ama...

ERDEM Ulaşacağız. Nadir bir yol bulur. Biraz tuhaf çocuktur, bazen acayip laflar eder ama hep bir yol bulur. Ne yapar eder bulur. (Büyükarman, 2014, s. 27)

Ölüm, yalnız maruz kalan kişinin hayatının sona ermesi değildir, aynı zamanda ölen kişinin yaşam dairesinde yer alan insanların anılarının, umutlarının ve sevgilerinin de yitimi anlamına gelir. Deprem sonrası kayıp yaşayan kişi, kontrolünü kaybeder ve kederin getirdiği bir karamsarlığa kapılır. Korkuları da artan depremedeler, günlük hayatta karşılaşmadıkları bir geçmişe/kayıplarıyla yaşadığı anılara dalma ihtiyacı ve dehşet bir üzüntü yaşar. Arzu da anne ve babasını yitirmenin hüznüyle ağlarken, annesiyle öngörülerinin dile getirir:

ERDEM Öğrenci misin sen de?

(Arzu başıyla onaylar.)

ERDEM Hangi bölüm?

ARZU Daha belli değil, sonuçları bekliyorduk.

ERDEM Bu sene başlayacaksın öyle mi?

ARZU Annem tıp kazanayım istiyordu. Ama şimdi buzların üstünde yatıyor. (Ağlamaya başlar) Eğer gömdülerse mezarını nasıl bulacağım? Bu nasıl bir felaket? (Büyükarman, 2014, s. 27)

Yine de hepsinin Arzu'nun ablasını enkazdan canlı çıkarmaya dair mucizeye inançları vardır. Nadir "Ses olduğu sürece umut var demektir" (Büyükarman, 2014, s. 28) düşüncesini belirtir. Çünkü yıkıntı içerisinde bir zemberek sesi duyarlar. Bu, Arzu'nun anlattığına göre babaannelerinden kalan ve ablasının her akşam kurduğu zemberekli saatin sesidir. Ayrıca Arzu, "Ablam dayanır. Güçlüdür o, çok güçlüdür" (Büyükarman, 2014, s. 28) sözleriyle ailesinden geri kalan tek kişiye, ablasına olan güvenini vurgular.

Arzu'nun ablası eğer yaşıyorsa, dört gündür taşların altındadır. Bu hakikat de Arzu'yu gerer ve üzer. Bu durumu "Dört gündür orada. İnsan taşların altında ne yapar? Dört gün boyunca ne düşünür?" (Büyükarman, 2014, s. 47) sözleriyle sorgular. Nadir ve Arzu'nun aralarında geçen



konuşmada, tarihî depremlere ve büyük zararlarına rağmen insanın bu gerçekle yaşamayı öğrenememesi, yitirdiklerini ve acılarını unutması ile izdirap ve kederle ancak unutarak, yeniden yaşama kapılarak mücadele etmesi arasındaki ikilem yer alır:

NADİR Hep varmış da biz unutmuşuz. Yoksa buralar hep deprem bölgesi. Ama unutulmuş işte, kimse hatırlamıyor eski depremleri.

ARZU Bu depremi kimse unutmaz. Şuraya baksana, etrafta bir tane sağlam bina yok, bir tane insan yok! Böyle şey unutulur mu?

NADİR Değil mi..?

ARZU Ben unutmayacağım.

NADİR Hepimiz unutacağız. Başka türlü yapamayız zaten. (Büyükarman, 2014, s. 48)

Eski deneyimlerin unutulmaması, ebedileşmesi yeni felaketlere karşı daha hazırlıklı olmayı sağlar. Bu noktada edebî eserin olayları, kişileri ve duyguları muhafaza eden, gerçekle arasındaki ilişkiyi kurarak yeni veya daha etkili bir gerçeklik yaratan yanı ve ayrıca sanatın tazeleyici/canlandırıcı özelliğiyle tarihsel depremleri metnin sınırları içerisinde ele alması son derece gereklidir. Çünkü bütün elemlerden geriye yalnız hikâyeler kalır. Belki eşyalar dahi yok olur ama yaşananları içeren anlatılar dilden dile ve kuşaktan kuşağa aktarılır. Söylenecek, unutulmaması gereken her şey de ancak edebiyatın estetik sınırları içerisinde kalıcı olabilir. Büyükarman da bunu bildiğinden Nadir'e şu sözleri söyler:

