

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

**1960-1980 ARASI TÜRK TİYATRO EDEBİYATI
METİNLERİNİN TEMATİK TAHLİLİ**

Melek ULAŞ

2520160283

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Melek ULAŞ Numarası : 2520160283
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : Türk Dili ve Edebiyatı Danışmanı : Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI
Tez Savunma Tarihi : 11.03.2019 Saati : 11:00
Tez Başlığı : "1960-1980 Arası Türk Tiyatro Edebiyatı Metinlerinin Tematik Tahlili"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK		Kabul
2- Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI		Kabul
3- Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Kevser ŞERİFOĞLU DANIŞ		Kabul
4- Dr. Öğr. Üyesi Emel KOŞAR		Kabul
5- Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Şerif ESKİN		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Doç. Dr. Turgay ANAR		
2- Dr. Öğr. Üyesi Çilem TERCÜMAN		

ÖZ
1960-1980 ARASI TÜRK TİYATRO EDEBİYATI
METİNLERİNİN TEMATİK TAHLİLİ

MELEK ULAŞ

1960-1980 yılları Türk tiyatrosunun oyun yazarlığı, sahne faaliyetleri, biçim ve içerik çeşitliliği bakımından en önemli dönemlerinden biridir. Dönemin çoksesli ortamı, tiyatro yazarlığını ve bunun yansıması olarak tematik çeşitliliği arttırmıştır. Bu çalışmada siyasal ve toplumsal olana karşı duyarlılığın şekillendirdiği dönem tiyatrosu, eser seçkisi yapılmadan, baskı tarihleri esas alınarak tematik olarak incelenmiştir. Oyunlardaki siyasal, sosyal ve kültürel temalar tespit edilerek kronolojik olarak incelenmiştir. Temaların incelenmesine zemin teşkil etmek üzere, giriş bölümünde edebiyat ve tiyatrosunun hayatla, gerçeklikle münasebeti, dönemin önemli siyasal olayları ve tiyatro faaliyetleri hakkında bilgi verilmiştir. Dönem tiyatrosunda yer alan temalar beş ana bölümde incelenmiştir. Bu bölümler şunlardır: “Devlet ve Siyaset”, “Köy-Kent”, “Kadın ve Aile”, “Din”, “Sanat ve Edebiyat”. Sonuç bölümünde tüm tespit ve bilgilerden hareketle genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk tiyatrosu, 1960-1980, Devlet-Siyaset, Köy-Kent, Kadın-Aile, Din, Sanat-Edebiyat.

ABSTRACT
A THEMATIC ANALYSIS OF TURKISH THEATER LITERARY
TEXTS BETWEEN 1960 AND 1980

MELEK ULAŞ

The years between 1960 and 1980 is one of the most important periods in Turkish theater in terms of stage activities and the variety of forms and contents. The polyphonic environment of the period increases the theater writings and thematic diversity as a reflection. The period's theater, which the sensitivity against the things being political and social shapes, is investigated thematically without excluding the literals and based on the dates of their prints. Theaters are investigated by identifying the political, social and cultural themes in a chronological order. In order to provide a basis for examining themes, in the Introduction, the information is given for the literature and theater associated with life, reality, and important political events of the period. The themes appearing in the theater period are investigated in five main chapters. The titles of these chapters are as follows: "State and Politics", "Village-City", "Women and Family", "Religion", "Art and Literature".

Keywords: Turkish theater, 1960-1980, state, politics, village, city, women, family, religion, art, literature.

ÖN SÖZ

1960-1980 yılları, Türkiye’de siyasetin, devlet ve kurumlarının, ekonominin ve bunlara bağlı olarak sosyal ve kültürel hayatın yeniden şekillendiği önemli dönemlerden biridir. Dönemin siyasal, sosyal ve kültürel ortamını büyük ölçüde 27 Mayıs, 12 Mart askeri müdahalelerinin şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Edebî eserler, kurmaca ürünler olduğu için bir tarih ve sosyoloji kitabı gibi okunup gerçek olarak kabul edilemez fakat toplumsal değişimlerin, siyasal ve sosyal olayların izini sürmede önemli kaynaklardır.

Dönem tiyatrosu da siyaseti gibi çok sesli olmakla birlikte “toplumcu sanat” ve “toplumcu tiyatro” görüşü ön plana çıkmaktadır. Bu iki on yıl Türk tiyatrosunun altın çağı ve olgunluk yılları olarak kabul edilen bir dönemdir ve dönem edebiyatı gibi tiyatrosu da o kadar ideolojik ve toplumsaldır ki ferdi meseleler dahi sosyalin gölgesindedir. Bu nedenle 1960-1980 dönemi Türk tiyatrosunda, sosyal meseleleri bir doktora tezi kapsamında incelemenin faydalı olacağı kanaati hâsıl olmuştur. Bu çalışmanın amacı, bu iki on yılda Türk tiyatrosunda sosyal, siyasi ve kültürel temaların nasıl yer aldığını, tahlîli bir bakış açısı ile ortaya koyarak dönemin siyasal ve kültürel ikliminin eserler üzerindeki belirleyici etkisini tespit etmek ve sistematik bir yapı dâhilinde açıklamaktır.

Dokuz Eylül Üniversitesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümünden Özlem Belkıs’ın “1960’tan 1970’e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler”, Semih Çelenk’in “1970’den 1980’e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler” başlıklı doktora tezleri, dönem tiyatrosunu içeriksel ve biçimsel eğilimler bağlamında incelemiştir. Daha sonra *Kalemde Sahneye: 1946’dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler* adıyla yayımlanan bu çalışmalarda dönem tiyatrosundaki gelişmeler, değişimler ve bunların oyun yazarlığına yansımaları üzerinde durulmuştur. Bu çalışmalarda sahnelenen oyunlar esas alınarak tematik bir incelemeden ziyade oyun yazarlığındaki değişimler ve eğilimlere dikkat çekilmiştir. Emre Yalçın’ın “1960-1980 Dönemi Toplumcu Tiyatromuzda Görülen Biçim Sorunsalı: Toplumcu Tiyatro Yazarlarımız Üzerine Eleştirel Bir İnceleme” başlıklı İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji ana bilim dalında yapmış olduğu yüksek lisans çalışması da toplumcu

tiyatro yazarlarının eserlerindeki biçim sorunlarına odaklanmıştır. Yine Arda Öztürk'ün İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji ana bilim dalında hazırladığı “Türkiye’de 1960 Sonrası Politik Tiyatronun Gelişimi” başlıklı doktora çalışmasında politik tiyatro hakkındaki teorik bilgi ve değerlendirmelerden sonra örnek oyunlar ışığında değerlendirmeler yapılmıştır. Kübra Fatma Dursun’un “Türk Tiyatrosunda Kötücül Kadınlar (1960-1980)” başlıklı Hacettepe Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalında yaptığı yüksek lisans çalışmasında ise bazı seçme metinler ışığında dönem tiyatrosunda kötücül kadınlar incelenmiştir.

Görüldüğü üzere tiyatro faaliyetlerinin ve oyun üretiminin yoğun olduğu 1960-1980 yıllarında daha çok, içeriksel ve biçimsel eğilimler ile alakalı çalışmalar mevcuttur. Bizim yaptığımız çalışmayı diğerlerinden ayıran nokta ise bu iki on yılı, eser seçkisi yapmadan, bir bütün olarak incelemiş olmamız ve eserlerin baskı tarihlerini esas alarak dönem tiyatrosundaki hâkim ideolojinin dışında kalan eserlere de ulaşabilmiş olmamızdır. Ayrıca çalışmaların birçoğunda ana temalar ve meselelere dikkat çekilirken biz dönem eserlerinden farklılık gösteren, yan temalar ve bazı önemli ayrıntılara da yer vermeye çalışarak sosyal temaları bütünüyle ve ayrıntılı olarak incelemeye gayret ettik.

Çalışmamızın sınırlarını 1960-1980 yılları arasında ilk defa neşredilen tiyatro eserleri oluşturmaktadır. Daha önce yapılmış neşriyatlar ve tezler taranarak, radyo oyunları da dâhil olmak üzere, 240 tiyatro eseri tespit edilip okunmuş ve ulaşılan toplumsal temalar sistematik bir bütünlük oluşturacak şekilde tezin plânı oluşturulmuştur. “Giriş”, “Köy-Kent”, “Kadın ve Aile”, “Devlet ve Siyaset”, “Din”, “Sanat ve Edebiyat” ve “Sonuç” bölümleriyle dönem tiyatrosunda toplumsal meselelerin ne şekilde ve ne kadarıyla yer aldığı izi sürülmeye çalışılmıştır. Bütünlüğü sağlamak için her konu başlığı altında tiyatrolar, kronolojik sırayla ele alınmıştır, yazarların konuya nasıl yaklaştıklarının daha iyi görülmesi için aynı yazarın aynı meseleyi ele alan eserleri arka arkaya verilmiştir. Bölümlerin başında daha önce o temaların edebiyatımızda ve tiyatromuzda yer alışı hakkında bilgi verilerek her bölümün sonunda elde edilen bilgiler değerlendirilmiştir. Çalışmaya kaynaklık etmesi bakımından “Giriş” bölümünde edebiyat ve tiyatronun hayatla münasebeti ve toplumsal faydayı esas alan edebî üretim, 1960-1980 dönemi

sosyokültürel panoraması, bu yıllardaki tiyatro faaliyetleri ve eğilimleri hakkında bilgi verilmiştir. Sonuç bölümünde ise tezin bütünüyle ilgili genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Eserlerin baskı tarihlerini esas almamız, eserlerini daha önce kaleme almasına rağmen neşirini daha sonraki yıllarda yapan ve dönem yazarları üzerinde güçlü bir etki bırakan Nâzım Hikmet'in eserlerini de çalışmamıza dâhil etmeye imkân vermiştir. Ayrıca sahnelenmesi daha sonraki yıllara kalan ya da dönem tiyatrosundaki hâkim görüşün dışında kalan Necip Fazıl, Emine Işın, Tarık Buğra, Nuri Pakdil gibi yazarların eserlerinin de dâhil edilmesini sağladığı için daha bütünlükçü bir çalışma olmuştur. Kaynakça da ilk baskısı kullanılmayan eserler için parantez içerisinde ilk baskıya dair yayınevi ve baskı tarihleri verilmiştir.

Bu yıllarda, dönemin oyun yazarları tarafından tarihî şahsiyetler ve olaylardan hareketle kaleme alınan oyunlar önemli bir yere sahip olmakla birlikte bu konuda yapılan tezler ve akademik çalışmalarla tekrara düşmemek adına ilgili bölümlerde bu eserlere yer verilerek tarih teması kapsam dışı bırakılmıştır.¹

Tez çalışmamın her aşamasında yardımlarını esirgemeyen, fikirleriyle yol gösteren, ilmî ve insanî yönleriyle tanımaktan onur duyduğum danışman hocam Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI Beyefendi'ye ve doktora eğitimimde beni maddi olarak destekleyen Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu Bilim İnsanı Destekleme Başkanlığı'na sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İSTANBUL, 2019

Melek ULAŞ

¹ Bu konuda yapılan çalışmalar: Abdullah Şengül, **Cumhuriyet Dönemi'nde Tarihî Tiyatro**, Ankara, Alp Yayınevi, 2008.; Ferhat Ardiç, "(1951-1970) Yılları Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar", Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, 2003.; Yasemin Yabuz, "(1971-1985) Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar", Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, 2003.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ.....	v
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DEVLET VE SİYASET	11
1.1. Mutlakiyet ve Meşrutiyet Dönemi Siyaseti.....	13
1.2. Cumhuriyet Dönemi Siyaset Uygulamaları ve Politik Eleştiri.....	29
1.2.1. Öğrenci Olayları.....	62
1.3. Türkiye Dışı Aktüel ve Siyasî Hadiseler	70
1.4. Evrensel Bağlamda Düzenin Sorgulanması: Sokrates Savunuyor	80

İKİNCİ BÖLÜM

2. KÖY-KENT.....	103
2.1. Köy	104
2.1.1. Çeşitli Yönleriyle Orman ve Ağaç.....	109
2.1.2. Köyün ve Köylünün Problemleri.....	115
2.2. Köy-Kent Problemi Bağlamında Aydın-Halk İkiliği	144
2.2.1. Halka Medeniyet Götürmek ya da Halktan Millî Kültür Almak İçin Giden Aydınlar	145
2.2.2. Halkına Yabancılaşmış ya da Halkın Yanında Değil de Ezenlerin Yanında Olan Aydınlar	155

2.3. Çeşitli Yönleriyle Kent ve Kentleşme	167
2.3.1. Göç ve Gecekondulaşma	174
2.3.1.1. Almanya'ya Göç	179

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KADIN VE AİLE	185
3.1. Farklı Cepheleriyle Kadın Erkek İlişkisi ve Evlilik	188
3.2. Kadınların Problemleri ya da Sömürülmesi	207
3.2.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerini	207
3.2.2. Gelenek Baskısı Dolayısıyla Yaşanan Problemler (Başlık Parası- İmam Nikâhı, Kuma Çok Eşlilik)	222
3.2.3. Cinsel Meta Olarak Görülen, Sömürülen Kadınlar ve Problemleri	236
3.3. Toplumsal Değişim ve Kadın	252
3.4. Kadının Milliyeti	261
3.5. Sanat Karşısında Kadın	269
3.5.1. Edebiyatın Öznesi değil de Nesnesi Olan Kadınlar	272

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. DİN	284
4.1. Şahıslar Üzerinden Din Meselesinin Değerlendirilmesi	286
4.1.1. Mutasavvıf ya da Dinî (İslâmî) Hassasiyete Sahip Kişiler	286
4.1.2. Din Üzerinden Halkı Sömürü: Olumsuz Din Adamları ya da Dini Kullanan Şahıslar ve Batıl İnanışlar	303
4.1.3. Bazı Dinî Şahsiyet ve Kavramlar	328
4.2. Diğer İnanışlar ve Dinler	337

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SANAT VE EDEBİYAT	361
-----------------------------------	-----

5.1. Sanat ve Mahiyeti	361
5.2. Sanatçı Olmak	367
5.3. Tiyatro	382
5.3.1. Türk Tiyatrosu	389
5.3.2. Tiyatro Oyuncusu	394
5.4. Şiir ve Şair	399
5.5. Roman	406
SONUÇ	409
KAYNAKÇA	414

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.	: Aynı eser
A.g.e.	: Adı geçen eser
A.Ü.D.T.C.F.	: Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi
b.	: Baskı
Bkz.	: Bakınız
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
Yay.	: Yayınları
YKY	: Yapı Kredi Yayınları

GİRİŞ

“Sahne, çağının aynası ve kısaltılmış tarihidir.”¹

Platon’dan günümüze kadar süregelen sanatın bir yansıtma ve taklit olduğu görüşüne göre edebiyat dış dünyayı, insanı, hayatı yani gerçekliği yansıtan bir aynaya benzer. Bu gerçeklik hayatın yüzey görüntüsü, genel-değişmez insan tabiatı, sosyal gerçeklik, ideal dünya ya da aşkın gerçeklik olarak farklılık gösterebilir fakat hepsinin ortak yönü sanat ve hayat arasında gördükleri sıkı bağıdır. Marksist estetik ve toplumsal gerçekçi edebiyat da temelde sanatın yansıtma olduğu görüşünden hareket etmektedir.² Marksist estetiğin kuramcılarında olan Althusser ise ideolojik aygıt olduğunu düşündüğü sanatın bıraktığı boşluklar ve anlatmadıkları ile gerçekliği görünür kıldığına vurgu yapar.³

Edebiyatın sadece bir güzellik ortaya koyma aracı olmadığı, okuru ve toplumu etkilemesi ve bu etkinin yararlı olması gerektiği görüşü Platon’dan bu yana süregelenmiştir. Sanatın yararsızlığına hatta zararlı olduğuna inananlara karşı edebiyatı savunmak zorunda kalanlar genellikle edebiyatın ahlâkî yönü üzerinde durmuş,

¹ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş**, 4. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2001, s. 23.

Özdemir Nutku’nun Shakespeare’in *Hamlet*’ine atfı yaptığı bu ifade *Hamlet*’te iki farklı sahnede tiyatro ile alakalı şu cümlelerin terkiibinden oluşmuştur denebilir:

“Çünkü çağın kısa ve özlü tarihçesidir onlar.” (II. Perde II. Sahne) William Shakespeare, **Hamlet**, 19. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2017, s. 108.

“Tiyatro’nun amacı, bir anlamda doğaya ayna tutmaktır; erdeme kendi yüzünü, kusura, camdaki hayalini ve tümüyle çağın toplumuna kendi biçim ve kalıbını göstermektir.” (III. Perde, II. Sahne) William Shakespeare, **Hamlet**, 19. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2017, s. 121.

² Bu dönem Türkiye siyasi tarihinde radikal ve sosyalist solun özellikle entelektüeller üzerinde kayda değer bir etkisi ve gücü olan tek dönem olarak değerlendirilebilir. Bu politik yoğunlaşma edebiyatında çehresini değiştirmiştir. Sanatçılar, yazarlar Marksist, varoluşçu ve modernist düşüncelerin yoğun etkisine girmiştir. Bkz. Hakkı Başgüney, **Yazarlar Çağı: Türkiye’de 1960 ile 1980 Arasında Edebi Üretim ve Politika**, İstanbul, Yazılama Yayınevi, 2015, s. 19-20.

³ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 15. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s. 74; Ayrıntılı bilgi için bkz. Berna Moran, **a.g.e.**, Yansıtma Kuramı I ve Yansıtma Kuramı II bölümleri.

insanları eğitici rolünü belirtmişlerdir. Bu ise sanatçıya ve ideolojisine göre değişiklik göstermiştir.⁴

Tüm bunlardan hareketle edebiyat sosyal bir belge olarak kabul edilip kullanılınca, ondan toplum tarihinin ana çizgileri çıkarılabilir ve incelemeler yapılabilir. Ancak incelenen yazarın sanatta izlediği yöntem ve eserlerindeki ayrıntılarla, sosyal gerçekliğin nasıl bir ilişki içerisinde bulunduğu somut şekilde söylenebildiği zaman bu anlamlı olur.⁵ Çünkü “*Edebî metin (edebiyat) toplumun birebir ifadesi, görünümü, aynası, izdüşümü, kanıtı, göstergesi olmasa da ondan tamamen kopuk, ayırksı, yabansı değildir, olamaz da.*”⁶

“*Edebiyat sadece hayatı (toplumsalı) yansıtmaz, onu anlatmaz; aynı zamanda bir yaşam tarzı önerir. Böylece yaşam tarzlarını biçimlendirir ve hayata şekil verir.*”⁷ 1960-1980 yılları arasında önemli ölçüde sanat eserinin gerçekliği temsil etme ve dönüştürme kapasitesine inanılmış, edebî eserlerde toplum sorunlarını mesele ederek, topluma ulaşma ve onunla ilişki kurma üzerinde durulmuştur.⁸ Tiyatro sanatı, Atina’dan başlayarak modern zamanlara kadar, toplumu estetik ve eğlenceli biçimde yönlendirmenin, eğitmenin, topluma bir mesaj iletmenin en etkin aygıtı olarak gelişmiş, geliştirilmiştir. Tiyatro sanatının Batı dünyasında gördüğü ilginin ve zenginleşmesinin temel nedenlerinden biri egemenlerin bir sanatın ötesinde iletişim aygıtı olarak tiyatroya ihtiyaç duymalarıdır. Türk toplumunda tiyatronun gelişim sürecinde de bunun izlerini görmek mümkündür.⁹ Bunun için altmışlı ve

⁴ Berna Moran, **a.g.e.**, s. 88-89.

Ayrıca tiyatro akımları için tiyatronun işlevi ile alakalı bkz. Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 7. bs., Ankara, Dost Kitabevi, 2012.

⁵ Rene Wellek, Austin Warren, Çev: Ömer Faruk Huyugüzel, **Edebiyat Teorisi**, İstanbul, Dergâh Yay., 2011, s. 117-118.

⁶ Ed: Köksal Alver, “Edebiyat Sosyolojisi ve Hayat”, **Edebiyat Sosyolojisi**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2018, s. 283.

⁷ Köksal Alver, **a.g.e.**, s. 280.

⁸ Hakkı Başgüney, **Yazarlar Çağı: Türkiye’de 1960 ile 1980 Arasında Edebi Üretim ve Politika**, İstanbul, Yazılama Yayınevi, 2015, s. 25.

Ayrıca bkz. Ahmet Oktay, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma**, 4. bs., İstanbul, İthaki, 2008, 483 s.; Emre Yalçın, “1960-1980 Dönemi Toplumcu Tiyatromuzda Görülen Biçim Sorunsalı: Toplumcu Tiyatro Yazarlarımız Üzerine Bir İnceleme”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013, 188 s.

⁹ Semih Çelenk, **Kalemde Sahneye: 1946’dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler**, C. 3, İstanbul, Ygs Yayınları, 2003, s. 13-14.

yetmişli yıllarda Türk siyasi ve toplumsal hayatının genel görünüşüne bakmak faydalı olacaktır. Çünkü tiyatro çoğu zaman siyasi olayların, sosyolojik ve kültürel değişimlerin etkisinde kalmış, onlara paralel bir gelişim ve değişim göstermiştir.

1960-1980 yılları Türkiye’de çok partili sistem ve demokrasiye geçiş sancılarının yaşandığı, iki darbe ve bir muhtıranın gerçekleştiği, siyasetin, devlet ve kurumlarının yeniden şekillendiği, bir dönem olması dolayısıyla önem arz eder.

Demokrat Parti, yirmi üç yıllık bir tek parti yönetiminin ardından kurulmuş kısa sürede kurucu parti olan Cumhuriyet Halk Partisi’ne karşı büyük bir başarı göstererek iktidar olmuştur. 1950 Mayıs’ında başlayan Demokrat Parti iktidarı 27 Mayıs 1960 darbesi ile son bulmuştur. Ordu, iktidarın Cemal Gürsel başkanlığındaki Milli Birlik Komitesinin elinde olduğunu duyurmuş, 12 Haziran’da ise darbe ve Milli Birlik Komitesinin varlığına yasal dayanak sağlayan geçici bir anayasa yayınlanmıştır. Milli Birlik Komitesi içerisinde farklı hizipler barındıran, 38 subaydan oluşmaktadır ve içerisindeki köktenci kanadın tasfiye edilmesi ile parlamenter rejimden yana tavır aldığını belli etmiştir. Bu olayların ardından bugün de varlığını devam ettiren birçok kurumun temelleri atılmıştır.¹⁰ Anayasa Mahkemesi, Milli Güvenlik Kurulu, Yüksek Hâkimler Kurulu, Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu ve Devlet Planlama Teşkilatına dönüşen Planlama Bürosunun kurulması gibi.

Yeni anayasa çalışmalarında Demokrat Parti ve Cumhuriyet Halk Partisi yönetimlerindeki gibi bir iktidar tekeli engellemek, Millet Meclisinde ezici çoğunluk elde etme olanağını azaltmak için nisbi temsil sistemi getirilmiş; yargı, üniversiteler ve kitle iletişim araçlarının tam özerklikleri güvence altına alınmış, temel hak ve özgürlükler anayasa ile koruma altına alınmıştır.¹¹ Altmışlı yıllar, 1961 Anayasası’nın sağladığı görece özgürlük ortamı dolayısıyla çok sesli bir dönemdir. Cumhuriyet Halk Partisi, Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (Alparslan Türkeş’in patriye geçişinden sonra Milliyetçi Hareket Partisi adını almıştır.), Adalet Partisi,

Ayrıca bkz. Tahsin Konur, **Devlet-Tiyatro İlişkisi (Geçmişten Günümüze Örneklerle Devlet-Tiyatro İlişkisinde Belli Başlı Sistemler)**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2001, 203 s.