NADİR Keşke eski zamanların hikâyelerini bilseydik. Gerçek hikâyelerini ama... O zaman unutmak daha zor olurdu. Aynı şeyleri tekrar tekrar yaşamazdık, acımız azalardı. Belki daha merhametli olurduk. (Büyükarman, 2014, s. 49)

Arzu'nun depremden hemen sonra insanların düştüğü durumu, yaşanan çaresizliği ve kargaşayı betimleyen sözleri, sarsıntının doğurduğu kötü bilançoğu gözler önüne serer: “ Arabalar da gidemedi ki. Herkes bırakmıştı

arabasını öylece yolun ortasına. Tam bir keşmekeş, kavga, gürültü, sıcak... Yollar yıkılmış, apartmanlar, minareler yollara düşmüş. Arabası olan, olmayan hep yürüdük. Yüzlerce kişi, belki binlerce... Köylerin arasından geçtik. Sıcığın altında, asfaltın üstünde yürüdük” (Büyükarman, 2014, s. 49). Enkazın başına bir de, oğlunun canlı çıkması umuduyla, Meryem gelir. O da bir depremzededir ve Arzu’nun ablasıyla aynı binada yaşadığı belli olur. Meryem ise göçükten gelen zemberek sesini, oğlu Mehmet’in oyuncak arabasına yorar. Artık enkaz başında iki farklı umut vardır. Üzücü olan şu ki, gergin bekleyişin sonucunda yıkıntılardan yalnız bir canlı çıkacaktır.

Beton kırıcı kompresörün ve jeneratörün gürültüleri eşliğinde, Nadir, Erdem ve Koray enkaza girer. Meryem ve Arzu ise ilk kez utanarak umut ederler ve eğer canlı çıkarsa yakınlarıyla kuracakları yeni hayatlarını düşlerler: “Sevineceğimiz anı bile hayal ediyordum ama şimdi bilemiyorum. Öyle bir durum ki... İki de kurtulsa keşke.” (Büyükarman, 2014, s. 55). Arzu bir de en insancıl/samimi duygu olan merhametini Meryem’e ve küçük oğluna yöneltir.

Bekleyiş sürdükçe enkazın başına basın dahi büyük bir kalabalık toplanır ve ambulanslar gelir. Aşağıdan çıkarılan ne Arzu’nun ablasıdır ne de Meryem’in oğlu Mehmet, “...yalnız yaşayan 73 yaşındaki işçi emeklisi (*Kâğıttan okur*) Hikmet Taşçıoğlu isimli şahıs depremin üzerinden tam 92 saat geçtikten sonra sağ olarak” (Büyükarman, 2014, s. 85) kurtarılır. Zemberekli saat bu yaşlı adama aittir ve onun sesiyle yardım çağrısı yapmıştır. Bu tarafta sevinç varken, Arzu ve Meryem ise felaketin zor zamanlarını yaşar. Arzu elindeki nesneyle çaresizce enkazı kazmayı sürdürür, Meryem ise “Hani, oğlumun arabası nerede? Oyuncak arabasını bulun! Oyuncakının yanındadır o! Ne yapacağım ben?” (Büyükarman, 2014, s. 85) sözleriyle feryat eder. Göçükten çıkan hayal kırıklığından her ikisine de pay düşmüştür.