¹⁰ Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 351-360.

¹¹ **A.g.e.**, s. 357.

Yeni Türkiye Partisi, Türkiye İşçi Partisi gibi farklı görüşlere sahip çok sayıda parti faaliyet göstermiştir. 1961 yılında kurulan Türkiye İşçi Partisi'nin 1965 seçimlerinde meclise on beş milletvekili yerleştirmesi ile sosyalist düşünce mecliste yer alarak sesini duyurmaya çalışır.

“TİP'in önemi siyasal gücünde ya da topladığı oylarda yatmıyordu. Bir genel seçimde oyların %3'den fazlasını alabilmiş değildi ve hiçbir zaman bir koalisyon hükümetine katılmadı. Onun önemi daha çok, seçimlerde yarışan gerçek ideolojik temele sahip ilk parti olmasında yatıyordu. Varlığıyla, öteki partileri ideolojik açıdan kendilerini daha açık seçik tanımlamaya da zorladı. 1960'larda TİP birçok genç entelektüelin desteğini almış ve sonradan çok sayıda guruba bölünecek olan Türk soluna bir çeşit laboratuvar vazifesi yapmıştır.”¹²

Yeni anayasanın sağladığı geniş siyasal serbestlik, fikirlerini saklamadan söyleyen sağcı ya da İslâmî çizgideki partilerin kuruluşuna hemen yol açmamış bu ancak 1970'te Erbakan tarafından kurulan Milli Nizam Partisi ile olmuştur. 27 Mayıs ihtilâlinin ardından CHP ve ordu tarafından dini siyasete alet ettikleri için eleştirilen Menderes ve hükümetine rağmen 1945 öncesi katı lâik, hatta İslâm aleyhtarı politikalara dönüş olmamış aksine, cami inşasına, türbelerin onarımına, okullarda din eğitime özen gösterilmek suretiyle İslâmî akımların başarı olanağını yok etmek için gayret gösterilmiştir. Yeni yönetim böylelikle dinsel duygu ve inançların ifadesine tanınan bu geniş müsamahanın yol açabileceği tehlikelere karşı kendini korumaya çalışmıştır.¹³

Altmışlı yıllar, Türkiye'de serbest piyasa ekonomisine geçişin yaşandığı, kapitalizmin altın yılları olan bir dönemdir. Toprak reformu sorunu 1961 Anayasası'nın 37. ve 38. maddelerine konulmakla birlikte toprak reformu tasarısı muhafazakârların hâkim olduğu altmışların parlamentosundan geçememiştir. Sanayi sektöründe büyüme artmış, Ordu Yardımlaşma Kurumu'nun (OYAK) kurulması ile ekonomide büyük pay elde eden ordu, tarafsız ve politika üstü olma özelliğinden uzaklaşmıştır. Enflasyon ve işsizliğin artışı, işçi grevlerinin yaşanması, gerekli yapısal reform ve kararları -siyasi gerekçelerle- almaktan uzak duran koalisyon hükümetleri dolayısıyla ekonomi krize girmiştir.¹⁴ Artan şiddet olayları ile birlikte 12

¹² A.g.e., s. 359.

¹³ A.g.e., s.359-360.

¹⁴ Feroz Ahmad, **Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980**, 5. bs., Hil Yayın, 2015, s. 267-284.

Mart 1971 Muhtırası gerçekleşir. Ordunun desteklediği Nihat Erim hukümeti yönetime geçer ve sıkıyönetim ilân edilir. Sıkıyönetimin ilk günlerinde siyasi gençlik örgütleri kapatılır, meslek guruplarının ve sendikaların siyasi toplantı ve seminerleri yasaklanır, sol ve radikal dergiler toplatılır ve grevler yasaklanır. Bu kararlar sıkıyönetimin amacının, meclis dışındaki siyasi faaliyetlere son vermek olduğunu gösterir. Bu durumdan en fazla etkilenen ise sol guruplar ve aydınlar olmuştur.¹⁵ Böylelikle 1961 Anayasası'nın tanıdığı hak ve özgürlüklere, devletin bölünmez bütünlüğü, Cumhuriyet, milli güvenlik ve kamu düzeni korunabilsin diye belli sınırlamalar getirilmiştir.¹⁶ 1960'dan 1980'e kadar geçen sürede, toplumda yer alan farklı görüşlerin karşı karşıya gelmesi, yeni toplumsal çalkantıların oluşmasına neden olmuş, görüş ayrılıklarının giderek keskinleşmesi ve çatışmaya dönüşmesi yeni krizleri doğurmuştur.¹⁷ Sıkıyönetime rağmen engellenemeyen şiddet olayları (sağ-sol çatışmaları), ekonomik darboğaz ve zayıf koalisyon hkmetlerinin oluşturduğu problemler neticesinde 12 Eylül 1980 tarihinde ordu tekrar yönetime el koyar.

1960-1980 yılları özellikle de altmışlı yıllar Türk tiyatrosu için çok hareketli ve önemli bir dönem olmuştur.¹⁸ Bu yıllarda sahne etkinlikleri artmıştır. Devlet Tiyatroları Ankara, İstanbul ve İzmir'de yeni sahneler açmış, Adana Devlet Tiyatrosu açılmış ve daha önce açılan Bursa ve İzmir Devlet Tiyatroları yerleşik kadro ile etkinliklerini sürdürmeye başlamıştır. Devlet Tiyatrolarında Batı dünyasının klasikleri yanında, modern eserler ve yerli yazarların eserleri sahnelenerek görkemli temsiller verilmiş ve bu temsillerle yurtdışına turneler düzenlenmiştir. Oyun yönetimi, sahne tasarımı, ışıklandırma, oyunculuk sanatındaki dikkat ve titizlik, ülkemizde tiyatro sanatının ağdaş düzeye eriştiğini kanıtlayacak niteliktedir. Bu dönemde Devlet Tiyatrolarının düzenlediği yurt dışı turneleri ile tiyatromuz Batı sanat merkezlerinde tanıtılmıştır. Devlet Tiyatrosu, yurt dışında verilen temsiller ve sanatsal düzey açısından doyurucu bir seviyede olmasına rağmen yetmişli yılların ortalarından itibaren seyirci üzerindeki etkisini yitirmeye ve eleştirilmeye başlar. Bu

¹⁵ A.g.e., s. 285-293.

¹⁶ A.g.e., s. 293.

¹⁷ Gülayşe Erkoç, "ok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S. 12, 1995, s. 18.

¹⁸ Metin And, 1960-1970 yıllarını Türk tiyatrosunun olgunluk yılları olarak değerlendirmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Metin And, **50 Yılın Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 575-637.

eleştiriler Devlet Tiyatrosu yönetiminin durmadan değişen iktidarların suyuna gidip toplumsal olaylara ve sorunlara duyarsız kalması, seyircinin isteklerine kulak vermemesi, sahnelenen oyunlara yeterince özen gösterilmemesi şeklindedir. Cüneyt Gökçer 1958'den başlayarak 1978'e kadar Devlet Tiyatrolarının başındadır, 1978'te onun yerine Ergin Orbey atanmıştır. Ergin Orbey döneminde Anadolu turnelerine ağırlık verilmiş, sahnelenen oyunların toplam sayısı ve bunlar içerisinde yerli oyunların sayısı çoğalmıştır. Özellikle yetmişli yılların fırtınalı günlerinde ideolojik tartışmalar ve toplumdaki hareketlikten en az etkilenen kurumlardan biri Devlet Tiyatrosu olmuştur.¹⁹

İstanbul Şehir Tiyatrosunun başında 1956 yılında getirilen Muhsin Ertuğrul 1966 yılına kadar görevine devam eder. Bu dönemde tiyatroyu yaygınlaştırmak için bölge tiyatrolarına bağlı semt tiyatroları Kadıköy, Üsküdar, Fatih, Rumeli Hisarı, Zeytinburnu'nda açılmıştır. Ertuğrul, yerli oyun yazarlarının eserlerinin sahnelenmesinde destekleyici ve teşvik edicidir. Ertuğrul yönetimindeki Şehir Tiyatroları, seyirciyi tiyatroya çekmek için öğrencilere indirimli bilet uygulaması, Şehir Tiyatrosu'nun yayın organı Türk Tiyatrosu'nda tiyatrolara ulaşım olanaklarını açıklayan yazılara yer vermek gibi kararlar almıştır. Muhsin Ertuğrul yönetimindeki bu yıllar Özdemir Nutku'ya göre İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun altın yıllardır.²⁰ 1967-1974 yıllarında Şehir Tiyatrolarının başına getirilen Vasfi Rıza Zobu yönetimi döneminde ise klasik ve çağdaş nitelikte yapıtlarla yerli oyunların desteklenmesinden vazgeçilerek modası geçmiş vodviller ve bulvar oyunları sahnelenmeye başlanmıştır. Özdemir Nutku, aynı zamanda Muhsin Ertuğrul'un arkadaşı olan Vasfi Rıza Zobu'nun siyasi otorite boşluğu ve 12 Mart faşizminin yaşandığı çalkantılı ve bunalımlı bu yıllarda baskıları göğüsleyecek donanımda olmaması dolayısıyla Şehir Tiyatrolarını bu yarı karanlık durumdan çıkartamadığını düşünür. Kurum içerisinde artan huzursuzluk üzerine 1974'te Vasfi Rıza Zobu istifa etmiş yerine tekrar Muhsin Ertuğrul getirilmiştir fakat yapılan yönetmelik değişikliği dolayısıyla 1976'da tekrar Şehir Tiyatrolarından ayrılan Ertuğrul'un yerine bu defa Hayati Asilyazıcı getirilir.

¹⁹ Sevda Şener, **Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t.y., s. 144-153.

²⁰ Özdemir Nutku, **Darülbeydi'den Şehir Tiyatrosu'na**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015, s. 97-110.

Bu dönem ise oyun seçimi, seyirci sayısı ve seyirciye verilen hizmet açısından olumlu adımlar, hatta atılımların olduğu bir dönem olmuştur.²¹

1948’de açılan Devlet Balesi ilk mezunlarını 1957’de vermiştir. Devlet Balesinin daha geniş ölçüdeki çalışmaları ise 1960-61 döneminde başlamıştır. 1963-64 döneminde bir Türk bestecisi olan Ferit Tüzün’ün bir bestesi, *Çeşmebaşı*, bale parçası olarak sahneye uygulanmıştır. Bu temsile Türk halk danslarının adımları ve geleneksel Türk temaşasının bazı figürleri de büyük bir başarıyla oturtulmuştur. Devlet Balesi 1966-67 döneminde Opera Bölümü ile birlikte Tiyatro Genel Müdürlüğünden ayrılmıştır.²² Bu yıllarda önemli bir başka kazanım, 1958 yılında Ankara Üniversitesine bağlı kurularak iki yıllık eğitim veren Tiyatro Enstitüsünün 1964’te dört yıllık eğitim veren Tiyatro Kürsüsü olarak değiştirilmesidir. Burası tiyatro alanında kuramsal eğitim veren ilk kurum olması dolayısıyla önem arz etmektedir.²³

Bu iki on yılda özel tiyatro topluluklarında artış görülmüştür. Bunların birkaçı önceden açılmış olan bu dönemde de faaliyetlerini devam ettiren topluluklar iken büyük bir kısmı yeni açılmıştır. Sevda Şener bu toplulukları çoğunlukla güldürü türünde oyunlar sergileyenler, öncelikle sanat yapma amacı güdenler, bir dünya görüşüne bağlı olarak politik eğilimli oyunlar sergileyenler, öncü nitelikte çalışmalar yapan yarı amatör topluluklar ve kabare tiyatroları şeklinde tasnif etmiştir.²⁴

Bu yıllarda faaliyet gösteren özel tiyatroların bir kısmı şu şekildedir: Meydan Sahnesi, Ankara Sanat Tiyatrosu (AST), AST’den ayrılanların kurduğu Halk Oyuncuları Topluluğu, Muammer Karaca Tiyatrosu, Şen Ses Opereti, İstanbul Tiyatrosu, Tevhit Bilgen Tiyatrosu, Saat 6 Tiyatrosu, Dormen Tiyatrosu, Kent Oyuncuları, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, Ulvi Uraz Tiyatrosu, Devekuşu

²¹ Özdemir Nutku, **a.g.e.**, s. 303- 306.

²² Ayrıntılı bilgi için bkz. Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 2, 3.** bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2008, s. 348-349.

²³ Gülayşe Erkoç, “1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S. 13, 2002, s. 28.

²⁴ Sevda Şener, **a.g.e.**, s. 171.

Kabare Tiyatrosu, Bizim Tiyatro, Dostlar Tiyatrosu, Nejat Uygur Topluluğu, Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu, Ayfer Feray-Nisa Serezli Tiyatrosu gibi.²⁵

Altmışlı yılların hareketli ortamında kurulan tiyatro toplulukları dolayısıyla çok sesli ve yeniliklere açık bir tiyatro atmosferi oluşmuştur. Yetmişli yıllarda ise ekonomik ve siyasi kriz, televizyonun yayına başlaması, çarpık kentleşme sonucu ortaya çıkan problemler dolayısıyla bazı topluluklar dağılmış, toplulukların çoğunda da gişe endişesinden dolayı nitelik kaybı yaşanmıştır.²⁶

Bu dönem oyun yazarlığında yeni tür denemeleri de yapılmıştır. Müzikaller, bulvar komedisi, operet, melodram türünde oyunlar yazılıp sahnelenmiştir.²⁷ Türk tiyatrosunda çok rağbet edilmeyen sözsüz oyun 1963 yılında Ankara’da Erdinç Dinçer tarafından yapılmıştır.²⁸

27 Mayıs ve 1961 Anayasası’nın sağladığı görece özgürlük ortamı dolayısıyla oluşan çok partili yaşamla birlikte topluma yansıyan çok seslilik, düşünceyi rahat ifade edebilme özgürlüğü, oyun yazarlığının gelişmesi için gereken ortamı hazırlamıştır. Oyun yazarları böylece tabuları yıkarak yeni konulara eğilmişler ve ele alınan konuları farklı bakış açıları ile derinlemesine incelememişlerdir. Yazarlar ele aldıkları konuları daha etkili ortaya koyabilmek için yeni biçimlere yönelmişlerdir. Tematik çeşitlilik biçimsel çeşitliliğe ve biçimsel arayışlara zorlayan bir etken olmuştur. Bu dönemde üretilen oyunların çoğu dramatik/Aristotelesçi biçimde yazılmasına rağmen yeni biçimler de denenmiştir. Burada öne çıkan en belirgin özellik göstermecî üslupla yazılan, açık biçimdir. Geleneksel tiyatromuz ve epik tiyatro bu biçimsel yeniliğe kaynaklık etmiştir. O kadar ki oluşturduğu kuramı Avrupa ve Amerika’da anlatmakta zorlanan Brecht’in göstermecî ve açık biçimi öneren epik tiyatrosunu Türk izleyicisi ve tiyatro sanatçıları, büyük bir coşku ve ilgi

²⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Gülayşe Erkoç, “Türk Tiyatrosunda 1960-1970 Dönemi (Tiyatro Toplulukları ve Etkinlikleri), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı Doktora Tezi, 1993.

²⁶ Gülayşe Erkoç, “Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S. 12, 1995, s. 20.

²⁷ **A.g.e.**, s. 21.

²⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 2**, 3. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2008, s. 352-353.

ile kucaklamıştır.²⁹ Ayşegül Yüksel'e göre modern Türk tiyatrosunda görülen arayış ve gelişmelerin temelinde geleneksel tiyatromuzun biçimsel zenginlikleri ile Batı tiyatrosunun entelektüel ve teknik yaklaşımlarını buluşturma eylemi yatmaktadır. Türk tiyatrosu Cumhuriyet Dönemi'nde bir anlamda Batı tiyatrosuyla bütünleşmiş, bir anlamda da Doğu'nun özelliklerini taşıyan geleneksel gösteri biçimlerini modern tiyatrodaki değerlendirilmiştir.³⁰

Türk tiyatrosunda görülen en büyük arayış ve gelişme 1960'larda görülmüştür. Bu dönemde köyü ve kenti, geçmişi ve şimdiyi dile getiren her türlü konuda oyun yazılmıştır. Gerçekçi anlatım yanında epik ve absürt tiyatro biçimlerinde denemeler yapılmıştır. Ancak her iki türde de geleneksel halk tiyatrosunun anlatım biçimlerinden izler görülür. Haldun Taner ve Turgut Özakman ile birlikte "açık biçim" tiyatro üzerine yoğunlaşılır. Meddah, orta oyunu ve Karagöz biçimleri modern yazarlık teknikleri ile buluşur. Komik dünya görüşü egemen olarak, politik-toplumsal yergi ön plana çıkar. Geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi tipler, söz oyunları, taklit iç içedir. Oyunculuk ve sahneleme açısından göstermeciliğe yönelinmiştir. Şarkı ve dans oyunlarının bir parçası olmuş, soyut dekor anlayışı gelişmiş ve gerçekçi oyunculuk üslubunun kalıpları kırılmıştır.³¹

Batıdan alınan kabare tiyatrosu, geleneksel halk tiyatrosu üslubuna yaklaşılarak popüler bir tür hâline getirilmiştir. Bunda Haldun Taner'in eserleri ve yönlendirmesi etkili olmuştur. Geleneksel köylü tiyatrosunun ritüelden kaynaklanan otantik özelliklerinin modern tiyatro sahnesine getirilme çabaları vardır. Nurhan Karadağ ve öğrencilerinin öncülük ettiği seyirlik geleneğe ve Anadolu ritüellerine

²⁹ Özlem Belkıs, *Kaleminden Sahneye: 1946'dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler*, C. 2, İstanbul, Ygs Yayınları, 2003, s. 281-294.

Ayrıntılı bilgi için bkz. Bertolt Brecht, *Epik Tiyatro*, Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011 ; Özdemir Nutku, *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*, İstanbul, Özgür Yay., 2007.

³⁰ Ayşegül Yüksel, "Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 12, 1995, s. 123. Ayrıca bkz. Metin And, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, 6. bs., İstanbul, İletişim Yay., 2012, 201-204. Geleneksel Türk tiyatrosundan faydalanma hususunda ayrıntılı bilgi için bkz. Nurhan Tekerek, *Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, 358 s. Geleneksel Türk Tiyatrosu hakkında bkz. Enver Töre, *Geleneksel Türk Tiyatrosu*, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016, 136 s.

³¹ Ayşegül Yüksel, *a.g.e.*, s. 127.

dayanan bu görüşün amacı ulusal olan malzemeyle evrensel bir estetiğe ulaşmaktır.³² Bu çok sesli olan dönem edebiyatı ve tiyatrosu birçok farklı eğilim ve düşünceyi içerisinde barındırır. Bu yıllarda varlığını sürdüren absürt tiyatro ve varoluşçuluk gibi yaklaşımlar oyun yazarlığımız için önemli ve kapsamlı bir eğilim oluşturmamakla birlikte varlığını sürdürmüştür.³³

Edebiyatçılar, sanatçılar dönemin kamusal entelektüelleridir ve edebiyat düşünce üretim alanının bir nevi merkezi ya da en azından merkezlerinden biridir.³⁴ Tiyatro adamları da bu ortamın en duyarlı aydın guruplarındanıdır.³⁵ Bunun etkisi ile dönem tiyatrosunu güncel-politik olaylara yapılan vurgu ve toplumsal olana karşı aşırı duyarlılık biçimlendirir.³⁶

³² Ayşegül Yüksel, **a.g.e.**, s. 128-129.

³³ Özlem Belkıs, **a.g.e.**, s. 287.

³⁴ Hakkı Başgüney, **a.g.e.**, s. 13- 15.

³⁵ Sevda Şener, **a.g.e.**, s. 144.

³⁶ Semih Çelenk, **a.g.e.**, s. 92.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DEVLET VE SİYASET

“Edebiyat hayatı canlandırır. Hayat ise büyük ölçüde sosyal bir gerçekliktir.”¹ Bu nedenle edebiyatın ekonomik, sosyal ve politik sistemlerle bağlantısının ve karşılıklı ilişkisinin olması kaçınılmazdır. Buna rağmen “*edebiyat hiçbir zaman sosyoloji ve siyaset biliminin yerine geçmez. Onun kendine özgü bir varoluş sebebi ve amacı vardır.*”²

Siyasetin ve siyasal iktidarın amacı, toplumu belli bir dünya görüşünden yola çıkarak bir erk aracılığıyla yönetmektir. Sanat yapıtları ise kurgusal dünyalarında bunu amaç edinmeseler dahi belli bir dünya görüşü yansıtarak, insanı bağlı buldukları dünya görüşüne yaklaştırırken, diğer dünya görüşlerinden uzaklaştırabilir. Bu nedenle siyasal iktidarlar, sanat eserlerinin insanı etkileme, ikna etme ve yönlendirme gücünden istifade etmek isterken, bazı sanatçılar ise siyasal iktidarın maddesel ve medyatik olanaklarından yararlanmak isteyebilir.³ Türk tiyatrosunun iktidar ve siyasetle münasebeti de dönem şartlarına, idarecilere ve sanatçıların tavırlarına göre değişiklik göstermiştir.

Birçok yenilikte olduğu gibi Batılı tiyatro da Osmanlı'nın son dönemlerinde padişahlar ve devlet adamlarının desteği ve himayesi ile kültür, sanat dünyamızda yer almaya başlar. Tanzimat Dönemi'nde Dolmabahçe Sarayı ve Yıldız Sarayı'nda padişahlara özel gösteri yapan tiyatrolar kurulmuş, zamanla yerli oyunlar yazılıp bu tiyatrolarda sahnelenmeye başlanmıştır. “*Ancak Osmanlı devlet adamları, tiyatronun*

¹ Rene Wellek, Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, Çev: Ömer Faruk Huyugüzel, İstanbul, Dergâh Yay., 2011, s. 107.

² **A.g.e.**, s. 126.

³ Alâattin Karaca, “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye'de Sanat/Edebiyat ve Siyasal İktidar”, **Hece Dergisi Hayat Edebiyat Siyaset**, Özel Sayı: 8, Yıl: 8, Sayı: 90-91-92, 2004, s. 196.

Edebiyat ve Siyaset ilişkisi için ayrıca bkz. Hasan Yazıcı, **Siyaset ve Edebiyat**, 3. bs., İzmit, Umutepe Yay., 2018.; Nilüfer İlhan, **1960-1980 Arası Türk Romanında Özne İktidar İlişkileri**, Ankara, Gece Kitaplığı, 2018.

*muhalafet tarafından daima çekinmişler ve bu yüzden dönem dönem bazı eserleri sansürlemiş ve tiyatro binalarını kapatma gibi uygulamalara gitmişlerdir.”*⁴

Meşrutiyet Dönemi’nde tiyatro daha fazla alâka görmeye ve “*propaganda aracı olarak da kullanılmaya başlar*”⁵. Bu dönemde genel eğilim, Abdülhamit ve istibdat yergisi; Meşrutiyet ve İttihat Terakki övgüsü şeklindedir. Balkan Savaşları ile birlikte ise “*Osmanlı toplumunun millî hislerini harekete geçirmek için piyeslerde Osmanlı tarihinin gurur duyulan dönemleri ve askerlerin kahramanlık hikâyeleri tema olarak seçilir.*”⁶

Tek parti iktidarının yaşandığı yıllarda özellikle Atatürk ve diğer yöneticiler tarafından tiyatro desteklenmeye devam eder. Bu dönemde tiyatro ile geniş halk kitlelerine ulaşılarak resmî ideolojiyi yaymak ve böylelikle rejimin devamlılığını sağlamak ve yeni bir toplumsal hafıza oluşturulmak istenmiştir.⁷

“Tek parti iktidarı, tiyatro piyesleri vasıtasıyla öncelikle halka Atatürk ilke ve inkılâplarını iletmeye çalışmıştır. Bunun için, piyeslerin içeriklerinin belirlenmesi yoluyla inkılâp ideolojisine uygun eserler verilmesine çalışılmıştır. Bu doğrultuda bazı eserlerin gösterimi engellenirken bazı eserlerin sergilenmesi için imkân sağlanmıştır. Bunun yanında Millî Mücadele, kahramanlıklar ve yanlış olduğu düşünülen inançlar, piyeslerde konu edilmiştir.”⁸

1960-1980 Türk tiyatrosunda devlet ve siyasetle ilgili meselelerin yer alışı dolayısıyla bu bölüm; “Mutlakiyet ve Meşrutiyet Dönemi Siyaseti”, “Cumhuriyet Dönemi Siyaset Uygulamaları ve Politik Eleştiri”, “Türkiye Dışı Aktüel ve Siyasî Hadiseler” ve “Evrensel Bağlamda Düzenin Sorgulanması” başlıkları altında incelenmiştir.

⁴ Yalçın Lülecî, “İktidar ve Sanat (1923-1950)”, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, 2013, s. 233.

⁵ A.g.e., s. 230.

⁶ A.g.e., s. 231.

⁷ A.g.e., 249-250.

⁸ A.g.e., 258.

1.1. Mutlakiyet ve Meşrutiyet Dönemi Siyaseti

Bu başlıkta Cumhuriyet öncesi siyaset ve uygulamaları ile ilgili tüm meseleler yer almakla birlikte asıl yoğunluğu Abdülhamit ve İttihat Terakki ile ilgili değerlendirmelerin yani mutlakiyet yönetiminden meşrutî yönetime geçiş ve bu aşamada yaşananlar oluşturur.

Orhan Asena; tarihten birçok hadise, şahsiyet, sorun ve düşüncenin tiyatroya konu olabileceği fakat bunlardan çağımızda yaşayan, insanları hatta toplumu etkileyenlerin tercih edilmesi gerektiği kanaatine sahiptir.⁹ Bu kapsayıcı görüşten hareketle Cumhuriyet öncesi siyaset ve uygulamalarının 1960-1980 Türk tiyatrosunda konu edilmesinin sebebi olarak bu hadise ve problemlerin günümüzde hâlâ etkilerinin bir şekilde devam ettiğini söylemek mümkün olabilir.

Orhan Asena'nın tarihî tiyatrolarından olan *Tohum ve Toprak/ Alemdar Paşa* (1964) eserinde ilk perde 28 Temmuz 1809 senesini, ikinci perde ondan iki ay sonrasını, üçüncü perde ise 16-17 Kasım 1809 gecesini konu eder. Oyunda, Ruscuk ayanı Alemdar Paşa'nın Padişah III. Selim'i tekrar tahta çıkarmaya gelirken onun ölüsü ile karşılaşması sonucunda şehzade II. Mahmut'u tahta çıkarıp kendinin sadrazam olması, III. Selim'in başlattığı yeni ordu ve reform hareketlerini devam ettirmesi ve bu uğurda ölmesi konu edilir.

Alemdar Paşa, sadrazamlığı sırasında ayanlarla devlet arasında yapılan Sened-i İttifakı imzalatır, yeniçeri ocağını ıslah edip yerine Sekban-ı Cedid ordusunun kurulmasına öncülük eder. Alemdar Paşa, oyunda halkın faydasına olacak her şeyi yapan ve bu uğurda karşısına çıkan herkese cephe alan ve halkı önceleyen bir devlet adamı rolü üstlenir. Bu tutumundan dolayı zamanla etrafında çok az insan kalır. Alemdar Paşa, daha da ileri giderek yeniçeri, ulema, enderunu karşısına alır. Bu nedenle yeniçeri ordusu ayaklanır. Bu ayaklanmada kendini korumak isteyen II. Mahmut, destek kuvvetlerini Alemdar Paşa'ya ulaştırmaz ve Alemdar Paşa elindeki cephane ile kendini havaya uçurur. Fakat yeniçeri askerleri durmaz ve Saray'a ilerler. Bunun üzerine II. Mahmut gereken her şeyin yapılmasını emreder. Yılanın başı

⁹ Orhan Asena, *Tohum ve Toprak (Alemdar Paşa)*, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., 1992, s. 9-10-11-12.

kesilmedikçe bu olayların bitmeyeceğini söyleyerek IV. Mustafa'nın ölüm emrini verir ve oyun biter.

Alemdar Paşa, hünkârla karşı karşıya gelmek pahasına halktan yana olmaktan bahseder (s. 39) ve bunu düstur edinir. Toplumun başı ve gövdesinin birbirinden (halkla idarecilerin) ayrıldığını kendinin bu başla gövdeyi barıştırıp kaynaştırmaya geldiğini söyler (s. 47) ve bu nedenle Sened-i İttifak anlaşmasının imzalanmasını sağlar.

Oyuna adını da veren “tohum ve toprak”, 3. Selim'in öldürülmesi dolayısıyla sorguya çekilen yeniçeri askeri tarafından her toprağın, her tohumu yaşatamayacağı, Alemdar Paşa gibi bir yiğidin de Osmanlı'nın toprağında yaşayamayacağı şeklinde ifade edilir. (s. 46) Alemdar Paşa'da bunu zamanla idrak eder. (s. 90-91)

Eserde Osmanlı'nın devlet ve yönetim şekline “tohum ve toprak” metaforundan hareketle eleştiri getirilmektedir. Osmanlı devlet sisteminde halkı önceleyen ve yenilikleri destekleyen padişah da, sadrazam da olsa bunu canı ile ödemiştir. Benzer bir kullanım Orhan Asena'nın *Simavnalı Şeyh Bedreddin* ve *Atçalı Kel Mehmet* oyunları ile Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* oyununda da bulunmaktadır.¹⁰

Necip Fazıl Kısakürek'in *Abdülhamîd Han* (1969) oyunu üç perde, dokuz tablodan oluşmaktadır. Necip Fazıl, bu oyundan önce 1965 yılında *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* adlı kitabını yazar ve bu kitapla “*resmî tarihlerin 'Abdülhamid' algısını değiştirmek, Abdülhamid hakkındaki 'kan dökücü, müstebit, hasis, korkak' gibi iddiaların asılsızlığını belgelemek*”¹¹ ister. Bu oyun, Necip Fazıl'ın *Ulu Hakan İkinci Abdülhamîd Han* kitabının âdetâ özetlenmiş ve tiyatroya uyarlanmış şekli gibidir.¹²

Necip Fazıl'ın Abdülhamit sevgisinin kaynağı, Abdülhamit Dönemi'nin önemli hukukçularından olan ve Abdülhamit tarafından nişanla ödüllendirilen dedesi Mehmet Hilmi Efendi ve Abdülhakim Arvasi'den dinledikleridir.¹³ Necip Fazıl,

¹⁰ Bu oyunlar hakkında ayrıntılı bilgi için tezin “Köy-Kent Meselesi” ve “Din” bölümlerine bakınız.

¹¹ Aslıhan Haznedaroğlu, “Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih”, Rize, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2012, s. 61.

¹² A.g.e., s. 61.

¹³ A.g.e., s. 171.

Büyük Doğu dergisinde Rıza Bölükbaşı tarafından yazılan *Sultan Abdülhamid Han'ın Ruhaniyetinden İstimdat* adlı şiiri, yayımladığı için “Türklüğe hakaret” suçu ile yargılanıp ceza almıştır.¹⁴ Necip Fazıl, âdetâ tüm bu girişim ve eserleri ile “*İkinci Abdülhamid Han'ın tarih önünde müdafaasını yaparak onun itibarını sağlamaya çalış(mış)tır.*”¹⁵

Oyun Abdülhamid'in huzurunda bulunan biri Osmanlı Yahudi'si olmak üzere üç Yahudi'nin devlet kurmak için Filistin'den toprak talep etmesi ile başlar. Yahudiler, bu isteklerine karşılık Osmanlı'nın tüm dış borçlarını ödemeyi ya da onlar kadar para vermeyi teklif eder. Abdülhamit, dış borçların büyük bir kısmını kendi öz varlığı ile ödediğini söyleyerek Yahudilerin teklifini reddeder.

Abdülhamit, masonluk hakkında bir fetva vermesi için Şeyhü'l-İslam'la görüşür, amacı bu “fesat ocağının” iç yüzünü göstermektir ve masonluğu, hedeflerini şu sözlerle tarif eder:

“... Yahudi emellerini avlamaya mahsus bir tuzak...
... Sırf Yahudi servet ve sermayesinin sevk ve idaresine memur ve bütün cihana yaygın, tahripçi bir gizli ordu teşkilatı...
... Tek kastı dinî ve millî birlikleri çözmek olan Yahudi dehasının, kardeşlik ve insanlık maskesi altında halkı fesada vermekle vazifeli ocağı...
... Ve hedefi, kalplerden, insanlığın biricik topluluk mihrakı din duygusunu silmek, Allah ve Rasûlü'ne itikadı sökü� atmak ...” (s. 15)

Abdülhamit, bu fetvanın çıkması için Şeyhü'l-İslam ile görüşürken başarısız bir suikastın hedefi olur. Yaşananlardan sonra Kanun-i Esasi tekrar ilan edilir ve akabinde 31 Mart Vakası dolayısıyla Abdülhamit, tahttan indirilir. İlk sahnede toprak istemek için huzurunda bulunan Yahudi, padişahın hâl fetvasını getirenler arasındadır. Böylelikle Abdülhamit'in devrilmesinde Yahudi ve masonların etkili olduğuna işaret edilir. Abdülhamit de gelen heyete “*İnkılâbı siz mi yaptınız, Yahudiler mi?*” diye sorar. (s. 56) Tahtından indirilen padişah, önce Selânik sonra Beylerbeyi Sarayı'nda tutulur. Çanakkale Savaşı dolayısıyla Anadolu'da bir yere nakledilmek istenir. Abdülhamit, Bizans İmparatoru'nun İstanbul'un fethinden

¹⁴ A.g.e., s. 171.

¹⁵ A.g.e., s. 171.

kaçmadığını, kendinin de sonucu her ne olursa olsun payitahtı terk etmeyeceğini söyler.

Abdülhamit, ülkenin içinde bulunduğu durumun sebebi olarak “başıboşluk hürriyeti”, “köpek hürriyeti” dediği meşrutî idareyi görür. Son demlerini, bu hayal kırıklıkları içinde ibadetle geçirir.

Necip Fazıl’ın oyununda Abdülhamit’in uyguladığı politikalar ve yönetimi, istibdat ve jurnalcılık de dâhil olmak üzere sürekli savunularak yüceltilir. Çünkü Abdülhamit, “*bu devleti en nazik deminde teslim alıp Sırat Köprüsü’nden geçirici dirayet(e)*” (s. 18) sahip olan bir padişahdır. Merhameti ve cana kıymama konusundaki hassasiyeti dolayısıyla siyaset oyunlarına başvurmak zorundadır. Oyun boyunca merhameti, kan dökülmesini istememesi özellikle vurgulanır. Necip Fazıl’a göre Abdülhamit, tüm vakar ve heybetine rağmen hâl edilirken, meclisi tekrar açarken ve 31 Mart Vakası’nda gördüğü kötü muamelelere hiçbir karşılık vermemesi merhameti ve kan dökülmemesi konusundaki hassasiyeti dolayısıylaadır.

Oyununda Abdülhamit’in politikaları ve ona muhalif olan ittihatçıların politikalarına yer verilir. Eserde, Abdülhamit’in içinde bulunduğu zor şartlara rağmen devleti yönetmek için gösterdiği gayret, hakkında söylenenlerin aksine merhamet sahibi olması, kaderine razı olarak kan dökülmesin diye tahtını terk etmesi ve ömrünün son zamanlarında ayakta tutmaya çalıştığı devletin ittihatçılar tarafından özgürlük, hürriyet fikirleri ile yıkıma sürüklenişi konu edilir.

Necip Fazıl Kısakürek, *Mukaddes Emanet* (1976) oyununda “1908-1971 yılları arasındaki siyasi olayları eleştirel bir şekilde ele almıştır.”¹⁶ Oyunda, Meşrutiyet’in ilanı, I. Dünya Savaşı, Osmanlı’nın yıkılışı, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet’in ilanı, devrimler, tek parti, Demokrat Parti yönetimi ve toplumsal hayatta yaşanan birçok değişikliğin yoğun şekilde yaşandığı altmış üç yıllık zaman, bir aileden beş kuşak etrafında anlatılır. Eserin bütünlüğünü bozmamak adına Cumhuriyet Dönemi ile ilgili meseleler de bu başlıkta verilmiştir.

¹⁶ Can Şen, *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*, Ankara, Gece Kitaplığı, 2017, s. 203.

Oyunun başkişi Abdullah'tır. İlk perdede Abdullah, yirmi yaşında iken babası yetmiş yaşındadır ve ömrünün son demlerini yaşamaktadır. İkinci perdede Abdullah'ın oğlu ve kızı olmuştur. Oğlu, Avrupa'da dil öğrenip yüksek tahsil yapmak için annesinin altınlarını alarak evden ayrılırken, kızı babasının yanında kalır. Üçüncü perdede, Abdullah'ın oğlu Demokrat Parti'den milletvekili olmuş ve babasından af dilemek için oğlu ile birlikte köyüne gelmiştir. Abdullah, oğlunu affetmez fakat torunu ile tanışmak ister ve onu görür. Bu torun Köy Enstitüsü'nde okuyarak komünist olmuştur. Abdullah'ın kızından da ona yakın yaşlarda bir torunu vardır. Abdullah, bu durumu şu sözlerle anlatır: *“Torunlarım iki koldan geliyor. Biri oğlundan gelen sen, öbürü de kızından gelen, içerdeki... Buzlu su ile kaynar su, bana bağlı iki oluktan akıyor. (Kapıyı gösterir) Ondan ümidim büyük...”*¹⁷ Abdullah, oğlundan ve torunundan onu rahat bırakmalarını ve hayatlarını ondan uzakta sürdürmelerini ister. (s. 67) Dördüncü perdede ise Abdullah'ın oğlunun torunu, köyleri basan komünistler içerisinde hatta Abdullah'ın evini başmış ve kızından olma torununu rehin almıştır. Abdullah'tan Allah'ı, peygamberi, insanı, milleti, aileyi, ahlâkı inkâr etmesini ve ülkeyi komünistlerden başkasının kurtaramayacağını yazıp imzalamasını, sonrasında ise onlarla gidip uluslararası bir radyoda konuşmasını ister. (s. 88-89) Abdullah, babasının 93 Harbi'nde sekiz Moskof'u öldürdüğü tüfekte oğlunun torununu öldürür. Kendi de yaralanıp ölür fakat neslinin devamı ümit var olduğu kızından gelen torunu ile devam edecektir.

Necip Fazıl, oyununda II. Meşrutiyet'in ilanından oyunu yazdığı tarih olan 1971'e kadar olan Türkiye tarihini anlatır. Abdullah'ın babası yetmiş yaşında, ömrünün son demlerini yaşayan eski bir Osmanlı münevveridir. Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile doğan baba, fermanı *“mürekkep yalamışların 'Tanzimat' dediği davranış... Gâvur'a yakınlaşma, Gâvur taklidinden medet umma davranışı?”* (s. 16) olarak eleştirir.

Baba, Abdülmecit Devri'nin ilk yıllarına kadar okuduktan sonra Şeyhül-İslamlık'ta çalışmıştır. Vatana hizmet için otuz yedi yaşına kadar evlenmemiş ve

¹⁷ Necip Fazıl Kısakürek, **Mukaddes Emanet**, 11. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2010, s. 66.

yaralı vatanın hâline şehirde ağlayanlardan biri de o olmuştur. (s. 17) 93 Harbi'nde savaşın büyük bir başarı gösterdikten sonra köyüne geri dönmüştür. Baba, ömrünün son demlerinde ise Abdülhamit'in devrilişine şahit olur. Abdullah'ın babası, Abdülhamit'in devrilişini şu sözlerle anlatır: *“Abdülhamit'i devirdiler. Abdülhamit düşmanı Türkler değil, İslâm ve Türk düşmanı köksüzler... Görürsün, ne kadar ağır ödeyecekler!.. Onlar ödemeyecek, biz ödeyeceğiz! Canımızla, kanımızla, ırzımızla, vatanımızla...”* (s. 15)

Köylü; davulla, zurnayla Meşrutiyet'in ilanını kutlarken baba, meşrutiyet ve hürriyetin ülkenin felaketi olacağını düşünür ve yaşananları şu sözlerle değerlendirir: *“Avrupalı kızığından inme, kaptanı Yahudi, çarkçısı mason, tayfası dönme, rotası dinsizlik, hürriyet gemisinden ne bekliyorsun?.. Eğer tez zamanda, beş on yıl içinde bu gemi, yolcusu milletle beraber kayalara oturmazsa şaşmak lazım... Ben göremem, amma sen görürsün! Bana da rahmet okursun!”* (s. 20-21)

Baba Meşrutiyet'i, bizi dışımızdan yenemeyen Avrupalının “hürriyet öksesi ile içimizden” avlama çabası olarak değerlendirir. Abdülhamit'in devrilmesi, Meşrutiyet'in tekrar ilan edilmesi ve Rus tehdidi ile ülke kısa zamanda felakete sürüklenir. Bundan sonra Anadolu insanı cepheden cepheye koşarak *“Tökezleyen devleti düzlüğe çıkarmak için, çukurları saf Müslüman - Türk cesediyle”* (s. 19) doldurmuştur.

Abdullah, I. Dünya Savaşı'na ve Kurtuluş Savaşı'na katıldıktan sonra köyüne döner. Bu arada devrimler gerçekleşir. Devrimler sadece şu cümlelerle ifade edilir: *“Cumhuriyet! Feshin yerinde şimdi astragan kalpak... Ve daha nelerin yerinde neler! Dudaklarda Batılı bir marş... ”*, *“Astragan kalpak yerini şapkaya bıraktı. Elifin yerini de A harfi aldı.”* (s. 33)

Abdullah'ın oğlu, babasının devrinin geçtiğini düşünür. İnançları sarsılmış olan bu oğul, annesinin altınlarını çalıp babasını millete ve meclise hakaret ediyor diye jandarmaya şikâyet ederek evden kaçır. Avrupa'da dil öğrenip tahsil gören bu oğul, yurda döndükten sonra siyasete atılır.

Bu arada II. Dünya Savaşı yıllarındaki fakirlik, karaborsa, gecekondulaşma ve varlık vergisi eleştirilerek “madde ve manada” battığımız ifade edilir. (s. 51-52) Bu tespit ve eleştirileri parti hatibi yapar ve bunlar Demokrat Parti’nin eleştirileridir, ülkeyi içinde bulunduğu durumdan “demir kır at”ın kurtaracağını; halkın maddesini zenginleştirip, ruhlarını diriltip onları suya, ışığa ve yola kavuşturacağını vaat eder. (s. 53-54) Oyunda demokrat yerine halkın söyleyişi ile “demir kır at” ya da “kır at” denilmektedir. Abdullah’ın oğlu, Cumhuriyet Halk Partisi’nden Demokrat Parti’ye geçmiş ve oradan milletvekili olmuştur. Abdullah’ın oğlu, Demokrat Parti’den milletvekili olmasının babası tarafından affedilmesine vesile olabileceğini ummaktadır. Abdullah ise oğlunun Demokrat Parti milletvekili olmasını şu sözlerle değerlendirir: “*Her şey, on yıl kara sırtlana hizmet ettikten sonra birdenbire Kır At’a seyislik etmeye kalkan oğlumun ruh yapısından bir numune... Kır At’ın kara sırtlandan uzaklığı, oğlumun öbür partide bıraktığı hüviyetine uzaklığı kadar... Arasında kıl farkı var, yahut yok...*” (s. 57)

Abdullah, Demokrat Parti’nin “kır at”, Cumhuriyet Halk Partisi’nin “kara sırtlan” olarak görülmesine rağmen ikisinin arasında bir fark olmadığını ifade eder. Ona göre “*bunlar dış görünüşler... Sırtlanın görünüşü kendi hakikatine daha yakın... İkisinin de tohumu bir(dir).*” (s. 56) Halk ise bu defa daha büyük bir hayal kırıklığı yaşayabilir. Çünkü ona göre Demokrat Parti ancak eşek hürriyetini getirebilir, kır atı da boz eşeğe benzetir. (s. 64)

Oyunda Menderes ve idamı ise “*madde imarına girişip ruh imarını ihmal ettiği*” için yani “*olmayı bilmemek yüzünden ölmeye giden bahtsız adam*” olarak değerlendirilir. (s. 74) 1970’li yıllarda ateşi harlanan komünizm kazanı taşmış ve anarşiye sebep olmaktadır. Abdullah, komünist torununu öldürerek ülkeyi ve temsil ettiği değerleri ondan kurtarıp İslam Enstitüsünden mezun olan torununa emanet eder.

Oyunda Tanzimat Fermanı, meşrutiyet hatta hürriyet fikirlerinin, Batı tarafından Osmanlı’nın yıkılışı için içimize sokulduğu savunulur. Partiler de hürriyetten sonra Avrupalı kazığı olarak gelmiştir. *Mukaddes Emanet* oyununda Abdullah’ın ve babasının, Necip Fazıl’ın fikirlerini dile getirdiğini söylemek

mümkündür. Babanın Osmanlı'yı temsil ettiği de söylenebilir. Yazara göre Abdülhamit'in tahttan indirilip Meşrutiyet'in ilan edilmesi ile Osmanlı çatırdayıp yıkılmaya başlamıştır. Baba da Meşrutiyet'in ilanında yetmiş yaşında ömrünü ve devrini tamamlamak üzeredir. Bu babanın oğlu olan Abdullah, tüm değişikliklere rağmen babasında bulunan değerleri almıştır. Abdullah, babasından aldığı değerleri ve özü gelecek nesillere aktarmakla vazifeli bir köprü nesildir. Babasının tavsiyesi gereği kendini korumak için hayatını kitap ile toprak arasında geçirmiştir. O, bu durumu şu şekilde değerlendirir:

“Ben kendimi yetiştirdim ama mahsulüme pazar bulamadım, cemiyette vazife alamadım. Cemiyetin tepesine inemedim. Kader beni köye bağladı. Şimdi vazifeyi sana emanet ediyorum. Oğlundan ve oğlumun oğlundan saadet yerine felaket gördüm. Onlar daha sonra ne oldu; kuruyası nesilleri kopup gitti mi, bilmiyorum, hiçbir haberlerini alamadım. Şimdi dava, babamdan bana, benden de kızıma ve kızımın torunuma sıçrayan kıvılcımı geliştirebilmekte; (Coşar) Aman evladım, bu kıvılcımın üstüne titre!” (s. 85)

Abdullah'ın ve babasının temsil ettiği inanç ve değerler, kızından olma torunlarına aktarılmıştır. Kızının oğlu, dünya ve ahiret dengesini kuramamış ve genç yaşta ölmüştür. (s. 83) Kızının torunu ise bu kıvılcımı korumak ve söndürmemekle görevlendirilmiştir.