## Sonuç

Edebî bir tür olarak tarihsel oyun, geçmişin gerçekliğini sahne dekoru olarak sunan fakat buradan kök alarak sanatın estetik kaideleriyle bezenmiş bir kurguyu oluşturan bir içeriğe sahiptir. Maziye bir tür araç olarak kullanan

tarihsel oyun, odağındaki insan tekinin açmazlarını ve çağının taşıdığı olgular bütünü potasında erittiğinden daha çok yazıldığı zaman aralığına dönüktür. Çünkü kişi mevcut durumun zorluğu esnasında tarihe gitmeyi, eski deneyimlere başvurmayı ve bir nevi heves tazelemeyi ister. Böyle olsa dahi onu tarihsel olana başvurduran tamamıyla günceldir. Edebiyat ise tarihin yalın tekrarı yerine tecrübesini özümseyerek güncel olana kıyafet olmasını sağlar. Böylece tiyatro, tarihin imkân zenginliğini kullanarak bütün ikilem ve çatışmalarıyla insanı sahneye taşır. Malzeme seçimi ise yazarın özgünlüğüne ve metnin üzerine kurulacağı temaya bağlıdır.

Tarihsel oyuna izlek olarak seçilecek unsurlardan biri de depremler olabilir. N. Taner Büyükarman *Geride Kalan*'da tarihî depremleri ve yaşattıklarını belleklerde canlandırmak, acıları tazelemekten ziyade deneyimi hatırlatmak ve insanın bu felaket karşısında bürünebileceği değişik tutumları göstermek amacı güder. Arka planda 557 Kostantinopol, 1509 İstanbul ve 1999 Marmara-Gölcük depremleri ve bunların etkisiyle ortaya çıkan üç enkaz vardır. Bu enkazlar etrafında ise mimari bir yapıyı ihya etmek isteyenler, yıkıntılar arasında yağmacılık yapmaya kalkanlar ve bir hayat daha kurtarma peşinde olan gönüllüler vardır. Bu kişiler sarsıntıyı yaşamış, canlı kurtulmuş geride kanlardır ve enkazlar etrafında dönen olaylarda yine insan çıkmazları bütün güncelliğini korur. Ayasofya'nın çökmüş kubbesi etrafında bir akıl-taassup mücadelesi seyirciyi karşılarken, Topkapı Sarayı enkazı kaşif Kolomb'un haritasını arayan üç korsanı ağırlar. Değirmendere Sahili'ndeki yıkıntı ise can pazarının yaşandığı, insanların umutla karamsarlık arasında gidip geldiği ve yardımlaşmanın, merhametin tüm çıplaklığıyla seyredildiği bir noktadır. Şiddetli yer hareketleri sonucunda Ayasofya'nın kubbesinin çökmesi, devrin matematikçi bilgini Tiberius'u ve Mimar İsidorus'u, her ne kadar farklı yöntemler düşünseler de, yapıyı yenilemek için bir araya getirir. Fakat köle Heraklit, bağınazlığa varan dindarlığından dolayı bilimi ve akli önemseyen efendisi Tiberius'un Ayasofya'yı kurtarmasını istemez. Deprem burada mimari yapının yeniden yükseltilmesi amacına hizmet eden farklı yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Topkapı'nın duvar yıkıntıları altında ise İshak Reis, Seydi Ali ve Deryabey isimli üç korsan Kolomb'un haritasını aramaktadır. Yazar, tarihsellik sayesinde çalınmak için aranan nesnenin

değerini belirginleştirir. Burada deprem ardından ortaya çıkan fırsatçılık ve yağmacılık gözler önüne serilmiştir. Değirmendere'deki göçük ise ümitten yeise farklılaşan duygularla dolu bir bekleyişe ve yardımseverliğe sahne olur. Gönüllü arama kurtarma yapan Nadir ve Erdem'in çabaları, enkazdan kardeşinin çıkmasını uman Arzu'nun daha sonraki yaşamı ve felaketin olumsuzluğunu üzerinde atması için dayanak olmuştur. Bu sahneler, deprem gibi felaketlere rağmen insan özünde yer alan iyiliğe dair duyguların yitirilmediğini içerir.