Necip Fazıl, Tanzimat'la birlikte koparılan hürriyet naralarının -başiboşluk hürriyeti ya da köpek hürriyeti dediği hürriyetin- Osmanlı Devleti'nin yıkılmasına sebep olduğu görüşünü savunmaktadır. Sosyal içerikli tiyatrolarında ise nesillerin heba olması ve yozlaşmasının sebebi olarak da bu şekilde tabir ettiği hürriyeti görür. Oyunda Tanzimat'tan 1970'li yıllara kadar olan yönetim ve politikaların tümü Demokrat Parti ve Menderes de dâhil olmak üzere eleştirilmektedir. Fakat Abdullah'ın kızından olma torunu ve onun dedesinden aldığı değerlerin devam etmesi dolayısıyla yeniden diriliş için ümit hâlâ vardır.

Güngör Dilmen'in üç bölümden oluşan *İttihat ve Terakki* (1969) oyununda İttihat ve Terakki'nin gizli bir örgüt olarak faaliyet gösterdiği yıllardan 1. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar olan icraat ve politikaları konu edilmektedir. “*Tarihî*

gerçeklere sadık kalınarak geliştirilen oyunun sonunda Talat, Enver, Cemal Paşalar bir Alman denizaltısı ile ülkeden ayrılırlar.”¹⁸

Birinci bölümde İttihat ve Terakki'nin faaliyetleri sonucunda Abdülhamit, Meşrutiyet'i tekrar ilan eder fakat 31 Mart Vakası ile tahttan ayrılmak zorunda kalır. İkinci bölümde Sultan Reşat tahttadır lakin ülkeyi ittihatçılar yönetir. İttihatçılar, suikastlarla basını ve kendilerine muhalif olan herkesi devre dışı bırakır. İttihatçıların politikaları ile zor durumda olan ülke, Enver Paşa'nın aldığı yanlış kararlar neticesinde 1. Dünya Savaşı'na girer. Üçüncü bölümde de Enver, Cemal ve Talat Paşaların yanlış politikaları yüzünden ülkede kayıplar yaşanırken Mustafa Kemal, başarıları ile dikkat çekmeye başlar. Mustafa Kemal'in başarısı ve yükselişinden rahatsız olan Enver Paşa, ona suikast yapması için Yakup Cemil'i görevlendirir. Yakup Cemil, İttihat ve Terakki'nin tetikçilerinden biridir. Yakup Cemil, suikastı yüreğinin araya girmesi ile yapamadığını¹⁹, söyler. Sultan Reşat ölür, yerine Vahdettin geçer. Savaşı kaybeden ordu terhis edilirken ülke işgal edilir. Mustafa Kemal, “*eriye ordulardan elde kalan son kuvvetleri derleyip Anadolu kapılarını tutmaya*” (s. 197) çalışırken Enver, Cemal ve Talat Paşa'nın bir Alman deniz altı ile ülkeyi terk etmesi ile oyun sonlanır.

Oyunda, ittihatçıların tek amaçları vardır o da Abdülhamit yönetimine son vererek devrim gerçekleştirmektir. Bundan sonra ne yapılacağı ve ülkenin nasıl yönetileceği muammadır.

Cemal: Yapacağımız devrimle neyi gerçekleştirmek istiyoruz? İleri toplum kurma yolunda tutacağımız yön ve yöntem ne olacak? Bir planımız, tasarımız yok.

Talat: Önce devrimi gerçekleştirelim, ötesi kolay.

Cemal: Her kafada, her mezhepte kişiler var içimizde.

Talat: Hele Abdülhamit'i devirelim.

Cemal: Devirdik... yerine kimin gücünü yerleştireceğiz?

Talat: Önce devrim!

Cemal: Sonra bu devrimi bir düşünce temelinde oturtmak... Yanlış iş.

Talat: O yeni yetme Mustafa Kemal'in eleştirileri bunlar.

Cemal: Benim düşüncelerim.

Talat: İleriye bakan tasarılarla yitirilecek zamanımız yok.” (s. 100-101)

¹⁸ Abdullah Şengül, *Cumhuriyet Döneminde Tarihi Tiyatro*, Ankara, Alp Yayınevi, 2008, s. 196.

¹⁹ Güngör Dilmen, “İttihat ve Terakki”, *Toplu Oyunlar 6*, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2003, s. 170.

İttihatçıların büyük çoğunluğu askerlerden oluşmaktadır ve bunlar devlet yönetimi, hukuk ve siyasetten anlamamaktadır. Kendi içlerinde de bir fikir ve ülkü birlikteliği yoktur. Her biri yıkılmakta olan devleti nasıl kurtaracakları konusunda farklı bir görüşe sahiptir ve ne yaptıklarının tam anlamıyla farkında değildir:

Talat: Meşrutiyeti ilan ettik, arkadaşlar, şimdi iş Meşrutiyet'in ne olduğunu öğrenmeye kaldı.

Mustafa Necip: Meşrutiyet eşittir özgürlük.

Talat: Özgürlüğün ne olduğunu tanımlayabilsek.

Yakup Cemil: Kimileri bir Fransız şantözünü sanıyor özgürlüğü." (s. 110)

Osmanlı, birçok milliyet, din ve kültürü içinde barındıran bir imparatorluk ve yönetilirken farklı dengelerin gözetilmesi gerekmektedir. Abdülhamit bunu yaparak yıkımı geciktirmeye çalışır. (s. 118) Abdülhamit, devriliş Meşrutiyet ilân edilince bu defa İttihat ve Terakki'ye jurnaller gelir ve Abdülhamit'in uşağı olan basın, bu defa onların uşağı olur. (s. 128-129) İttihatçılar ise artık en ufak bir eleştiriye tahammül edemez ve kendi aleyhlerinde olan herkese suikast düzenlerler. (s. 133) Sultan Reşat, bu durumu "*Halk adına hep eli beli tabancalı Balkan komitacıları çıkıyor karşımıza...*" (s. 134) diyerek ifade eder.

İttihatçılar, ülkesi adına en yakınlarını ve kendilerini feda etmekten çekinmezler. Ülkeleri ve İttihat ve Terakki için her şeyi yaparlar. Amaçları İmparatorluk'u Abdülhamit'ten ve yıkılmaktan kurtarmaktır. Abdülhamit'ten kurtulurlar fakat bu defa da kendileri Abdülhamit gibi baskılarla ayakta kalmaya çalışırlar. Talat Paşa, oyun boyunca Abdülhamit'in hayali ile karşılaşır ve konuşur. Bu konuşmalarda Abdülhamit, kendini savunarak onların da yakında kendilerine benzeyeceğini söyler. (s. 119, Ayrıca bkz. 130 ve 153-154) İttihatçıların yönetiminde basın özgürlüğü kısıtlanır, İttihatçılardan yana olduklarını dile getirmeyen memurların işine son verilir ve İttihatçıları eleştirenler savaş divanına verilmekle tehdit edilir. (s. 192-193) Oyunun sonlarına doğru sadrazam olan Talat Paşa, çektiği fotoğrafta kendini tanıyamaz çünkü artık iyice Abdülhamit'e benzemişlerdir. (s. 194-195) İttihat ve Terakki'nin emirlerini sorgusuz yerine getiren tetikçisi Yakup Cemil, yine İttihat ve Terakki tarafından asılırken "*Tanrı bu yurdu bizim gibi yurtseverlerden korusun*" (s. 192) duası ile son nefesini verir.

Eserde, Osmanlı gibi farklı unsurları içerisinde barındıran imparatorluğu, savaşların yaşandığı karışık bir dönemde, devlet ve siyaset tecrübesi olmayan ve yönetimle alâkalı ne yapacaklarını bilmeyen ittihatçıların yönetmesinin eleştirisi yapılır. Özdemir Nutku, oyunu “*Dağınık ve bütünleşmemiş bir yorumla yakın tarihimizin önemli bir olayını ele alır.*”²⁰ şeklinde değerlendirir. Onun bu yorumuna ancak Dilmen’in oyun yazarlığındaki başarısı ve diğer oyunları dikkate alındığında katılmak mümkündür. Dilmen’in diğer oyunlarına vurduğu mührün bu eserde olmadığı söylenebilir.

İsmet Küntay, *Tozlu Çizmeler* (1978) adlı oyununu, 27 Mayıs’tan sonra günün heyecanıyla yazmaya başladığını söyler.²¹ Küntay’ın oyunu için yaptığı şu açıklamalar da eserin anlaşılması bakımından önemlidir: “*Oyun belgesel olmamakla beraber, o dönemde halkın kıyasıya tuttuğu Demokrat Parti’nin karşısına geçen Türk Silahlı Kuvvetleri’nin gene halk tarafından tutulmasını hatta bağışlanmasını amaçlıyordu. Çünkü ben, Türk ordusunun bugün de bir halk ordusu olduğu inancındayım.*”²²

Oyun, işgal altındaki payitahta başarısızlık ve hayal kırıklıkları içerisinde dönen üsteğmen Rıfki’nin işgaller ve kayıplardan kendini sorumlu hissederek yapacak bir şey olmadığını düşündüğü ve kendini evine hapsedtiği bir ortamda başlar. Rıfki, işgal altındaki ülkeyi ve halkı görmekten korktuğu için evinden dışarı çıkmaz. Rıfki’nin annesi Hacer, oğlunun asker üniforması ve eşyalarını, şehit babasının eşyalarının yanına koyamaz. Her şeyin suçlusu olarak kendini gören Rıfki (s. 59) ise bu arada günlük hayatına devam eden annesini ve yan komşularını yadırgar. İşgal güçleri savaşlardan ve fakirlikten bizar olan halkı, dağıttıkları yardımlarla etkisiz hâle getirerek direnişlerin önüne geçmeye çalışır. Bu nedenle savaş yıllarına nazaran İstanbul’da gözle görülen bir bolluk vardır.

Rıfki, evinde kendini ziyaret eden Azmi Bey ile işgal hakkında konuşur. Azmi Bey, yenilmişliğimizin, beceriksizliğimizin bedelini ödediğimizi ve artık bizi en az ezeceğini düşündüğümüz bir gücün himayesine girmemiz gerektiğini düşünür.

²⁰ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*, 3. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2008, s. 335.

²¹ İsmet Küntay, “Tozlu Çizmeler”, *Bütün Oyunları*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 13.

(s. 54-55) Azmi Bey, eski bir ittihatçıdır ve ittihatçılar tarafından ticarete yönlendirilmiştir. Rıfkı, Azmi Bey gibi düşünmez, onu ve düşünceleri yadırgar.

Rıfkı, komşularının kızı olan ve daha sonra nişanlanacağı Safiye ve eski asker arkadaşlarının etkisi ile asker çizmelerinin tozunu üfleyip giyer ve evden çıkar. Bundan sonra Rıfkı halk direnişinin içinde yer almaya başlar. Burada direnişi örgütleyenlerden biri de eski bir ittihatçı olan Darüleytam Müdürü Ömer Lütfi'dir. Bu arda Azmi Bey ve bazı işgal kuvvetleri askerlerine suikastlar düzenlenmiştir ve bunun için Rıfkı ve Ömer Lütfi, işgal güçlerine ifade verir. Azmi Bey'in öldüğü yerin yakınlarında görülmesi bakımından Ömer Lütfi, şüpheliler arasındadır. Rıfkı'nın da bunlarla münasebet içinde olduğu için şüpheli olarak ifadesi alınır. Bundan sonra Rıfkı artık İstanbul'da yapacağı bir şey olmadığını düşünerek Kurtuluş Savaşı'na katılmak için Anadolu'ya geçiş hazırlığı yapar. Annesi ve nişanlısı vedalaşmak için onu ziyaret eder. Annesi, Rıfkı'ya şehit babasının silahını verir ve onun atının eyerini de babasınınkinin yanına koyduğu haberini vererek vedalaşır ve oyun biter.

Oyunda işgalcilerle iş birliği içerisinde olanlara rağmen eski asker ve ittihatçıların örgütlenerek Kurtuluş Savaşı'na katılmaları anlatılır. Küntay'ın da ifade ettiği gibi oyuna belgesel tiyatro denemez. Fakat üç bölüm olan oyunun ikinci perdesinde işgal kuvvetlerinden Yüzbaşı Scott'un sözleri kaynaklara atıf yapılarak dipnotlarla desteklenerek verilir. Eserin Mitoş-Boyut yayınlarındaki baskısının başında yer alan Hülya Nutku'nun açıklamalarında da eser, yarı belgesel nitelik taşıyan bir oyun olarak değerlendirilir. (s. 16) İsmet Küntay'ın babası eski ittihatçı, Kars milletvekili ve Darüleytam Müdürü Ömer Lütfü'dür. Küntay, çocukluğunda kulaklarının eski ittihatçıların sohbetleri ile dolduğunu söyler. (s. 5) Oyundaki Ömer Lütfü'nün yazarın babası olduğu söylenebilir.

Oyun işgal İstanbul'unu ve eski ittihatçıların Kurtuluş Savaşı içerisinde yer alışlarını anlatması bakımından dikkat çekicidir. Eserde, işgal güçlerinin yanında yer alan yönetenler ve padişah²³ ile küsmüş ya da menfaati için işgal kuvvetleri ile ilişki

²³ Oyunda Yüzbaşı Scott'un dilinden kendileri ile iş birliği içinde olan yönetenlerin varlığı kaynaklara atıf yapılarak şu şekilde verilir:

hâlinde olan halkın²⁴ eleştirisi yapılır. Oyun “işlediği dönemin siyasal eleştirisini ele aldığı kişiler ve ilişkiler yoluyla vermektedir.” (s. 16)

Turgut Özakman’ın *Fehim Paşa Konağı* (1980) oyunu 1979 yılında İş Bankası’nın düzenlediği yarışmada “En Başarılı Oyun Ödülü”nü alır.²⁵ Oyun, yazara 1981 yılında da Avni Dilligil ve Sanat Kurumu ödülleri kazandırır.²⁶ *Fehim Paşa Konağı*, Özakman’ın tarihsel bakış açısından “göstermecî” anlatımla yazılmış, oyunlarının en kusursuzlarından biridir.²⁷

Oyun, Abdülhamit’in iktidarının son demleri olan 1908 yılında Fehim Paşa Konağı ve konağın yer aldığı mahallede geçmektedir. Fehim Paşa, Abdülhamit’in jurnalciliği ile ünlenmiş paşalarından biridir. Anlatıcı, Fehim Paşa’yı ve onun Abdülhamit’le olan münasebetini şu sözlerle anlatır: “*Fehim Paşa, Abdülhamit’in süt kardeşi İsmet Bey’in oğlu. Abdülhamit’in belki de kendinden sonra sevdiği tek*

“Siz buradan silah göndermek için canınızı ateşe atarken Anadolu’da asker kaçakları götürmesin diye her akşam nöbetçi zabıtlerinizin, silahları toplayıp kilitlediklerini biliyor musunuz? (Emekli Alb. Şerif Göralp, *İstiklal Savaşı’nın İçyüzü*) Ve biliyor musunuz ki burada Harbiye Nazırı’nız, “Ah şu ordumuzdan bir kurtulsak...” diye sızlanmaktadır? (Emekli General Kâzım Karabekir’in Hatıraları, s. 14) Gönderin bakalım ne olacak? Unutmayın, bir tek İngiliz neferinin burnu kanamadan size gene size kırdıracağız... (Mareşal Çakmak’ın Nutku, Fevzi Çakmak’ın Askerî Dehası ve Hayatı) Sokaklarda adam vurarak, Sultanahmet’te Kadıköy’de, Üsküdar’da mitingler düzenleyip, bağırıp çağırarak dağıttığımız et ve konserveleri kapışan aç insanların peşinizden koşturacağımı mı sanıyorsunuz? (Em. Gnr. Ekrem Baydar, *Mustafa Kemal’in Gizli Teşkilatı*) Pontus’lu Vasilo’nun Trabzonlu Eftimio’nun hakkından gelemeyen Anadolu’dakilere söyleyin otursunlar ve hatıralarını yazsınlar... (Em. Gnr. Ekrem Baydar, *Mustafa Kemal’in Gizli Teşkilatı*) Siz de mi huruc u ale sultan gafleti içindediniz? (Ş. Süreyya Aydemir, *Tek Adam*, C. I, S., 379) Yani demek istiyorum ki, iyi dinleyin beni, demek istiyorum ki siz de mi padişah efendinize karşısınız? (Ş. Süreyya Aydemir, *Tek Adam*, C. I, S., 311) Siz onlardan daha mı iyi düşünüyorsunuz? Onların sizin kadar akli yok mu?” (s. 80)

Yine İstanbul hükümetinin tamamen teslim olduğu da Dâhiliye Nazarı’nın şu sözleri ile verilir:

“Harp ve darp yaygara ve şamata zamanı değildir. En büyük vatanperverlik, sulh konferansında mukadderatımız karar altına alınırken ve beş senedir yaptığımız deliliklerin hesabı görülürken olsun artık akıllandığımızı dost ve düşmana ispat etmeliyiz.” Dahiliye Nazırı Ali Kemal Şifre- İstanbul (s. 10)

²⁴ Azmi Bey, mandadan başka bir çare kalmadığını düşünür. Savaşlardan iyice fakirleşen halkın elinden artık bir şey gelmeyeceği kanaatinde. Bu nedenle o da işgal güçleri ile birlikte hareket eder. Taksim Kışlası’nın yabancılara satılması içerisinde de yer almıştır. (s. 50-55)

Yine Dombayacı Halil Ağa’nın çiftliğinde İngiliz kumandanlar için kuzu çevrilerek İngiliz bayrakları altında bir ziyafet verilir. (s. 103)

Azmi Bey ve ortağı Harun gibi bazı ticaret erbabı kişiler ve bazı ağalar işgalcilere hoş görünmek için ellerinden geleni yaparlar.

²⁵ Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y., s. 105.

²⁶ Murat Çağlar, “Turgut Özakman’ın Oyun Yazarlığı”, Adana, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2010, s. 53.

²⁷ Ayşegül Yüksel, *a.g.e.*, s. 105.

insan. Niye bilinmez. Kolay mı Abdülhamit'i anlamak? Kimine göre 'Kızıl Sultan', kimine göre 'Sonuncu Han'... ”²⁸

Oyunda bir de hürriyet taraftarı Deli Suat Paşa vardır. Bu paşalar, etrafa nam salmış olan kabadayıları toplayarak bunlar üzerinden güç gösterisi yaparlar. Rasim Baba da tokadı ile ünlü eski bir kabadayıdır fakat Fehim Paşa'ya hâlâ gönülden bağlıdır. Rasim Baba, oğlunu da kendi gibi yetiştirip kabadayı yapmak ister. Fakat Yusuf, orta oyununa meraklı bir gençtir. Yusuf, babasının aksine hayalci (karagöz oynaticısı) olarak Fehim Paşa'nın Konağı'na girer ve kızına âşık olur. Kendini halk adamı olarak gösteren Fehim Paşa, bu duruma çok sinirlenir ve Yusuf'a haddini bildirmesi için bir kabadayı gönderir. Yusuf, bu kabadayıyı “madara” edince Deli Suat Paşa, onu kabadayı olarak yanına alır. Bu arada Meşrutiyet ilan edilir, Fehim Paşa kaçır. İttihatçılar Fehim Paşa'nın mallarına el koyar. Fehim Paşa Konağı, İttihat ve Terakki kulübü yapılır. Kulübün açılışında konuşan temsilcinin “*Bu değişikliği kavrayamayan kafalar, sindiremeyen yürekler, övmeyen ağızlar var. Açık söylüyorum, o kafalar koparılacak, o yürekler sökülecek, o ağızlar mühürlenecektir*” (s. 162) sözleri ile getirilen hürriyetin amacına ulaşmadığı görülür. Yusuf, Fehim Paşa'nın yanında yer alan kişilerin bu defa hürriyet taraftarı olduğunu, padişahın ve idarenin değiştiğini fakat uygulamaların ve zihniyetin değişmediğini görünce hayal kırıklığı yaşar ve şu sözlerle kabadayılığını bırakır:

“**Yusuf:** Umudum ittihatçılardaydı. Ama onların da attığını vurur, vurduğunu devirir silahşor aradığımı duyunca bunaldım. Sıkıldım ben bu kabadayılık oyunundan. Hiç kimse sevda şarkısı söylemiyor. Ela gözden, güzel yüzden, çiçekten, böcekten söz eden yok. Yalnız çığlık atıyoruz. As, kes, vur, kır, döv, söv, yak, yık, saldır, daldır, öldür! Ee bu böyle giderse mutluluğu uğrunda silaha sarıldığımız halktan geride tek canlı kalmayacak. Kan gölünde nilüfer açar mı? Toprağı yüz bin insanın gözyaşıyla sulasak bir tek çiğdem yeşertebilir miyiz? Babayiğidin hası karınca bile ezmez. En bilekli el diye okşayan ele derim, en yürekli kabadayı da herkesi yüreğine sığdıran insandır. İşte ben de... ” (s. 168)

Abdülhamit, oyunun kahramanı olamamakla birlikte oyunda yer alan anlatıcı tarafından dönem ve yaşanan değişimler hakkında bilgi verilirken şu ifadelerle ona da atıf yapılır:

“Sultan Abdülhamit

²⁸ Turgut Özakman, “Fehim Paşa Konağı”, **Bütün Oyunları 5**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2009, s. 97.

saltanatının otuz ikinci yılında
uzanmış sert iktidar yatağına
roman okuyordu
Yıldız Sarayı zeytinyağlı dolma
şebboy ve küf kokuyordu
her şey düzeninde görünüyordu kısacası
İstanbulular her gece mehtaba çıkmaya
başladılar ” (s. 79)
“Deli Suat Paşa'nın konağında
gece
kahramanlar ozanlar ve daltabanlar
afiyetle içerken
hürriyetin şerefine
Abdülhamit
küçük odasında döne döne
heyecanla
hükümetin önerisini okuyordu
Yıldız Sarayı bu kez imambayıldı
şebboy ve küf kokuyordu
bastı sonunda tuğrasını
yeniden yürürlüğe koydu
1876 Anayasası'nı
yetmiş yedi telgraf ve bir kurşunla
devrilmişti iktidar
sabah gazeteleri okuyunca
sevinçten çıldırdı İstanbulular” (s. 159)

İki perdelik komedi olan eserin ne Abdülhamit yergisi ne de hürriyet ve ittihatçı övgüsü yaptığı söylenebilir. Ayşegül Yüksel'in oyun hakkında yaptığı şu değerlendirmeler oyunun mesajını anlamak için önemlidir:

“*Fehim Paşa Konağı*, geniş bir çerçeve içinde ele alındığında, tarihimizin bir siyasal dönemden bir başka siyasal döneme geçiş süreci içinde kaç kez yinelenerek yaşanmış olan buruk insanlık güldürüsünü dile getiriyor. İstibdat döneminde en büyük suç “hürriyet”ten söz etmekse Meşrutiyet’le gelen “hürriyet” ortamında en büyük suç, “hürriyetçi”leri eleştirmektir ve her dönem, tıpkı bir önceki dönem gibi, kendi adamlarını, kendi şakşakçılarını yaratmaktadır.”²⁹

Önemli tarihi oyun yazarlarımızdan olan Turan Oflazoğlu; *Deli İbrahim* (1967), *IV. Murat* (1970), *Genç Osman* (1979) oyunlarında birbirinden farklı karakterler ve şartlarda olan bu Osmanlı padişahlarının trajedilerini konu eder. Deli İbrahim ve IV. Murat anneleri Kösem'in iktidarına karşı kendi iktidarlarını kurup ülkeyi huzur içinde yönetemezler. İbrahim, zayıf tabiatı ile cinneti bir sığınak olarak görürken, IV. Murat ise sert mizacı ve yasakçı politikalarına rağmen şiir, musiki ve

²⁹ Ayşegül Yüksel, **a.g.e.**, s. 105.

içkiye sığmır, içki sebebiyle de ölür. Genç Osman ise bozulan orduya karşı yeni ordu kurup bozulan düzen ve devlet yönetimini yeniden tesis etmek isterken öldürülür. Bu padişahların trajedilerini hazırlayan sebeplerin en önemlilerinden birinin bozulan devlet yönetimi ve onun yol açtığı olaylar olduğunu söylemek mümkündür.

Abdülhamit yönetimi, Meşrutiyet'in ilanı ve sonrasında Abdülhamit'in tahttan indirilmesi ile Osmanlı Devleti'nde idari, sosyal ve siyasal hayatta birçok köklü değişiklik yaşanmıştır ve etkileri Cumhuriyet Dönemi'ne kadar devam etmiştir. Bu nedenle üzerinden geçen uzun zamana rağmen hâlâ 1960-1980 Türk tiyatrosunda, Abdülhamit yönetimi ve sonrasındaki ittihatçıların politikaları ve yönetimi ile alâkalı mevzuların az sayılmayacak şekilde yer aldığı görülmüştür. Necip Fazıl, *Abdülhamid* ve *Mukaddes Emanet* oyunlarında Abdülhamit'in devrilişinin Osmanlı'nın yıkımı ile sonuçlandığını ve bunda Yahudi ve Masonların etkili olduğu görüşünü savunur. Ona göre Abdülhamit'in uyguladığı politikalar ülkenin ayakta kalması için gereklidir. Necip Fazıl, meşrutî yönetim ve hürriyet fikirlerini de eleştirir. Güngör Dilmen'in *İttihat ve Terakki* ve Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı* oyunlarında Abdülhamit yönetiminden ziyade, hürriyet diye inkılâp yapıp yönetim değiştiren İttihat ve Terakki'nin de baskılarla ülkeyi yönetmesi eleştirilir. Güngör Dilmen'in *İttihat ve Terakki* oyununun bütünü İttihat ve Terakki yönetimi ve politikalarının yergisinden oluşmaktadır. İsmet Küntay'ın *Tozlu Çizmeler* oyununda ise işgal İstanbul'unda direniş için örgütlenen eski ittihatçılar ve askerlerin verdikleri mücadeleler anlatılırken işgal kuvvetleri ile iş birliği içerisinde olan padişah ve halktan bazı şahısların eleştirisi yapılır.

Osmanlı'nın halkı değil de devleti ve mevcut düzeni önceleyen yönetimi ile alâkalı meseleler de farklı padişahların saltanat yıllarında, farklı kahramanlar etrafında olmakla birlikte Orhan Asena'nın *Tohum ve Toprak*, *Şeyh Bedreddin*, *Atçalı Kel Mehmet* ve Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* oyunlarında eleştirilmektedir.

1.2. Cumhuriyet Dönemi Siyaset Uygulamaları ve Politik Eleştirisi

Bu başlıkta az da olsa siyaset ve siyasetçiler hakkındaki genel değerlendirmeler, parti ve partili çekişmeleri yer almakla beraber asıl yoğunluğu, devlet kurumlarının işleyişindeki aksaklıklar, vatandaşların maruz kaldığı kötü muameleler ve yaşadıkları problemleri ele alan eserler oluşturmaktadır.

“Genç Oyuncular”, İstanbul Teknik Üniversitesinin tiyatrosundan ayrılanlar tarafından oluşturulmuş bir tiyatro topluluğudur.³⁰ Topluluk, 1957’de kurulmuş faaliyetlerini 1963’e kadar sürdürmüştür.³¹ *Vatandaş Oyunu* (1962), bu topluluğun kaleme alıp oynadığı bir eserdir. Eser, bir orta oyunu denemesidir. Orta oyununun Kavuklu’su, burada Arif, Pişekâr’ı ise Üstün’dür.³²

Arif, köye gidip devletin verdiği toprakta çalışırken ağa, ondan kaçakçılık yapmasını ister. Arif, bunu kabul etmez, gördüğü muameleye sinirlenir ve ağanın köpeğine tekme atar. Bu nedenle karakola alınır ve orada dayak yer. Bundan sonra vatandaş hastalığına kapılır. Biri vatandaş deyince Arif’te tekme yeme isteği olur ve tekme yemeden duramaz. Köyden şehre gelen Arif arkadaşı Üstün’le karşılaşır. Üstün, Arif’i hastalığı için doktora götürür, iş ve ev bulmasına yardım eder. Burada vatandaş olarak Arif, her kapıdan geri çevrilir, en ufak bir iş için rüşvet vermek zorunda kalır, kalacak yer bulamaz, doktora muayene olup hastalığını anlatamaz. İşe girer fakat kesilen vergilerle borçlu çıkar. Devlet memurları hatta hademeler tarafında tartaklanır. En sonunda Arif’in nüfus memurluğunda yapılan yanlışlıktan dolayı ölü olarak görüldüğü öğrenilir. Arif, ölü olmadığını ispatlamak istemez, ölü muamelesi görmek ister fakat bu defa da ölüsü ortada kalır. Oyunun sonunda Arif, vatandaş olmakla alâkalı şu açıklamayı yapar:

“Vatandaş olmak ayıp mı be? Niye olsun? Göğsümü kabarta kabarta ben vatandaşım desem kim ne der? Hiç? Bu memleketin evlatları, demin bana musallat olan ipsiz sapsızlar, mideciler, menfaatçiler, sütü bozuklar, milliyetsizler gibi değil ya. Bu memleket onlara kalmadı ya? Kim demiş ki bu memleketin bütün evlatları onlar gibi.

³⁰ Özlem Belkıs, *Kaleminden Sahneye: 1946’dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler*, C. 2, İstanbul, Ygs Yayınları, 2003, s. 63.

³¹ Atıla Alpöge, *Gençlik Oyunları: Tavatı Kütüpatı, Çürük Elma*, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2004, s. 121.

³² Genç Oyuncular, *Vatandaş Oyunu*, İstanbul, İzlem Yayınları, 1962, s. 7.

Bir iki kötü heriften mi çekineceğiz be! Laf, vatandaşım işte, gurur duyuyorum bundan...” (s. 72-73)

Orta oyununda mübalağa ile güldürmek esastır ve bu var olduğu andaki olaylar, tipler, kişiler ele alınarak gerçekleştirilir. (s. 6) Bir orta oyunu denemesi olan bu eserde de sıradan bir vatandaşın gördüğü muamelenin ve yaşadıklarının, dönem oyunlarına göre biraz daha abartılmakla birlikte, benzer olduğu söylenebilir.

Ayşegül Yüksel, Haldun Taner’in oyun yazarlığını üç devreye ayırır. Bunlardan ilki 1949-1962 arasında yanılısamacı anlatımla kurulu oyunlar kaleme alarak değerler çatışması ile değişen Türk toplumunun genel görünüşlerini anlattığı dönemdir. İkinci evre, Brecht etkisi ile epik türde olan *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyunlarını içine alan dönemdir. Üçüncü evre ise kabare tiyatrosu alanındaki çalışmaları ile oluşur.³³ Haldun Taner, Brecht’in epik tiyatro anlayışını geleneksel Türk tiyatrosunda bulunan unsurları kullanarak uygular. Bunlar, anlatıcının olması ve oyunların birbirine gevşekçe bağlı olan tablolarından oluşması gibi unsurlardır.³⁴ “Taner, Brecht’ten ‘toplumcu gerçekçi’ yaklaşım yerine ‘eleştirel gerçekçi’ yaklaşımı benimsemesi; düzen sorunlarını ulusal gerçeklerin somut ayrıntılarından yola çıkarak irdelemesi; oyunlarında sıcak, sevecen, şakacı bir yaklaşımı egemen kılmasıyla ayrılır.”³⁵

Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı* (1964) için “epik unsuru, bu oyunda tüm dramatik dokuya yaymayı, bunun için de geleneksel tiyatromuzun anti-illüzyonist ve göstermecî öğelerinden azami surette yararlanmayı”³⁶ amaçladığını ifade eder.

Ali, Çopur İhsan’ın katili olmakla suçlanarak hapse atılır. Suçsuzluğunu kimseye anlatamayan Ali, hapisanede ayakta kalabilmek için cinayeti sahiplenir. Çopur İhsan’dan rahatsız olan gecekondu mahallesinin sakinleri af dolayısıyla hapisten çıkan Ali’yi karşılayarak yakında yapılacak muhtarlık seçimlerinde muhtar

³³ Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y., s. 74-81.

³⁴ *A.g.e.*, s. 82-85.

³⁵ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2013, s. 182.

³⁶ Haldun Taner, *Bütün Oyunları 1: Keşanlı Ali Destanı*, 24. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 2012, s. 21.

olmasını ister ve onu, muhtar seçer. Mahalleli, Ali'nin şerbetli olduğuna ona bir şey olmayacağına inanır. Küçükken ağaçtan düştüğü için aksayan ayağının ise şerbetli olmadığını söyler. Ali, Çapur İhsan'ın gerçek katili olan Manyak Cafer'i "(...) *ortada destan var. Destanı yalan komak olmaz.*" (s. 128) diyerek vurur, polislerin onu götürmesi ile oyun biter.

Oyun kahramanı Ali bir kahramanlık parodisi³⁷ olarak kurgulanmıştır³⁸. Toplum, kahraman görme isteği ile kendinde olmayan özellikleri de vererek Ali'yi âdeta bir destan kahramanı yapar. Koronun söyledikleri ile Ali, âdeta savaşa giden bir kahraman hâline gelir.³⁹

Oyunda politika ve siyasetle alâkalı meseleler, Ali'nin muhtarlık seçimleri ve yaklaşan genel seçimler için oy istemeye gelen politikacılar dolayısıyla yer alır. Ali ve adamları, seçimleri kazanmak için diğer adayları çeşitli hilelerle devre dışı bırakır. Ali, yaptığı seçim konuşmasına geç kalmasına gerekçe olarak cuma namazında olmasını gösterir. Onu destekleyenler ise mahalle halkına hapiste de olmak üzere beş vakit namazını kıldığını ve her akşam yatmadan *Kıyas-ı Enbiya* okuduğunu söyleyerek din üzerinden propaganda yapar. Seçimi kazanan Ali, faaliyet raporunu okurken şu diyaloglar yaşanır:

“Ali: Susun ulan.

1. Kondulu: Demokrasi var. Fikir beyan etmek yasak mı?

Temel: Kes sesini be. Bak hâlâ söyleniyor,

Nuri: Demokrasi seçim bitene kadardı.

Ali: İstesem hiç danışmam... Bildiğimi okurum. Adam saydık sizi, okuyoruz işte.

Lütfiye: Oku oğlum oku, sen onların kusuruna bakma...

Ali: (Bir tuvalet kâğıdı rulosuna yazdığı müsveddeyi okumaya başlar.) Bir: Sinekli'de bir huzur rejimi kurulmuştur. Maraza çıkarıp bunu bozanın yedi ceddine düz

³⁷ Oğuz Cebeci, Margaret Rose'un "Parodi etimolojik, tarihî ve sosyolojik perspektifleri de yansıtarak daha önceye ait bir metnin, başka bir metinle nihai olarak komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması olarak" yapılan tanımından hareketle parodiyi şu şekilde açıklar:

"Yazar, parodisini yapacağı metni bir "tez" olarak görür ve ona kendi "antitez"iyle yaklaşır; bu açıdan, parodi bir "sentez" olarak "yeniden yorumlama" ve buna bağlı bir "fikir değiştirme faaliyeti" olarak da görülmelidir. Ancak söz konusu sentezin tam olmadığı, iki metin ya da dünya görüşü arasındaki farkın "komik bir uyumsuzluk" hâlinde muhafaza edildiği de unutulmamalıdır." s. 82 Ayrıntılı bilgi için bkz. Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008, s. 73-177.

³⁸ Zeki Gürel, "Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerine", **Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Sayı: 6,1991, s. 311.

³⁹ **A.g.e.**, s. 309.

gidilecek, evi mail-i inhidam dalgası ile yerle bir edilecek, menkul, gayrimenkul emvaline vaziyet edilecektir. Duyduk duymadık demeyin.” (s. 62)

Ali'nin faaliyet raporu tuvalet kâğıdına yazılmıştır ve kabul etmeyenleri havaya ateş ederek kararlarından vazgeçirir. Ali, yaklaşan seçimlerde mahallelinin oylarını kullanarak politikacılardan da para ve çeşitli yardımlar alır ve gecekonduların yıkılmasını engeller.

Oyunda politikacıların dini propaganda aracı olarak kullanmalarının, birbirlerini devre dışı bırakmak için her türlü hileyi yapmalarının ve seçimlerden sonra kendilerine göre bir sistem kurmalarının taşlamasının yapıldığını söylemek mümkündür.

Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* (1979) oyunu 1960'larda yazılmış⁴⁰ ve kitap olarak neşredilene kadar yüzlerce defa sahnelenmiştir.⁴¹ Oyun, Ulvi Uraz tarafından gerçekleştirilen ilk gösterimi ile 1960'ların en büyük tiyatro olaylarından biri olur.⁴² Taner, oyunu yazdıktan sonraki yirmi yıl içinde üç kez ilavelerle yeniden yazar⁴³ böylelikle eserin bitiş tarihini 1980'lere kadar uzatır. 31 Mart Vakası'ndan 1970'lerin sonlarına kadar olan Türkiye tarihi Vicdani ve Efruz adlı oyun kahramanlarından hareketle anlatılır. Oyun - başkişisi Vicdani Yurdakuler olmakla birlikte- Vicdani ve Efruz, arasındaki tezat üzerine kurulmuştur.

Vicdani ve Efruz, 31 Mart Vakası'nın yaşandığı günde Abdülhamit'in jurnalcisi Fehim Paşa'nın adını taşıyan sokakta dünyaya gelirler. Vicdani, cumbalı bir evde, Firuz'un oğlu Efruz ise köşkte dünyaya gelir. Meşrutiyet ilan edilir ve sokağın adı 10 Temmuz olur. Vicdani'nin annesi ölür ve Vicdani su katılmış inek

⁴⁰ Halil Adıyaman, “Haldun Taner Hayatı Sanatı Eserleri”, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2012, s. 45.

⁴¹ Eserin sahnelenme sayısı için oyunun başında şu bilgiler vardır: “Oyun Küçük Sahne Ulvi Uraz Tiyatrosunda 1964-1965 sezonlarında sürekli olarak kapalı gişe 670 defa oynandı. 1968'de yine Ulvi Uraz Topluluğu da Arena Sahnesi'nde 110 defa oynandı. 1974'te Ali Poyrazoğlu Topluluğu aynı oyunu 170 defa, 1978'de 20 defa oynandı. 1979'da Devlet Tiyatrosu, Ergun Uçucu'nun rejisi ile Ankara, İstanbul, Trabzon, Antalya, İzmit ve Bursa'da 116 defa oynamıştır. Eserin 1979'daki basımı sırasında da Devlet Tiyatrosu temsilini sürdürmekteydi.” Bkz. Haldun Taner, **Bütün Oyunları- 6: Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, 8. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 2012, s. 23.

⁴² Ayşegül Yüksel, **a.g.e.**, s. 72.

⁴³ **A.g.e.**, s. 72.

sütü ile büyütülür. Efruz ise besili sütle büyür. Birinci Dünya Savaşı yıllarında sokağın adı Liman Von Sander olur. Vicdani'nin babası Galiçya, Çanakkale gibi birçok cephede savaşır, çeşitli madalyalar ve nişanlar alır fakat Sarıkamış'tan dönemez, şehit olur. Efruz'un babası Firuz ise Alman dostu ve hayranı olan bir tüccardır. Vicdani, babaannesini tarafından büyütülen bir yetimdir ve savaş yıllarında süpürge tohumu, mısır unu ya da buğday yiyerek beslenir. Efruz ise nestle, tobler, poti-fur yemektir. Vicdani ve Efruz, mahalle mektebinde birlikte okurlar. Çalışkan ve hocasının söylediklerini olduğu gibi kabul edip uygulayan Vicdani, buna rağmen Hoca'sından tokat yer. Çünkü Hoca'nın Efruz ve Cemalifer'e attığı tokatlar, onlar eğildiği için Vicdani'ye isabet eder. İttihatçılar, Avrupa'ya kaçar. Sokağın adı Damat Ferit Sokağı olur. Daha sonra Cumhuriyet ilan edilir ve Refet Paşa Sokağı olur. Askerlik çağı gelince Vicdani Şemdinli'de askerliğini yaparken *“muhallebi çocuğu, zora gelmez, çitkırıldım”*⁴⁴ Efruz, İstanbul'da bir paşa ile bilardo oynayarak askerliğini tamamlar. Askerlik sonrası aynı iş yerinde işe başlayan bu iki arkadaştan Vicdani, dosya memuru olarak aylık 350 lira alırken Efruz, kalem müdürü olur ve ayda 1800 lira alır.

Hayatlarının geri kalan kısmında da bu durum devam eder. Vicdani; dürüst, çalışkan, devletin resmî ideolojisinin dışına çıkmadan vatanına gönülden bağlı yaşamasına rağmen hayatını mağduriyetler ve gadre uğrayarak geçirir. Efruz ise her devrin adamı olarak zenginleşir, şirketi ve gazetesi olur; Adalet Partisi'nden milletvekili seçilir, refah içinde yaşar. Bu arada Türkiye'de iktidarlar değişir, darbeler gerçekleşir. Her siyasi konjonktür değişikliğinde sokağın adı da değişmeye devam eder. Vicdani, darbe sonrasında sorguya alınır, yargılanır, tutuklanır, serbest kaldıktan sonra ise bir daha kendine gelemmez. Takip edildiği, kendinin de bilmediği bir suç olduğu korkusu ile psikolojisi bozulur. Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesine yatırılır. Doktor, sahibinin sesi plak kompleksi, köpek kompleksi teşhisi koyar. Bakırköy'de yatan Vicdani, kendini ve yaşadıklarını şu sözlerle anlatarak okuyucuya ders-i ibret verir.

“(..)

⁴⁴ Haldun Taner, **Bütün Oyunları- 6: Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım**, 8. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 2012, s. 61.

Çok saftım bir zamanlar
İnandım kandırıldım
Vatanıma, karıma, vazifeme
Amirlerime, dostlarıma
Köpek gibi sadıktım
Belki bundan ötürü
Köpek yerine sayıldım
(...)
Ey benim kardeşlerim
İbret olsun hayatım
Açın ne olur gözünüzü
Sakın siz de benim gibi
Safçasına
Plak olmayın
Gözlerimizi açalım
Gerekeni yapalım
Gözlerimizi açalım, gerekeni yapalım.” (s. 133- 134)

Oyun boyunca varlığını devam ettiren bir anlatıcı vardır. Bu anlatıcı, yer yer gazeteler ve radyolar vasıtası ile Türkiye ve bununla bağlantılı dünya tarihinden olayları hatırlatır.⁴⁵ Yaşanan değişimlerle birlikte sokağın adı da sürekli değişir, bu da bir güldürü ögesi olarak oyunda yer alır.⁴⁶ Sokağın adı gibi Efruz ve Vicdani'nin pozisyonu da sürekli değişir. Efruz, daima menfaatlerinin doğrultusunda davranırken Vicdani ise hükümet neyi tutarsa onu tutar, Anadolu Ajansı ne buyurursa durumunu ona göre düzenler (s. 104), siyasetten korkar (s. 93) ve her devirde sorgulamadan gözlerini kapatıp vazifesini yapar. Bu nedenle de başına gelmeyen kalmaz, en sonunda akıl hastanesine düşer. Vicdani'nin akıl hastanesine düşmesinde darbe döneminde oluşan korku ortamından dolayı kendini güvende hissetmemesi etkili olmakla birlikte asıl sebep Vicdani'nin sorgulamadan, düşünmeden etrafındaki insanlara, devlete, hükümete inanıp ona göre yaşamasından dolayıdır. Bu nedenle ibret alınması gereken bir hikâyesi vardır.

⁴⁵ 31 Mart Vakası (s. 28), Meşrutiyet'in ilanı (s. 29), I. Dünya Savaşı (s. 30), Cumhuriyet'in ilanı (s. 53), Millî Şef zamanı (s. 73), II. Dünya Savaşı, Hitler'in Paris'e girişi (s. 76- 77), Japonya'ya atom bombasının atılması II. Dünya Savaşı'nın bitişi (s. 84-85), Demokrat Parti seçimi kazanır (s. 91-92-93), 1960 darbesi (s. 100-101), koalisyon dönemi ve Adalet Partisi'nin kuruluşu, Süleyman Demirel'in siyaset sahnesine çıkışı (s. 108- 109), 12 Mart 1970 darbesi (s. 111) gibi.

⁴⁶ Ayşegül Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y., s. 72.

Eserde, politik taşlama ve eleştiri de yer almaktadır. İnönü'nün tek parti yönetimindeki baskıcı uygulamaları⁴⁷, darbeler⁴⁸, darbe yönetimleri ve darbeler sonrasında yaşanan baskıların eleştirisi yapılır. Darbelerden sonra suçsuz sıradan vatandaşlar, gençler, aydınlar sorguya çekilip yargılanır (s. 111), suçu olanlar (Efruz ve Şemsi Cihan gibi) ise yurt dışına kaçar. Darbe yönetimlerinde kitapların (s. 112) ve kelimelerin suç unsuru olarak görülmesinin eleştirisi yapılır. (s. 122) Süleyman Demirel'in iki günlük siyasetçi olarak Adalet Partisi'nin başına geçip seçim kazanmasının anormalliği vurgulanarak bunda dışarıdan bir etkinin olduğu ifade edilmeye çalışılır. (s. 108- 109) Görüldüğü gibi eserde çok kuvvetli bir politik eleştiri vardır. Yazar, bunu anlatıcı vasıtası ile akıcı bir üslupla yapmayı başarmıştır.