Eserde, deprem bir izlek olarak tarihsel oyunun özünde yer almış, arka plandaki mazi birikimini belirginleştirmiş ve büyük değişimler yaratacak derecede etkili bir kavram olma vasfıyla insanların büründükleri hâllere şekil vermiştir. Ortaya çıkan yıkıntılar etrafında da depremin sonucunda beliren amaçlar, durumlar ve girişimler okura veya izleyiciye sunulmuştur. Bu çalışmada Türk edebiyatındaki yansımalarıyla deprem izleğinin irdelenmesine bir çıkış vermek de amaçlanmıştır. Yukarıda bahsi geçen ve üzerlerine bazı çalışmaların da yapıldığı depremi odağına almış şiir, roman, hikâye veya tiyatrolar, kapsamlı ve bütüncül bir incelemeye tabi tutulduğu takdirde bu sarsıcı olgunun edebî eserlerdeki seyri ortaya çıkacaktır.

## KAYNAKÇA

- And, M. (1971). *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908-1923*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- And, M. (1973). Türk tiyatrosunda tarihi oyunlar ve bunların yazılış gerekçeleri. VII. *Türk Tarih Kongresi* (25-29 Eylül 1970). Ankara, Türkiye. Cilt II, 768-773.
- Aristoteles. (2017). *Poetika* (çev. Furkan Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Asena O. (1963). Tarihten sahneye. *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, 21, 2-3.
- Asena O. (1993). Tiyatro tarihten ne alır?. *Kültür*, 102, 50-51.

- Büyükarman, D. A. (2019). *N. Taner Büyükarman*.  
<https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/taner-buyukarman>
- Büyükarman, N. T. (2014). *Toplu oyunlar 1-Geriye kalan(kurtarıcılar), Yunus benem(kumdan şehir), Mansur'un küpesi*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Dayanç, M. (2006). Atatürk'ün "Sonbahar Seyahatleri", "Erzurum Depremi" ve Ahmet Hamdi Tanpınar, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(3).
- Dayanç, M. (2007). Balıkesir ve Türkistan'da deprem ve Tevfik Fikret'e sitem. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 123-140.
- Demirkent, I. (2005). *Bizans tarihi yazıları*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Demiryürek, M. (2003). Tevfik Fikret'in bilinmeyen bir şiiri. *İlmî Araştırmalar Dergisi*, 15, 167-172.
- Güneş, M. (2017). Hepimiz İnsanız, Ama Vicdanımız da Var: Vicdanın Sesini "Bi Sevmekten... Bi Ölümden...", "Sevgili Nefret", "Unutulan" ve "Geç Kalan Adam'ın Öyküsü" Hikâyelerinden Dinlemek. *Journal of Turkish Studies*, 12(22).
- İbn Kemal (1997), *Tevârih-i Âl-i Osman VIII. Defter* (Trans. Ahmet Uğur), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- Kaya, R. (2007). Tarihin hayat bulma alanı: tiyatro. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 15, 38-52.
- Menage, V. L. (1976). Edirneli Rûhî'ye atfedilen Osmanlı tarihinden iki parça. İçinde Kolektif (Ed.), *İsmail Hakkı Uzunçarşılı Armağanı* (311-333) Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- Nutku, Ö. (1983). *Dram sanatı (Tiyatroya Giriş)*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2001). *Gelenekten Geleceğe*. İstanbul: Ufuk Kitapları.

- Özkılıç Küçükaliolu, S. (2011). 1894 Depremi'nin İstanbul üzerindeki etkileri (deprem sonrası imar faaliyetleri) (yayımlanmamış doktora tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Polat, H. H. (2015). Depremi Türk roman ve Öykülerinden okumak. *Saęlık ve Toplum*, 25(3), 9-27.
- Strowsky, F. (1946). *Tiyatro ve Bizler* (çev. Sabri Esat Siyavuşgil). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Şener, S. (2003). *İnsanı Geçitlerde Sinayan Sanat Dram Sanatı*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Şengül, A. (2002). Tiyatro edebiyatımızda Osmanlı öncesi Türk tarihi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 51-67.
- Şengül, A. (2009). Türk tiyatrosunda tarih. *Turkish Studies*, 4(1-2), 1931-1987.
- Taşer, S. (1953). Tiyatro ve eğitim. *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, 9, 26-28.