Recep Bilginer *İsyancılar* (1964) oyununu Mersin Arslanköy'de muhtarlık seçimlerinde hile yapmak isteyen CHP'li muhtara karşı koyan köylülerin yaşadıkları gerçek bir hadiseden hareketle kaleme almıştır.⁴⁹ Gazeteci olan Bilginer, Demokrat Parti'yi destekleyen bir yayın politikası benimsemiş, Adnan Menderes ve Celal Bayar'ın hemen hemen tüm Anadolu gezilerine katılmış ve sonrasında Demokrat Parti'de çeşitli görevler almıştır.⁵⁰

Ocak 1946'da Şehir Tiyatroları Fatih Sahnesi'nde sahnelenen oyun büyük bir rağbet görür, olumlu ve olumsuz pek çok eleştiri alır. CHP'liler oyunda Demokrat Parti'nin propagandasının yapıldığını iddia ederken, topraksız köylüye devletin toprak dağıtması olayı dolayısıyla da bir gurup Adalet Partili tarafından yazar

⁴⁷ Tek şef, tek parti, tek millet/ İsmet Paşa o zaman böyle tatlı/ Filozof değil/ Millî şef/ Sert mi sert/ Sıkıyönetimin bini bir para/ Sıkışmış beşinci kolun /Kuyruğu/ Kapana/Turancılar hepsi şimdi/ Tu kaka/Gazeteciler bir batar/ Bir çıkar/Ekmekler kapkara/Her şey bozuk Z'den A'ya..." s. 73

⁴⁸ "Devir bir karışık devir yine/ Tahkikat komisyonu/ Terör, sıkıyönetim/ İsmet Paşa'nın/ "Sizi ben de kurtaramam"/ Dediği yıllar/ Çocuklara ateş emri/ Plevne marşı, mitingler/ Belliydi arkadan gelecekler/ Ordunun duruma el koyması/ (...)/ Emekli olup / Marullarını sulayan/ Cemal Gürsel Paşa/ Alınip getirildi

İzmir'den/ Hemen o gün sabahı (...)" (s. 100- 101)

⁴⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Aydan Ener, "Recep Bilginer ve Tiyatro Oyunları Üzerine Bir İnceleme", Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2009, s. 36-50; Zeki Taştan, **Recep Bilginer'in Tiyatroları**, İstanbul, Kitabevi, 2008, s. 26-35.

⁵⁰ Bkz. Zeki Taştan, **Recep Bilginer'in Tiyatroları**, İstanbul, Kitabevi, 2008, s. XVI, XVII.

komünistlikle itham edilir. Bilginer ise eserinde hiçbir partiyi hedef almadığını vurgular.⁵¹

Oyun, köylünün toprak problemi ile birlikte seçme-seçilme hakkını kullanamamasını da konu eder. Köydeki Muhtar, köylünün taleplerini devlet adamlarına iletmelerine mani olur. Köylünün karşısında yer alır. Bu nedenle köylü tarafından tekrar muhtarlığa seçilemez. Fakat Muhtar, seçim sandığını ve tutanağı teslim alıp hile yapmak ister. Köylü, güvenmediği için sandıkları ona teslim etmez. Muhtar, valiliği arayarak seçimi kazandığını fakat bir gurup köylünün hile yaptığını sonrasında ise isyan ettiğini bildirir. Köylüler hapse atılır, kadın yaşlı demeden isyan suçundan altı ay hapis yatarlar. Öğretmen, gerçekleri bilen Binbaşı ve Bekçi'ye ulaşarak köylünün hapisten çıkmasını sağlar. Binbaşı'nın, köye geldiğinde isyanın olmadığını, sandığı alınca köylünün direnişe geçtiğini söylemesi üzerine tutuklu köylüler, serbest bırakılır. Hapisteki köylüler, köyelerine dönünce muhtarın dört yıl daha muhtar olacağını, seçimlerin iptal edildiğini öğrenirler. Bunun üzerine yaşlı zaten fazla olan Bekir Emmi orada ölür. Fadime Nine de muhtarı vuracaktır. Fakat sonra “*senide bağışladım, hükümeti de*”⁵² diyerek Muhtar'ı köyden kovar ve oyun sona erer.

Yavuzlar köyünün halkı, devletin hayvanlara gönderdiği kepeği yiyecek kadar kuraklıktan etkilenmiştir. Öğretmen, köyün topraklarının artan nüfusuna yetmediğini, yağmur yağsa dahi bolluk olmayacağını anlatarak köyün etrafındaki hazine arazilerinin köylüye dağıtılması gerektiği konusunda köylüyü bilinçlendirir. Öğretmen köylünün Allah'tan çok hükümetten korktuğunu görüp bilir, bu nedenle önce onları hükümetten bu toprakların kendilerine dağıtılmasını istemenin hakları olduğuna inandırır. (s. 92) İktidar partisinden olan Muhtar, kendini hükümetin muhtarı dolayısıyla hükümet olarak görür (s. 112, 152) ve tüm devlet kurumları tarafından desteklenir:

“Vali: Hele bir denesinler. İsyân suçu ile hepsini hapse attırırım. Zaten partileri, bütün memlekette, halkı isyana hazırlıyor. Hükümet de bir vesile arıyor.
Muhtar: Onların asil uğraşması benimle değil. Seninle hükümetle.

⁵¹ Zeki Taştan, **a.g.e.**, s. 28.

⁵² Recep Bilginer, **Sarı Naciye, İsyancılar**, Ankara, Tekin Yayınevi, Şubat 1985, s. 170

Vali: Vilayet, jandarması, özel dairesi, ziraat memuru, tahsildarı ile sana yardımcı. Aylardır, senin köyünle uğraşmaktan da bıktım. Ben hükümetin valisiyim. Hükümet de partinin hükümeti, parti de benden, senin kazanmana yardım etmemi istiyor. Sen de ne pahasına olursa olsun, seçimi kazanmalısın.” (s. 130-131)

Bilginer, oyununda bir partiyi özellikle işaret edip hedef almadığını söylemekle birlikte -gerçek bir olaydan etkilenmesi ve eserdeki göndermelerle- ülkemizde çok partili sisteme geçişte yaşanan bazı problemlere dikkat çekilerek “köylü (vatandaş)- devlet ilişkisi, bürokratik yanlışlıklar, yoksulluk, ihtiras, isyan, barış, insanlık, kardeşlik, seçim gibi pek çok sorun irdelenmektedir.”⁵³

Recep Bilginer’in *Ben Devletim* (1965) oyunu “Mart 1965’de Ulvi Uraz Küçük Sahne Tiyatrosunda oynanmıştır.”⁵⁴ Üç perde olan oyunda birinci ve üçüncü perde Deniz, Kara ve Hava Taşıma Umum Müdürlüğünde, ikinci perde ise Umum Müdür’ün evinin salonunda geçmektedir. Oyunda, Deniz, Kara ve Hava Taşıma Umum Müdürlüğünden hareketle devletin işleyişindeki aksaklıklar anlatılmaktadır.

Olay, bir vatandaşın çalıştığı şirketin yurt dışından getirilecek ürünleri için altı aylığına Umum Müdürlüğün kara, deniz ve hava araçlarını kiralamak için başvurduğu hâlde cevap alamaması üzerine Umum Müdür’le görüşmek için beklemesi ile başlar. Bu arada Müdürlüğün işleyişi, memurların ve yöneticilerin durumları görülür. Beklemekten sıkılan Vatandaş, Müdür’le görüşür fakat bir cevap alamaz. Bunun üzerine Evrak Şefi’ne rüşvet verir ve ondan nasıl davranması gerektiği konusunda yardım alır. Böylelikle Umum Müdür, Vatandaş’ın talebini kabul eder fakat verilen sürede araçlar hizmete sokulmadığı için işinden atılan Vatandaş, şikâyetçi olur. Müfettiş atanır ve Umum Müdür kusurlu bulunur. Umum Müdür’ü karısı götürür, onun gözü hâlâ koltuğundayken oyun biter.

Umum Müdür, bu vazifeden önce deri fabrikasında yani tabakhanede uzmandır. Bu nedenle aslında işten anlamamakta, iş de yapmamaktadır. Müdürlüğe gelince tuvalete gider ve idrarını şeker tahliline gönderir. Kahvesini, sigarasını içer. Milletvekili ile telefon görüşmesi yapar. Sevgilisi olan Daktilo ile odasında vakit

⁵³ Zeki Taştan, **a.g.e.**, s. 31.

⁵⁴ Aydan Ener, “Recep Bilginer ve Tiyatro Oyunları Üzerine Bir İnceleme”, Eskişehir, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2009, s. 94.

geçirir. Evrak Şefi'nden iki üç dakika hatta saniye geç kalanların ismini ister. Memurların özellikle kadın memurların özel hayatlarında memuriyete uymayan davranışlarını öğrenmek ister. Umum Müdür, sürekli yükselmek ve hesap vermeden yönetmek ister. Bunun için darbe yapmayı planlar ve *Darbe-i Hükümet Sanatı* kitabını okur. Karısı ise ona yükselmek için şu yolu çizmiştir: “*Yükselmek için aşağıdakileri ezeceksin. Yukarıdakilerin ayağını kaydıracaksın. Mücadelen açıkça değil sinsice olacak. Kahramanca değil, fırsat kollayarak.*”⁵⁵

Umum Müdür'ü karısı yönlendirmektedir, karısının söylediklerini uygular ve her hareketi için onay bekler. Müdür, dairede ne kadar sertse evde de o kadar yumuşaktır. Onu dairede aslana dönüştüren ise koltuktur. Daktilo, karısından kurtulması için Umum Müdür'ü darbeye teşvik eder ve onu bir kahraman olduğuna inandırır. Karısının, Umum Müdür'ün kabiliyetleri için yaptığı, normal hatta normalin altında bir insan olduğu tespiti de önem arz etmektedir. (s. 74)

İdare Meclisi Reisi'nin de mesleği hurda demir ticaretidir. Bir iş yapmadan vakit doldurmaya çalışır. Başına bir iş gelmemesi için temkinlidir. Evrak Şefi, rüşvet alan ve mevcut düzenin devamını sağlayan bir memurdur. Sekreter ise yaşananlardan rahatsızlık duymasına rağmen Umum Müdür'ün ağzına sigarasını verip yakacak kadar düzene teslim olmuştur. Sekreter, düzenin değişmesi için vatandaşın sesini çıkarması gerektiğini düşünür. (s. 24 ayrıca bkz. 30)

Umum Müdür, kendini devlet olarak görür. (s. 32) Vatandaş atlatmanın idarecinin şanından olduğunu (s. 31) düşünür ve vatandaşa “*Seni devlet adına devlet kapısında ebedi bekleyişe mahkûm ettim.*” (106) der. Vatandaş ise devletin ve hayat şartlarının onları robotlaştırmasından ve vatandaş olmanın zorluğundan bahsetmektedir. (s. 23) Başlangıçta Umum Müdür'e tepki vermesine rağmen işi düzelmeyince kahraman olmadığını ve bozuk düzeni düzeltmenin kendine kalmadığını söyleyerek (s. 40) düzeni değiştirmek için irade göstermez. Bu nedenle uğradığı muamelenin aynı zamanda sorumlusudur.⁵⁶ Çünkü vatandaşlar tüm memurlara, koltuk sahiplerine sorgusuz itaat etmektedir; devletin onlar değil de

⁵⁵ Recep Bilginer, **Ben Devletim**, İstanbul, İzlem Yayınları, 1965, s. 51.

⁵⁶ Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi ve Kültür Sorunları (1923-1970)**, Ankara, A.D.T.C.F. Yayınları, 1971, s. 137.

kendileri olduğundan habersizlerdir. Bilginer, oyunun sonunda Vatandaş ve Sekreter'e söylediği şu şiirle iyi vatandaş olmayı ve ideal düzeni özetler:

“Daha mutlu oluruz
Hakkımızı koruyunca
Daha özgür
Daha korkusuz
Ve yaşarız daha insanca
İyi vatandaş olmanın yolu
Savaşmak haksızlıkla
Haksızlık etmeden
Hakkını çiğnetmeden
Doğruluk üzerine
İyilik üzerine
Herkes hükmeder, kendi kaderine
Biz omuz veririz Devlete
Devlet bize destek olur
Bir rüya gerçek olur
Ve sarmaş dolaş
Memur - Vatandaş” (s. 108)

Eserde, idarecilerin liyakatsizliği ve hesap vermeden yönetme istekleri, memurların tembelliği ve rüşvet alması, vatandaşların tüm bu aksaklıkların karşısında ses çıkarmadan ve karşı koymadan bu çarpık düzene uymasının eleştirisi yapılır.

Cumhuriyet, *Vakit*, *Son Saat* gazetelerinde muhabirlik, yazarlık ve yazı işleri müdürlüğü yapan Cevat Fehmi Başkut, oyun yazmaya Muhsin Ertuğrul'un teşvikiyle 1942 yılında başlamış, 1971'de vefat edene kadar yirmi üç oyun kaleme almıştır.⁵⁷ Sevda Şener, onun oyunları hakkında şu değerlendirmelerde bulunur:

“Hemen hemen bütün oyunları İstanbul Şehir Tiyatrosu, Ankara Devlet Tiyatrosu gibi ülkenin en güçlü topluluklarınca temsil edilmiş ve alkış almıştır. Cevat Fehmi Başkut'un önde gelen özelliği seyircisi ile kolay ilişki kurabilmiş olmasıdır. İçinde yaşadığı toplumun güncel sorunlarına seyircinin görüş açısından bakması ve seyircinin duygularına yönelmesi Cevat Fehmi Başkut'u yaşadığı yılların en popüler tiyatro yazarı yapmıştır. O, sadece seyircisinin günlük yaşantısını etkileyen sorunları, onun düşünce ve duygusu doğrultusunda değerlendiren bir yazar değil, aynı zamanda

⁵⁷ Mustafa Ayhan, “Türk Entelejansiyasında Bir Politik Eleştiri Figürü Olarak Cevat Fehmi Başkut”, Bursa, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2012, s. 53.

düşüncesini en kolay anlaşılacak ve etkilenilebilecek biçimde aktaran bir yazar olmuştur.”⁵⁸

Cevat Fehmi Başkut, oyunları halk tarafından tercih edilmesi dolayısıyla Darülbedayi’de eserleri en fazla oynanan yazarlar arasında yer almıştır.⁵⁹ Yazıldıkları dönemde sahnelenme imkânı bulan oyunların birçoğunun yayımlanması ise daha sonra gerçekleşmiştir.⁶⁰ Özdemir Nutku, Cevat Fehmi Başkut’un çoğu oyununda karakterden çok klişe tipler yarattığını, bu nedenle bir oyunundaki kişileri bir başka oyununda görmenin mümkün olduğunu tespit eder. Bunlar farklı eserlerde benzer özelliklere hatta aynı isimle sahip kişilerdir. Nutku, Cevat Fehmi’nin çatı kurmada usta olmakla birlikte fantezisini cılız bulur.⁶¹

Cevat Fehmi Başkut’un *Buzlar Çözülmeden* (1965) oyunu kış mevsiminde etrafı dağlarla çevrili doğuda bir ilçede geçmektedir. İhtilal haberinden sonra kasabada bulunan akıl hastanesinden bir gurup hasta biz ihtilalcileriz diyerek yönetimi ele geçirmiş eski idarecileri da akıl hastanesine hapsedmiştir. Kasabanın etrafı dağlarla çevrilidir ve bu dağları buzlar erimeden aşmak mümkün değildir. Bu nedenle bu eski hastalar, yeni kaymakam, jandarma komutanı, doktor, hâkim, buzlar çözülmeden yapmamız gereken çok iş var diyerek çalışırlar. Yaklaşık iki ay gibi bir zamanda kasabada köklü değişiklikler yaparlar.

Oyunun başkışı yeni kaymakamdır. Jandarma komutanı ile birlikte tüm problemleri düzeltir. Akıl hastanesinden kaçıp doktor, hâkim olan diğer kişilerden sadece bahsedilir fakat oyunda yer almazlar. Kaymakamlığın yirmi beş yıllık Tahrirat Kâtibi yeni yöneticileri şu şekilde değerlendirir:

“**Tahrirat Kâtibi:** ... Hayli değişik insanlar bu ihtilalciler. Yalnız kaymakam değil, jandarma komutanı da öyle, hâkim de öyle, doktor da öyle... Hepsi öyle. Ben onların ne yaman adam olduklarını bu kışta kıyamette ta Ankara’dan buraya gelmelerinden

⁵⁸ Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, 2. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2011, s. 106.

⁵⁹ Özdemir Nutku, “Darülbedayi’nin Oyun Seçimindeki Tutumu Üzerine Notlar”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1970, s. 99.

⁶⁰ Ödenekli tiyatrolardaki edebî heyetlerin oyun seçimi üzerine birçok tartışma yaşanmış ve Cevat Fehmi Başkut da bunlardan nasibini almıştır. Çetin Altan, edebî kurulun oyun seçimindeki tavrındaki tutarsızlığı Cevat Fehmi Başkut’dan hareketle şu şekilde eleştirir: “*Edebî Heyetin seçtiği ... eserleri görüyoruz. Bunlar arasında mesela göklere çıkarılan Cevat Fehmi reklam köpüğü ile şişirilmiş bir fiyaskodan başka bir şey değildir.*” Aktaran: Dikmen Gürün, “1950’lerde Oyun Yazarlığı Üzerine Eleştiriler”, *Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölüm Dergisi* 2, 2003, s. 166.

⁶¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Özdemir Nutku, “Çatısı Sağlam, Fantazisi Cılız Bir Yazar”, *Tiyatro ve Yazar*, Ankara, GİM Yayınları, 1960, s. 128-134.

anladım. Ankara'dan gelmek bir şey değil de hayvan sırtında donmadan Sultan Dağlarında geçit bulup kasabaya ulaşmak mesele. Bir haftadır posta bile gelmiyor. Hoş daha evvel gelenler içinde de yaman adamlar vardı ya... Yeni Kaymakam, bu ihtilalcilerin en zorlusunu. Astığı astık, kestiği kestik. Senin anlayacağın ne kanun tanır ne nizam. Ağzında hep aynı laflar... İhtilal kendi kanunlarını da beraber getirmiş. Ne kanun be, yatak yorganlarını bile getirmemişler. Kaymakam Bey'le, doktora ayda beş kâğıt kira ile Hanife bacıdan yatak yorgan zor bulduk. Eşraf evlerinden alalım dedim, beni bir tersledi ki, sorma... Doktorla aynı evde oturuyorlar. Yemeklerini bile kendileri pişiriyorlarmış. İlk gece eşraf evlerinden gelen tepsi tepsi yemekler hepsi geri gitti. Gitti ya, bakalım buna ne kadar dayanacaklar. İşte şuraya yazıyorum, ne kadar başka insan olurlarsa olsunlar iki aya kalmaz bunlar da ağa evlerinde davetten davete koşmazlarsa ben de buradayım. Ben partici falan değilim ama doğrusu gelecekte umutlu da değilim..."⁶²

Yeni kaymakam, tüm dilekçe ve kırtasiye işlerine son verir. Kaymakam, kaymakamlıktaki tüm dilekçeler ve dosyaların yakılması için emir verir. Vatandaş, bir problemi varsa beklemeden, dilekçe yazmadan, bugün git yarın gel diye oyalanmadan isteklerini ve problemleri birebir idarecilere ve devlet memurlarına iletebilmektedirler. (s. 19-20) Bu durumdan yirmi beş yıllık memur olan Tahrirat Kâtibi, artık memuriyetin itibarı kalmadı diye rahatsızdır ve şunları söyler:

Tahrirat Kâtibi: O kadar canım sıkılıyor ki... Vakit bir türlü geçmek bilmiyor. Kendimi bir an önce sokağa atmak istiyorum. Öyle ya 15 gündür ne yazmak ne çizmek var artık. Ne defter tutmak kaldı ne de dosya tanzimi. Çekmeceler, raflar, dolaplar bomboş. Halk müracaat etti mi ya telefon ediyorsun yahut yanına kâtip takıp icap eden yere yolluyorsun. İş hemencecik olup bitiyor. Vakıya bu yol halk için belki iyi.

Deli Çavuş: İyi ya millet çok memnun.

Tahrirat Kâtibi: Ama devlet memurluğunun itibarı sıfıra indi. Eskiden kahvelerin önünden geçti miydi halk ayağa kalkıyordu. Şimdi kimsenin umurunda olmuyor. Hoş kahvelerde de pek adam kalmadı ya. Hepsi yol inşaatında. İnan bana, buraya gelenlerin hali tavrı bile değişti. Eskiden önümüzde el peçe divan duranlar şimdi emir veriyorlar. O kadar fenama gidiyor ki, Mehmet Çavuş görürsün bak, bir gün yüreğime inecek.

Deli Çavuş: Sen maaşını alıyorsun ya, bre kardeş ona bak.

Tahrirat Kâtibi: Yoo öyle deme, iş maaşla bitmiyor. Eskiden Tahrirat Kâtibi bir büyük, bir mühim adamdı kasabada, şanlı şöhretli ama şimdi bir ırgata bile git dışarıda bekle yahut yarın gel diyemiyoruz. Bunun ne acıklı şey olduğunu bir bilsen." (s. 41)

Kaymakam, köyün kum yollarını işsiz kasabalıyı çalıştırarak taş yaptırır. İçme suyu olmayan kasabaya içme suyu getirmek için girişimlerde bulunur.

⁶² Cevat Fehmi Başkut, **Bütün Tiyatro Eserleri: Buzlar Çözülmeden-Hacı Kaptan**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2006, s. 11- 12.

Ormandan ağaç kesmeyi, kadınların çarşaf giymesini ve eski bir türbenin ziyaretini yasaklar. Dağlarda Hacı Murat Ağa'nın beslediği eşkıyaları yakalamayı başarır. Karaborsacıları ve vatandaşa bozuk, küflü mallar, at ve eşek etlerinden kavurma satan zahireci Hacı Murat Ağa ve hazine arazilerini gasp eden Sarı Mahmut Ağa'yı hapse atar. Kaymakam, en büyük mücadeleyi, kasaba eşrafına ve ağalara karşı verir. Çünkü halk ondan ve icraatlarından memnundur.

Kaymakam ve diğer idarecilerin akıl hastanesinden kaçan hastalar olduğu, buzların çözülmesi, gerçek kaymakam vekili ve jandarma komutanın gelişi ile anlaşılır. Eski Kaymakam ve arkadaşları yakalanır ve götürülecektir. Vatandaş, “şimdiye kadar bizi akıllılar idare etti de iyi mi oldu bey? Ko biraz da deliler idare etsinler.” diyerek “deli” yöneticilerden memnuniyetlerini ifade ederken Kaymakam da şunları söyler: “Size bizim gibiler değil akıllı idareciler lazım. Çok akıllı idareciler. Zaten onların hepsi çok akıllı kişilerdir. İçlerinden az akıllısı yoktur ki, ayrıca çoğu aransın.” (s. 79-80)

Cevat Fehmi, “1960 devriminden esinlenerek yazdığı bu oyunda (yazar) sömürüye, çeşitli yolsuzluklara karşı en iyi çarenin iyi niyetli bir otorite idaresi olduğunu ima etmiştir.”⁶³ Bu yeni idare, vatandaşa insan onuruna lâyık bir yönetim vaat eder. Halka, devlet adamlarının, memurların önünde eğilmeden; haksızlıklara, yolsuzluklara, sömürüye maruz kalmadan yaşayabilmenin mümkün olduğunu gösterir.

Cevat Fehmi Başkut'un *Hacıyatmaz* (1972) oyunu değişen iktidarlara hatta darbelere rağmen her devrin adamı olmayı başaran “hacıyatmaz”, “dalkavuk” bir kahramandan hareketle politika, politikacı ve toplum ahlâkındaki yozlaşma ile gelir adaletsizliği üzerine eleştirilerin yer aldığı bir eserdir.

Oyun, 1961-1962 sezonunda İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda ve Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.⁶⁴ Oyun bir seçim gününün akşamı başlar. Vatan Partisi iktidarı kaybederken Ahali Partisi iktidar olur. Seçimlerden dört yıl sonra yani Ahali

⁶³ Sevda Şener, “Popüler Yazar Cevat Fehmi Başkut”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S.2, 1972, s. 27.

⁶⁴ Cevat Fehmi Başkut, *Bütün Tiyatro Eserleri: Hacıyatmaz-Ölen Hangisi*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2005, s. 6.

Partisi'nin iktidarının sonlarına doğru bazı ayaklanmalar başlamış ve yaşanan olaylardan sonra ordu yönetime el koymuştur. Oyunun yazılış tarihi bize buradaki darbenin 27 Mayıs 1960 darbesi olduğunu düşündürmektedir. Oyundaki Vatan Partisi'nin, Cumhuriyet Halk Partisi'ni, Ahali Partisi'nin de Demokrat Parti'yi temsil ettiğini söylemek mümkündür. Vatan Partisi'nin başkanı yaşlıca, “Şef” diye bahsedilen ve diktatör olmakla suçlanan bir liderdir. Bu da “Milli Şef” lakaplı İnönü'yü çağırıştırır. Seçimlerde Ahali Partisi'nin 400'e yakın milletvekili ile seçimi kazanması da Demokrat Parti'nin 1950 seçimlerinde 408 milletvekili ile iktidar olmasını çağırıştırır. Tüm bunlara rağmen kitabın başında zamanın 1965 yılı Mayıs ayı başları olduğuna dair yazarın açıklaması bulunmaktadır. Oyunun 1960 yılında yazıldığı ve 1961'de sahnelendiği düşünülecek olursa bunun yazar tarafından partileri ve kişileri belirsizleştirerek kurgu oldukları mesajı vermek için yapıldığı söylenebilir.

Oyunun başkişisi Rıza, kardeşi İsmail tarafından “hacıyatmaz” olarak adlandırılan her devrin adamı olan bir dalkavuktur. Eskiden bir dairede kâtipken kasabada Başbakan'ın bulunduğu törende yaptığı konuşmadan sonra hızla yükselmiştir. İlkokul öğretmeni olan kardeşi İsmail ise gün geçtikçe fakirleşip geçim sıkıntısı çekmektedir. Rıza ve İsmail arasında geçen şu konuşma hem iki kardeşin karakterlerindeki farklılığı hem de devlet yönetimindeki liyakatsiz kişilerin yer almasını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Rıza: Sana kızıyorum. Bir türlü adam olmadın. Kardeşimsin, yükselmeni isterim. Bir kendi hâline bak, bir de benimkine...

İsmail: Ben hâlimden memnunum.

Rıza: Memnunmuş! Açlıktan nefesin kokuyor. Hâlbuki ben seni neler yapabiliyordim.

İsmail: Neler yapardın?

Rıza: Neler mi? Oooo, çok şeyler... Partide herkes beni sever. Bir dediğimi iki etmezler. Banka müdürü yapardım.

İsmail: Para işlerinden hiç anlamam.

Rıza: Aptal. Sanki bütün banka müdürleri para işinden anlarmış gibi... Vali yapardım.

İsmail: Mülkiye mezunu değilim.

Rıza: Bütün valilerin Mülkiye mezunu olduklarını sana kim söyledi? Mülkiye mezunu olanlar nahiye müdürleridir. Yönetim Kurulu üyesi yapardım, mesela Deniz Yolları'na...

İsmail: Tamam, çok münasip... Suyu bardakta görmüş bir adam denizcilikten çok anlar ya!

Rıza: Vay beyim, vay. Deniz Yolları Yönetim Kurulu üyeliğiyle denizciliğin alâkası ne? Bana bak, hiçbir iş için yapamam demeyeceksin, anladın mı? Eğer, her mesleğin başına o meslekten yetişmiş bir adam getirilirse bunca genel müdür, bunca müdür, bunca şef ne olacak? Zaten senin niyetin bütün bu masum memleket evlatlarını açlıktan öldürmek.” (s. 20-21)

Rıza, kızını Vatan Partisi’nden bir bakanın oğlu ile nişanlamıştır. Birkaç gün sonra düğün olacaktır, davetiyeler yazılmaktadır. Vatan Partisi’nin seçimi kaybetmesi üzerine nişanı atar. Bu defa yeni iktidarla münasebet kurmanın yolunu aramaya başlar. Ahali Partisi’nin önde gelen kişilerinden olan Ahsen Bey’e, müzayede ona karşı aldığı dolabı hediye eder. Karısı Fazilet’le Ahsen Bey’in ilişkisini kullanarak pozisyonunu sağlama alır. Kızı Neriman’ı bu defa da Ahsen Bey’in oğlu ile nişanlar. Fakat darbe olması ile düğün tekrar iptal edilir. Neriman; üvey annesinin ve babasını oyuncağı olmaktan, yaşadığı hayattan rahatsızlık duymaya başlar ve evi onu seven kapıcının oğlu ile kaçarak terk eder. Rıza, bu defa da Fazilet’in gazeteci Nihat ile olan münasebeti dolayısıyla bir paşa ile konuşur. Evinin penceresinden bayrak asarak yönetimi devralan orduyu selamlar ve sevinç gösterisinde bulunur.

İsmail, namuslu, çalışkan, geçim sıkıntısı çeken bir memurdur. Ülkedeki gelir adaletsizliğini, adam kayırmaları ve menfaat hesaplarını görür, kendi gibi halkın rahatsızlığının da farkındadır. Bu nedenle Rıza’nın göremediği iktidar değişikliği ve darbeyi önceden görür hatta bekler. (s. 15 Ayrıca bkz. s. 68 ve s. 79) İsmail, yaşanan olayların sonunda toplumun içinde bulunduğu durumun asıl müsebbibini bulmuştur ve şu şekilde açıklar:

İsmail: Bu memlekette asırlardır manzara hep aynı... Suistimal, kanunsuzluk, akla gelen gelmeyen hırsızlıklar, bin bir türlü rezalet, vay bunu yapan politikacıların hâline... Hepsi alaşağı... Gelsin seçim, gelsin yeniler... Ooooh, artık kurtulduk. Yeni ümitler, yeni vaatler, neşe, sevinç... Millet bayram yapıyor. Yeni gelenler de sapına kadar namuslu adamlar ha... Hepsinde vatan sevgisi, kanun saygısı, hizmet arzusu gırla... Eski günler artık unutulacak. Bu milletin çektiği ıstıraplar dindirilecek. Milletin iliklerine işlemiş yaralar kapanacak. Fakat ne mümkün. Çünkü sen, hayatta ve ayaktasın.

Rıza: Aman ne güzel nutuk... Pek eğleniyorum.

İsmail: Bir müddet, kısa bir müddet süren bir bekleme devresi. İktidar değişiminden birkaç gün sonra yavaş yavaş sessizce harekete geçiyorsun. Buna hoş görünme, ötekini methetme, üçüncüye dalkavukluk... Neticede hepsine birer birer yanaşma... Ondan sonra, çık meydana korkma. Ahmet’e rüşvet, Ali’ye komisyon, Hasan’a daha başka gizli hizmetler ve hepsine dalkavukluk... Aman efendim sizden iyisi yok... Aman efendim sizin fikirlerinizden mükemmel yok... Aman efendim, sizin hata etmenizden asla imkânı yok... Adamların gözlerini kapatıyorsun, kulaklarını

tıkıyorsun, düşüncelerini, muhakemelerini durduruyorsun. Adamlar da bu işe teşne, buna layık ve hazır. İşte böylece facia yine başlıyor. Yine suiistimaller, yine kanun çiğnemeler, yine bin bir türlü rezaletler,.. İktidar yine gafil, yine suçlu... Millet yine şaşkın, yine perişan... Nihayet bardak bir gün yine taşıyor. Vay vatan hainleri vay... İndirin iktidardan bu kanun, bu millet düşmanlarını... Kimi zorba ve budala, kimi kaçakçı ve hırsız, kimi alçak ve namussuz... İyi ama bunların bu hâle gelmesine yardım eden hatta sebep olan kim? Kim yol gösteriyor? Onlar yaptıklarının cezasını çeksinler, ala, ama sen niçin ayakta kalasın?... Sen binanın temelindeki çamur, sen hastanın kanındaki mikrop, sen ağacın gövdesindeki kurt. Dinsin istiyoruz bu acıklı hava... Bir havanın çalınması şartsa nasıl diner. Çalgı ve çalgıcı aynı oldukça... Sen dalkavuk, sen ezeli ve ebedî hacıyatmaz, bence en büyük suçlu sensin. Onlar birer değersiz kukla, iplerinden tutup oynatan sen.” (s. 71- 72)

Yazar, kahramanı İsmail aracılığı ile ülkenin içinde bulunduğu durumun sebebi olarak politikacıları, devlet adamlarını, rüşvet, kadın ve dalkavukluklarla ellerinde kukla hâline getiren hacıyatmazları gösterir. Bu nedenle iktidarla, partiler değişse dahi vatandaş için durum değişmemektedir. Yazarın namuslu, çalışan kahramanı İsmail ise tüm bunları değiştirebilecek kararlılık ve güçte değildir. Cevat Fehmi'nin oyunlarındaki diğer öğretmenler gibi İsmail'de geleneksel ahlâk değerlerini ve insanlık sevgisini temsil eden olumlu fakat çaresiz ve ezik bir tiptir.⁶⁵

Türk edebiyatının önemli roman ve öykü yazarlarından olan Orhan Kemal'in “sahnelenmiş beş oyunu vardır. Bu oyunların hepsi yazarın roman veya öykülerinden oyunlaştırılmıştır.”⁶⁶ Orhan Kemal'in *İspinozlar* (1965) oyunu da *Balina* adlı öyküsünden uyarlamadır. Oyun, Ulvi Uraz tiyatrosunda *Yalova Kaymakamı* adı ile oynanmış ve Disk'in o mevsim verdiği en iyi oyun ödülünü kazanmıştır.⁶⁷

Oyun, fakir bir ailenin yakışıklı oğlu Mustafa'nın evlerinin karşındaki apartmanın sahibi olan müteahhit Zülfikar Bey'in çirkin ve yaşı da biraz ilerlemiş olan kızı Hülya ile ailesi hatta arkadaşlarının beklentileri dolayısıyla zorla evlendikten sonra mutsuz olması dolayısıyla tekrar sevdiği, işçi kıza geri dönmesini konu eder. Oyunun sonunda verilen mesaj ise insanın parayla pulla, malla mülkle köleleşmeyeceğidir.

⁶⁵ Sevdâ Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)*, Ankara, A.Ü.D.T.C.F Yay., 1972, s. 95.

⁶⁶ Sevdâ Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, 2. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2011, s. 182.

⁶⁷ A.g.e., s. 182.

Yeni zenginlerden olan Müteahhit Zülfikar, küçük bir memur iken çeşitli siyasi ilişkiler, yolsuzluk ve karaborsa ile zengin olmuştur. Zülfikar'ın annesi, eskiden hizmetçilik yapmış olan fakir bir kadın iken şimdi asilzâde gibi davranan ve dindar olmasına rağmen fakirleri küçümseyen bir kadındır.

Zülfikar, kendine bir şey olması hâlinde servetini, karısının ve kızının koruyamamasından, damadının eline geçmesinden endişe etmektedir. Ona göre kanunlardaki boşluklardan faydalanmak isteyenler olabilir. Bunun önüne ise ancak din ile geçilebilir.

“Çalış, didin, zekânı kullanıp servet yap, sonra da yakınlarına intikal edecek bu servetin temelsizliğinden kork! (Durur sinirlenir) Neden? Niçin? Evet, kanun, biliyorum, biliyorum ama kanunlar çok oynak. Yahut da insanlar kötü. İçlerinde şeytan karışmış. Kanunların boşluklarından faydalanıp... Efendim din, din lazım. İçimizde Allah korkusu olsa kanunların takibinin bittiği yerde, kendimizi bizzat kendimiz, kendi içimizde takip ederdik, fenalıklar olmazdı. Senin malın mülkün sana ait, benimki bana. Çünkü Cenabı Allah senin alınına bu kaderi ezelde yazmış. Benim yazmamışsa neden kaderime razı olmam da, senin malına, mülküne, rahatına göz dikerim? İşte ahlâksızlık! (Kendi kendine konuşur gibi) Kanunları, bu esas üzerine koymalı, cezaları bu esas üzerine vermeli. Şiddetlendirmeli efendim!”⁶⁸

Zengin olmak için her türlü yola başvurmaktan çekinmeyen Zülfikar'ın aslında endişe ettiği şey, kendi gibi düşünen başka insanların olmasıdır. Bunun kanunlarla engellenmeyeceğini ancak din vasıtası ile insanların fakirliklerini kader olarak görmeleri ile gerçekleşeceğini düşünmektedir.

Zülfikar, yan yazıhanede kendisi gibi partilerle olan münasebetleri dolayısıyla ve karaborsa yaparak zengin olmuş komşusu Naci ile yaşadıkları basit bir atışmada memlekette iş yapma ve zengin olmanın yollarını görmek mümkündür.

“**Naci:** Bana, Naci diye de hitap edemezsin. Ben sana Zülfikar derim ama sen benimle bey, beyefendi diyerek konuşabilirsin ancak. Gebeş. Beş kuruşluk maiyet memuru eskisiydin, ne çabuk unuttun? Sürünüyordun!

Zülfikar: Naci Bey, Naci Bey kardeşim...

Naci: Cevap ver: Unuttun mu? Karaborsacılığa gelince ta İkinci Cihan Harbindeki şeker, kalay, çivi, lastik fırladıklarını ben mi çevirdim? O devirde hangi partideydin? Şimdi hangi partidesin? Yüksek para karşılığında seni partimize kaydettiren kimdi? Bankalardan krediler temin eden kim? Nankör! Unutma ki, kaydettirdiğim gibi attırmasını da kovdurmasını da defettirmesini de bilirim!

⁶⁸ Orhan Kemal, “İspinozlar”, **Bütün Oyunları - 2**, 2. bs., İstanbul, Tekin Yayınevi, 2002, s. 244.

(...)

Naci: (Sesi) Beş kuruşluk bir maiyet memuru eskisi. Taahhüt işlerine yatıracak parayı nereden buldu? Hırsız köpek! (Bir kapının çat diye kapandığı duyulur ve Naci'nin sesi işitilmez olur.)

(Zülfikar Bey, elleri arkasında, odanın içinde sinirli sinirli dolaşmaya başlar. Acı acı gülümser. Sanki savrulan ithamlar yalanmış da yalanı doğrulamaya değmezmiş gibi. Yavaş yavaş öfkelenir.)

Zülfikar: (İlhami'ye) Yarım bardak su getir! (Masasına geçer, çekmeceyi çeker, bir şişe çıkarır. İlhami'nin saygıyla getirip sunduğu suya damlatır, içer.)

İlhami: Herifi amma kepaze ettiniz ha, beyefendi! (Şükran, yazı makinesi başında, güldüğünü belli etmemeye çalışır.)

Zülfikar: Farkına vardın, değil mi? Mamafih, gene de hasbi geçtim. Neden? Çünkü malum ya, parti dayanışması var!

İlhami: Bilmiyor muyum beyefendi? O da zaten buna güvendi. Parti dayanışması olmasa...

Zülfikar: (Masadan kalkar. Elleri arkasında, dolaşmaya başlar) Olmasa ben, ona... Gene de soracağım. Zannetme ki kesesine kalacak! Hayır, asla! Pis herif! Beş kuruşluk maiyet memuru taahhüt işlerine yatıracak parayı nereden buldu? diyor.

İlhami: Kendisi nerden bulmuş?

Zülfikar: İşte mesele burda! Ben onun gibi değilim. İnsanların nerden, nasıl bulduklarıyla uğraşmayı sevmem. Hem bu kârlı da değildir. Nerden bulursa bulsun. Mesele bulmakta. Bulmuşum ya? Hele aynı parti üyelerinin bu işi kurcalamaları... Efendim parti dayanışması! İnsanda akıl olmalı akıl. Akıl ve izan. Evet, maiyet memuruydum, maiyet memuruydum ama bu budalanın sandığı gibi iki paralık değil! Şimdi de zengin müteahhidim. Bu da doğru. Bundan sonra ulaşacaklarımı da hesaba katarsak adamın akılı durur. Partideki nüfuzumun artmasına deli oluyor. Evet, beni partiye kaydettiren o, o ama, ne yapalım, bende akıl ondan çok..." (s. 246-247-248)

Zülfikar, yaptığı hırsızlık, karaborsa ve partilerle münasebetinden dolayı elde ettiği serveti sanki bunlarda değil de Allah'ın kendine verdiği akıl ve kabiliyetle yaptığını iddia eder. Oyunda esas mesele siyaset olmamakla birlikte Zülfikar, dolayısıyla harp sonrasında oluşan yeni zengin profili çizilirken bunların parti ilişkileri ile elde ettikleri imtiyazlarla zenginleştiklerinin vurgulandığı görülür.

Çetin Altan'ın *Dilekçe* (1966) oyunu tek perde ve üç tablodan oluşmaktadır.⁶⁹ Altan, konularını günlük yaşamdan aldığı oyunları ile toplum sorunlarını işler.⁷⁰ Bu oyunda da Saatleri Ayarlama Müdürlüğünde yaşanan olaylardan hareketle devlet yönetimindeki aksaklıklar ve sistem eleştirisi yapılmaktadır.

⁶⁹ İnkılap yayınlarından çıkan baskıda bu şekildedir. Daha önceki baskılara ulaşamamakla birlikte bazı incelemelerde eserin üç perde olduğu bilgisine rastlanılmıştır. Bkz. Özlem Belkıs, **Kaleminden Sahneye: 1946'dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler**, C. 2, İstanbul, Ygs Yayınları, 2003, s.79.

⁷⁰ Çetin Altan, "Dilekçe", **Bütün Tiyatro Eserleri**, Ankara, İnkılâp Yayınları, 2002, s. 8.

Oyundaki memurlar rüşvet almadan ya da başka bir gelirleri olmadan geçinemeyecek durumdadır. Müdürlükteki, memurların hepsi odacılardan faizle borç para alır. Odacılar ise Saatleri Ayarlama Müdürlüğüne gelen vatandaşların dosyalarını bulmak ve işlerini halletmek için rüşvet alır, bu rüşvetlere karşılık ise Müdür Osman'a komisyon verirler. Güzel Daktilocu Leman ise Müdür Osman tarafından evlenme vaadiyle kandırılmış ve hamile bırakılmıştır.

Saatleri Ayarlama Müdürlüğündeki tüm saatlerin ayarlandığı kronometre sürekli durmaktadır. Saatlerin hepsi farklıdır. Bu nedenle saat sormak için arayanlara odacı Hüseyin'in saati söylenir. Bürokrasideki işleyiş sonuç alınamayacak kadar uzun formalitelerle doludur. Bunun en büyük örneği ise oyunda yer alan Necmi Torik'in yaşadıklarıdır. N. Torik, saat içsisidir ve belediyenin saatini boyamıştır. Parasını almak için Saatleri Ayarlama Müdürlüğünün yazı göndermesi gerekmektedir. Bir dilekçe ile başvurmuştur ama dilekçenin akıbetinden kimsenin haberi yoktur. Düzene, memurlara yapılan eleştirilerin birçoğu N. Torik vasıtasıyla şu şekilde yapılır:

“Dairenin içine kusuyorum...” (s. 333)

“Ulan bunlarda lakerda yapacak feraset nerde? Hepsi ölmüş eşek pastırmasına temennah ediyorlar.” (s.335)

“Plan, program, anayasa, sosyal adalet var, diyorlar. Bunların hepsi var da bir parçacık insaf yok mu?” (s.338-339)

“Biriniz hav hav diyor, öteki kusuyor, beriki kahve üstüne kahve... siz kendinizde değilseniz size kim gelebilir paşaların paşası...” (s. 350)

Problemlerin sebebi ise hem iş yapılmasını engelleyen mevzuatlar hem memurunu düşünmeyen devlet (s. 317) hem de memurların tutumlarıdır. “*Bireyin düzene düzenin bireye getirdiği olumsuz etkiler, tam bir paradoks sunar. Çetin Altan, ayrıca, dışa bağımlı politikayı Saatleri Ayarlama Müdürlüğü özelinde (şu sözlerle) eleştirir:*”⁷¹

“**Md. Osman:** Alo... Saatleri Ayarlama Müdürlüğü... Efendim? Buradan kalkan bir uçak öbür gün bura saatiyle 19'da Avusturalya'da olursa, Avusturalya saatiyle kaçta mı? (Önündeki saatlere bakar.) Avusturalya saati durmuş... Yanlış gidiyordu, biz durdurduk. Avusturalya'ya da resmen müracaat ettik. Oradan bir saat gönderecekler buraya... Evet... Saati almak için bir heyetimiz gidecek. Şimdiden kesin bir şey söyleyemeyiz. Mahalli saatler yaz kış saatleri yüzünden tam olarak ayarlanamıyor.

⁷¹ Özlem Belkis, **Kaleminden Sahneye: 1946'dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler**, C. 2, İstanbul, Ygs Yayınları, 2003, s. 81.

Coğrafi saat başka, remi saat başka, hususi başka... Rica ederim burası devlet dairesi... NATO'ya sormadan güneşin batma saatini tam olarak bildiremeyiz." (s. 358)

Çetin Altan'ın bu oyunu Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanını çağrıştırmaktadır. "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü iki uygarlık arasında bocalayan toplumumuzun yanlış tutumlarını, davranışlarını, saçmalıklarını alaya alan, eleştirel bir romandır.*"⁷² Roman, ilk defa *Yeni İstanbul* gazetesinde 1954 yılında tefrika edilmiş, 1961 yılında da yayımlanmıştır.⁷³ Çetin Altan'ın *Dilekçe* oyunu da 1966 yılında ilk baskısını yapmakla birlikte 1962 yılında sahnelenmiştir.⁷⁴ Çetin Altan'ın oyununu yazarken Tanpınar'ın romanında kullandığı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* metaforundan etkilenmiş olması muhtemeldir.

Emine Işınsu Okçu'nun *Bir Milyon İğne* (1967) oyunu iki perde, on iki tablodan oluşmaktadır. Yazar, kitabın başında hayat hikâyeleri ile kitabın yazılmasına yardım etmiş olan Aclan ve Memduha Sayılğan'a hürmetlerini sunar.⁷⁵ Aclan Sayılğan, aynı zamanda tiyatro yazarı ve oyuncusu olan bir düşünce adamıdır. Memduha Sayılğan'da onun eşidir. Aclan Sayılğan, 1946'da Türkiye Komünist Parti'ye üye olmuştur. 1952'de gerçekleşen komünist tevkifatda tutuklandıktan sonra itiraflı olup serbest kalınca partiden ayrılarak araştırma, sanat ve edebiyata yönelmiştir.⁷⁶ Bundan sonra anti-komünist olmuş, yaşadığı değişimi ve anılarını *İnkâr Fırtınası* adı ile kitaplaştırmıştır.

Oyunun ilk sahnesi nezarethanede başlar daha sonra geriye dönüş tekniği ile nezarethanede bulunan Mehmet'in çocukluğundan itibaren hayatından kesitlerle nezarethaneye düşüşünü öğreniriz. Mehmet'in çocukluğu İkinci Dünya Savaşı yıllarında yaşanan yoksulluk ve sefalet içerisinde, mutsuz bir ailede geçer. Öğretmen olan babası ve annesi arasındaki ilişkiyi Mehmet'in şu sözleriyle özetlemek mümkündür: "*Anam tepeden tırnağa sinir içinde Babam öfkeli! (...) Kavga! Kavga*

⁷² Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 12. bs., İstanbul, İletişim Yay., 2002, s. 297.

⁷³ İsa Bal, "*Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü Adlı Romanında Zaman-Kimlik ve Dönüşüm*", İstanbul, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2013, s. 35.

⁷⁴ Çetin Altan, *Bütün Tiyatro Eserleri*, Ankara, İnkılâp Yayınları, 2002, s. 11.

⁷⁵ Emine Işınsu Okçu, *Bir Milyon İğne*, İstanbul, Uygur Yay., 1967, s. 1.

⁷⁶ Aclan Sayılğan, (Genişletilmiş Baskıya Hazırlayan: Erol Cihangir) *Türkiye'de Sol Hareketler*, 5. bs., İstanbul, Doğu Kütüphanesi, 2009, Kitabın başındaki yazar biyografisinden alınmıştır.

çuvallar dolusu... Kavga, yerden göğse...” (s. 10) Bu ortam içerisinde korkularla büyüyen Mehmet’in peşini annesinin onu yaramazlık yaparsa Yahudi’ye vereceğini ve onun iğneli fiçiya atacağını söyleyerek korkutması bırakmaz. (s. 6) Bu korku zamanla Mehmet’in yüreğine ve beynine saplanan “bir milyon iğne” ye dönüşür. “Bir milyon iğne” oyunun başından sonuna kadar çokça tekrarlanarak Mehmet’in yaşadığı hayal kırıklıkları, korkuları, acıları ifade etmek için kullanılır.

Çocukluğu, delikanlılık yılları, ilk aşkı, hüsrarla sonuçlanan ve sürekli hayal kırıklıkları yaşayan Mehmet, insanları sever ve onlar için bir şeyler yapmak ister. Bu arada Rauf ve Selim adında komünist arkadaşları vardır ve onlar Mehmet’in bu hislerini kullanarak onu yanlarına çeker. Üniversiteyi bitirip avukat olan ve evlenen Mehmet’i parti esas kademeye kabul eder. Rauf’un başkanlığında toplanan Selim ve Mehmet, tevkifler başlayınca toplantılarını sonlandırır. Gözaltına alınınca önce Selim daha sonra Rauf itirafçı olur ve Mehmet’i ihbar edip suçlarlar. Mehmet, hücrelerinde hayal kırıklığı içerisinde yaşadıklarını sorgular. Oyunun son sahnesinde Mehmet’in aynı boylarda kuklası kemerine asılmış sallanırken Mehmet *“Mutlu yarınlar için Hâkim Bey”* diye seyirciye hitap eder ve perde kapanır.

Marksist düşünce, oyunda Selim ve Rauf ile temsil edilir. Bunlar Mehmet’in hassasiyetlerini kullanarak *“Yüreğin bütün insanlığın, (...) kendi halkının derdini alacak kadar geniş mi?”* (s. 19) *“Toplumunu düşünecek ve yalnız onun için çalışacaksın”* (s. 21) *“Yüreğin yanmıyor mu halkın için, sevmiyor musun kardeşlerini?”*, *“Sömürülen, ıstırap çeken insanların çığlıklarını duymuyor musun?”* (s. 36) gibi sözlerle Mehmet’i yanlarına çekerler. Mehmet, içlerine dâhil olup hücre yapılanması içine girince aslında özgürlüğün, özgür düşüncenin olmadığı hepsinin partiye teslim edildiği görülür. Bu Marksist gençler halkı, hassasiyetlerine göre maskelerle kandırmaktadırlar. (s. 50) Mehmet’i de bu şekilde kandırmışlardır. Tevkiflerin başladığını duyunca dağılmışlar ve ilk sorguda üzerlerinden suçu atmak için arkadaşlarını suçlamışlardır. Bunların ettikleri büyük lafların, kişilikleri ve idealleri ile uyuşmadığı görülür. Oyun, Mehmet’in kendi yaşadığı hayal kırıklıklarını, eşine ve yeni doğmuş çocuğuna da yaşatması ile biter.

Oyundaki Rauf'un kitabın yazılması için hayatı ile Emine Işınsu'ya ilham veren Aclan Sayılğan olduğu söylenebilir. Rauf, sorguda itirafçı olup arkadaşlarının adını vermiştir. Oyunda komünizm eleştirisinin yapıldığını söylemek mümkündür.

Tiyatroya ilgisi sekiz yaşında gittiği tuluat gösterisi ile başlayan Aziz Nesin⁷⁷, tiyatro yazma konusunda ne kadar titiz davrandığını “*En kolay yazdığım oyun beş müsveddeden sonra ortaya çıkmış. Üzerinde en çok çalıştığım, dokuz müsveddeden sonra yazabildiğim Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı.*”⁷⁸ sözleri ile açıklar. “*Toplumcu bir sanat anlayışını benimseyen yazar, eserlerinde toplumun yanlış algı ve değerlerine yönelik eleştiriler getirir.*”⁷⁹ Eleştirilerini ise ustası olduğu mizah ile yapar. Çünkü ona göre “*rahat bir çevrede mizahçı yetişmez.*”⁸⁰ “*Nesin mizahının, toplumsal olan halk mizahı olduğu ve düşündürerek güldürmeyi amaçladığı söylenebilir.*”⁸¹

Aziz Nesin'in **Üç Karagöz Oyunu: Karagöz'ün Kaptanlığı, Karagöz'ün Berberliği, Karagöz'ün Antrenörlüğü** (1969) isimli üç ayrı Karagöz oyununu içerisinde barındırmaktadır. Oyun, 1968 yılında Milliyet Gazetesi'nin açtığı Karagöz Oyunları Yarışması'nda birincilik ödülü almıştır.⁸² Aziz Nesin, tematik ortaklık taşımasına rağmen bir birinden bağımsız da ele alınabilecek olan bu oyunlarda Karagöz'ün geleneksel özellik ve yapısına birebir bağlı kalarak, bu yapı içerisinde güncel olanı hicvetmiştir.⁸³

Aziz Nesin, Karagöz oyunlarındaki mukaddime, muhavere, fasıl ve bitiş bölümlerini oyunlarında muhafaza etmiş ve aslında olduğu gibi mukaddime bölümünde perde gazeline yer vermiştir. “*Oyunun sembolik olarak yüklendiği*

⁷⁷ Şengül Kocaman, “Aziz Nesin'in Tut Elimden Rovni Adlı Oyununda Çift (Karıkoca) İlişkinde Yalnızlık Teması”, **Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 18, Sayı 2, 2009, s. 349.

⁷⁸ Aziz Nesin, **Bütün Oyunları 4: Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı**, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011, Arka Kapak.

⁷⁹ Seval Şahin, “Aziz Nesin Öykülerinde Sosyal Eleştiri (1946-1960)”, Kocaeli, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2012, s. II.

⁸⁰ Milliyet Gazetesi, 8 Temmuz 1995. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/35842/001519047006.pdf?sequence=1>

⁸¹ Seval Şahin, **a.g.e.**, s. 9.

⁸² Ayşegül Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y., s. 37.

⁸³ Özlem Belkıs, **a.g.e.**, 282.

misyonun dışında doğrudan mesajlar taşıyan bölümü Hacivat'ın üstlendiği mukaddime kısmı ve perde gazeli faslıdır."⁸⁴ Bu gazelden sonra Hacivat, "Allah'a dua eder; devrin padişahını dua ve övgüyle yâd eder."⁸⁵ Nesin, *Karagöz'ün Kaptanlığı* oyununda "Hazret-i iktidara" selam verir. (s. 110) Karagöz'ün *Berberliği* oyununda, "kudretlû, devletlû, şevketlû, mehabetlû, saadetlû, izzetlû... efendilerimizin(...) ömürlerine dua ederim" (s. 148), diyerek oyuna geçilir. *Karagöz'ün Antrenörlüğü* oyununda ise perde gazelinden sonra "Komuşurken mangalda kül bırakmayanlar, halka talkım verip kendileri salkım yutanlar merhaba!", "Atı alıp Üsküdar'ı geçen, parayı verip düdüğü çalan, arabasını dağdan aşırın, düz yolda yolunu şaşırın merhaba!", "Odun iskelesi müdürü, gusülhane mandalı, abdesthane ibriği merhaba!" diyerek başlar.

Nesin, Karagöz oyunlarını yeniden kurgularken Allah'a, padişaha yapılan dua ve övgüyü iktidar, devlet adamları, koltuk sahiplerine yapılan selam ve dualara dönüştürmüştür. Fakat yazar bunu tersinleme ile yergiye çevirmeyi başarmıştır.

Karagöz'ün Kaptanlığı oyununda Masteriko devleti tarafından Con Klark dış yardım planına göre her yanı yama içerisinde olan hurda bir gemi ülkemize verilir. Bu gemiyi verirken mazotu, malzemeleri ve tüm ihtiyaçlarının onlardan karşılanmasına dair bir protokol imzalanır. Bu hurda gemi için ülkede, devlet çarkı işlemeye başlar. Öncelikle altmış kişilik heyet kurulur, altı ay sonunda gemiye demokrasi adı uygun görülür. Daha sonra gemi için on sekiz kişilik bir mürettebat ve heyet alınması kararlaştırılır. Bunun için on sekiz bin kişi başvuru yapar fakat yüz seksen bir kişi işe alınır. Geminin kaptanı Karagöz olur. Mürettebat, iltimas ve rüşvet listesine göre alınır, işin ehli, tecrübeli ve eğitimli kişiler işe alınmaz. Oyun geminin Haliç'te çöp yığımına çıkması ile biter.

Oyunda Tarihî Küşteri Meydanı, demokrasi meydanı olmuştur. Her yeri kapalı meydanın adı "Hürriyet" olmuştur çünkü burada (yeni, zararlı) cereyanlar olsun istenmez. Tozdan dumandan gözükmeyen caddenin adı Vatan Caddesi, bozuk

⁸⁴ Melike Gökcan, "Küşteri Meydanında Zaman Yolculuğu Geçmişten Günümüze Karagöz Oyunlarının Toplumsal Boyutu", *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Özel Sayı III, 2016, s. 88.

⁸⁵ Aziz Nesin, **Bütün Oyunları 4: Üç Karagöz Oyunu**, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011, s. 84.

kaldırımsız caddenin adı Cumhuriyet Caddesi, çamur birikintili caddenin adı ise Millet Caddesi'dir.

Aziz Nesin, *Karagöz'ün Kaptanlığı* oyunu dolayısıyla demokrasi, hürriyet kavramları ile dış yardım, adam kayırma ve rüşvet gibi meselelerle devlet işleyişine dair eleştiriler getirilmiştir.

Karagöz'ün Berberliği oyununda Karagöz, aslında hiç anlamadığı hâlde berber dükkânı açar. Yabancı Atmasıyalı bir berber gibi davranarak kadınların saçlarına olmadık şeyler yaparak çok para kazanır fakat kazandığı paraları, evini ve dükkânını tefeciye kaptırır. Tefecinin şikâyeti üzerine gelen polisle Karagöz arasında şu diyaloglar yaşanır:

Polis: Sayın Komprador'a borcunu vermeyen sen misin?

Karagöz: Ne münasebet... Benim kimseye borcum yok...

Polis: Peki, sen hiç cinayet işledin mi?

Karagöz: Yooo...

Polis: Hırsızlık filan?

Karagöz: Yooo...

Polis: Peki, ben seni şimdi nasıl tevkif edeceğim yahu?

Karagöz: Vallahi billahi benim hiçbir suçum yok...

Polis: Sen yurttaş değil misin be? Yurttaş olur da suçu olmaz olur mu, sen ne biçim yurttaşın? Ya kendine yurttaş süsü veren bir sahtekârsın ya da suçlusun.

Karagöz: Suçum yok ağabey...

Polis: Askerliğini yaptın mı?

Karagöz: Ohooo... Altiyüzelli yıl önce Orhan Gazi' nin ordusunda yaptım...

Polis: Peki ben seni nasıl tevkif edeceğim? Sende hiç merhamet yok mu? İnsan biraz polise yardımcı olur da kendisini tevkif ettirir...

Karagöz: Darılma oğlum, madem istiyorsun hadi tevkif et bari...

Polis: O nasıl söz? Memlekette kanun var be!.. Polis hiç durup dururken yurttaş tevkif eder mi? Haa, aklıma geldi, sen hiç şey yaptın mı?

Karagöz: Yaptım.

Polis: Ne yaptın?

Karagöz: Şey yaptım...

Polis: Tamam. Kendi itirafıyla sabit olmuştur. Ben zaten senin suratına bakınca ne mal olduğunu anlamıştım. Sayın Komprador' un paralarını iç ettiğin için, kendine sahte Atmasıya berber süsü verdiğin için, Küşteri meydanında casus karı oynattığın için, efendime söyleyeyim, şaptığın için seni tevkif ediyorum çok şükür...

Karagöz: Yaşasın Adaleeeet..

Polis: Yaşasın Emniyeeeet ..” (s. 180)

Aziz Nesin'in oyunlarında polisin portresi genel olarak buradaki gibidir. (*Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünc* dışında) Polisler ve polislik, vatandaşta suç bulmaya çalışan ve eline düşülmemesi gereken bir sistemdir. Nesin'in *Toros Canavarı*

oyununda da benzer bir polis portresi vardır. Nesin'in böylelikle ülkedeki adalet ve emniyet sisteminin işleyişindeki aksaklıkları eleştirmek istediğini söylemek mümkündür.

Karagöz'ün Antrenörlüğü oyununda da Hacivat'ın tavsiyesi ile antrenör olan Karagöz para alamadan dayak yer ve oyun biter. Karagöz çok dayak yediği için “halis yurttaş” olduğunu düşünür. (s. 188) Bu oyunda Hacivat, politikacıdır ve “*politikada, halk kazığı yedikçe İdareciler koltuğa perçinlenir...*” (s. 207) diyerek durum tespiti yapar. Zamlar, ekonomik problemler ve özgürlüklerdeki eksiklikler de oyunda eleştirilir.

Aziz Nesin'in *Üç Karagöz* oyununun ortak noktası, dönem siyasetine, politikasına getirdiği eleştiriler ve “makbul vatandaşın” uğradığı haksızlıklar ve hayatta kalmasının zorluklarının mizah ile anlatılmasıdır. Buna rağmen *Karagöz'ün Kaptanlığı*'nda ve *Karagöz'ün Antrenörlüğü*'nde iktidar ve siyaset eleştirisi daha yoğun iken *Karagöz'ün Berberliği*'nde sosyal eleştirinin ön plana çıktığı söylenebilir.

Necati Cumalı, Türk edebiyatının velut yazarlarından biridir. Edebiyatın başta şiir olmak üzere tiyatro, hikâye, roman türlerinde eserler vermiştir. Necati Cumalı'nın ***Masalar*** (1969) oyunu üç bölümden oluşan bir komedidir. İlk bölümde iki, ikinci ve üçüncü bölümde ise üç tablo vardır. Tablolar olayın seyrine göre şu şekilde başlıklandırılmıştır: Dalgacı Bekir Efendi, Selim Bey'in Dayısı, Mavi Boncuk Kimdedir, Ayağımızı Denk Alın Selim Bey Çağrılmaya Başlıyorsunuz, Kadınlar Kara Gün Dostudur, Selim Bey Kızakta, Selim Bey'i Ancak Hızır Kurtarır, Hızır

Oyunda olaylar, 1960'ların sonlarında Ankara'da bir bakanlığın yayın müdürlüğünde geçer. Yaklaşık yedi aylık bir süre anlatılmaktadır. Burada yaşanan olaylardan hareketle memurların iltimas, adam kayırma, geçim sıkıntısı problemleri ile Müdür ve yardımcısı Server'in uygulamalarından dolayı işlerini yapamamaları anlatılır.

Yazı müdürlüğüne gelen yeni Şef Selim Meriçten'e, soyadı benzerliğinden dolayı İçişleri Bakanı'nın akrabası zannedilerek özel oda, masa ve koltuk verilir. Selim, zeki ve çalışkandır, kısa zamanda herkese kendini sevdirebilir ve yazı işlerinde aksayan ve geciken işleri yoluna koyar. Fakat yeni seçimlerde Selim'in amcası olduğunu düşündükleri İçişleri Bakanı, milletvekili dahi olamamıştır. Bu nedenle Selim'in odasını başka birine verirler. Selim, bu arada eski İçişleri Bakanı'nı tanımadığını aralarında sadece bir soyadı benzerliği olduğunu söyleyince Selim'i dikkate almazlar ve iş vermezler. Bir süre sonra ise iş yapmadığını gerekçe göstererek masasını da alırlar. Bu olaylar üzerine Selim, yararlı olabileceği bir iş yapmak için istifa edecektir. Fakat yeni İçişleri Bakanı, yıllarca birlikte çalıştığı bir arkadaşındır ve Selim'e mektup gönderir. Mektubu gören Müdür ve Müdür Yardımcısı, Selim'in istifasını kabul etmeme kararı alır ve öğle tatilinde masaları değiştirip Selim'e yeniden oda tahsis etmeye çalışırken oyun biter.

Müdür ve yardımcısı Server, yayınları geciktirip doğru dürüst iş yapmadan sürekli büyük bir şey yapmış gibi iki üç oda içerisinde bulunan memurların masalarını değiştirip durur. Odada her hafta masaların yerleri değişir. Masaların yerlerinin değişmesinden iş yapılamaz hâle gelmiştir. Oyuna adını veren de budur.

Müdür yardımcısı Server, bahanelerle sürekli memurları odasına çağırarak çalışmalarını engeller. Memurlar, işlerinden memnun değildir çünkü sürekli rahatsız edilip haksızlığa uğrarlar. Bu nedenle birçoğu çalışıyor görünüp mesailerini tamamlamaya çalışır. Çünkü arkasında dayısı olmadan memuriyetin kolay olmadığını düşünürler.⁸⁶ Meral evlenip, Ertan fakülteyi bitirip, Akif ise miras olarak beklediği parayı alıp daireden ayrılmanın hayalini kurar. Çevresi geniş olan Şaziye ise daima ayrıcalıklıdır, çalışmak yerine örgü örür ve telefonla konuşur. Sadece çevirmen Gülen'e diğer memurlara davrandıkları gibi davranamazlar çünkü çevirmenler devlet dairesinden aldıklarından daha yüksek ücretle dışarıda iş bulabilmektedirler.

Oyunda memurların tembellikleri iş aksatmaları değil de çalışmak isteyen memurları çalıştırmayan idareciler vardır. Server, genç sekreterlere sarkıntılık eden,

⁸⁶ Necati Cumalı, "Masalar", **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, C:I, 2004, s. 633.

geçim sıkıntısı çeken memurlara faizle para veren biridir. Selim, Server'in yirmi beş yıllık memuriyetini şu sözlerle anlatır:

“Yirmi beş yıldır marifetin ne? Herkesi canından bezdirmek! Her sabah buraya dinlenmiş, istekli, güler yüzlü çalışmaya gelenlerde, eline kalem alacak heves bırakmamak! Burayı cehenneme çevirip zebanilik taslamak! Anladın mı şimdi kim olduğunu?” (s. 698)

Necati Cumalı'nın *Bakanı Bekliyoruz* (1973) oyunu iki bölümlük yergisel güldürüdür.⁸⁷ Sağlık Bakanı, Urla'daki Sağlık Merkezini teftişe gelmiştir fakat etrafı beğenir ve biraz dolaşır sonra teftişe geleceğini söyler. Doktor, Kaymakam, Jandarma Komutan'ı Sağlık Merkezinde halk ise meydana Bakan'ı beklemektedir. Bakan ise tüm gün denize girer, güneş banyosu yapar, öğle uykusuna yatar, kahvesini içer, sahil gazinosunda oyun oynar. Akşamüzeri ise Sağlık Merkezinin önünden arabadan inmeden sadece korna çalır el sallayarak geçer. Meydana toplanan halk Bakan'a şikâyetlerini ve taleplerini iletememişlerdir. Radyoda ise Bakan'ın gün boyu teftişte olduğu haberi yapılır.

Bakan'ı bekleyen kasabalı “*Madem istersin hoş tutalım, olmasın bakan, olsun misafir! Hoş geldi sefa geldi! Ama madem istedi, yaptık onu bakan, saymayız misafir sayarız bakan, isteriz hesap!*” (s. 197) demesine rağmen ona ulaşmaları mümkün olmaz. Aslında diğer bakanlar da benzer durumdadır. Çalışma Bakanı Kuşadası'nda, Sanayi Bakanı Alanya'da, Maliye Bakanı Marmaris'tedir. Avukat Erkan, Yalova'da olan Adalet Bakanı'nın romatizmalı olmasını muhtemel görür. (s. 169) Kaymakam ve Doktor ise bakanların durumunu vatandaş gibi değil de bu hükümetin üyelerinin genç, dinamik ve masa başında olmayı sevmemelerine yorar.

Oyunda, bakanların teftiş bahanesi ile yaptıkları tatiller ve bunların iletişim araçlarına yansımaları arasındaki tezat güldürüyü oluşturmaktadır. Avukat Erkan ve Ramazan Topatan olayların farkında olmasına rağmen Doktor, Kaymakam ve Kumandan'ın aldırışsız hâlleri ise bir diğer güldürü ve yergi unsurudur. Oyun

⁸⁷ Necati Cumalı, “Bakanı Bekliyoruz”, *Bütün Oyunları 2*, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, C:II, 2004, s. 131.

dolayısıyla iktidarın işleyişi, iletişim araçlarının yalan haber yapmaları ve halkın gerçeğinden uzak devlet memurlarının durumuyla ilgili yergi yapılmaktadır.

Nazım Hikmet'in *Sabahat* (1966) oyunu, Sabahat adlı genç kadının yaşadığı hayal kırıklığı ve sömürülerin sonunda intihar etmesini konu eder. Kapalı mekânlarda, birbirine eşit uzunlukta altı sahneden oluşan eser; küçük esnafın, küçük memurun, hizmetli kesiminin, emekçilerin yaşamından kesitler sunan gerçekçi bir oyundur.⁸⁸

Oyun yazıldığı yıllar olan 1948'lerin Türkiye'sinde bir şehirde geçer. İkinci Dünya Savaşı'nın ekonomik etkileri hâlâ devam etmektedir. Halk iyice fakirleşmiş, esnaf, iş yapamaz haldedir, fabrikalar ve işletmeler bir bir kapanmaktadır. İşçiler zor şartlar altında, çok uzun mesai saatleri boyunca çalışmaktadır. Halk arasında özellikle verem gibi salgın hastalıklar yaygındır.

Oyunda, Sabahat'ın nişanlısı Murat'ın hapse düşmesi dolayısıyla hapisanedeki insanların hikâyelerinden de kısa bahisler vardır. Bunlardan biri de Yakup'un hikâyesidir. Yakup, köyünde Demokrat Parti'nin şube açmasına haksızlıkların düzelmesi için iyi olur umuduyla ön ayak olur. Milletvekili seçimlerinde de Demokrat Parti'ye oy atmaya korkan köylü, Yakup ve karısının oylarını kullanmasından cesaret alarak oy vermeye başlar. Köyde seçimi Demokrat Parti'nin kazanması üzerine Yakup, Halk Partililer tarafından birkaç defa saldırıya uğramakla birlikte kendini korumayı başarır. Yakup, muhtarlık seçimlerinde tehdit edilişi ve yaşadıklarını şu şekilde anlatır:

“Yakup: ... Derken muhtar seçme zamanı geliyor... “Orada da propaganda yapar, bizi kazandırmazsan seni vururuz,” diyorlar. Caminin önünde, halkın yanında söylüyorlar bunu... Seçim günü sandık başından kaldırıyorlar beni tabii. Heyet odasına kapatıyorlar... Jandarmalar da orada... Nahiye Müdürü de... Fakat millet kapıya dayanıyor tabii, gürültü çoğalıyor... Beni oradan çıkarıyorlar... Muhtar intihabını da...”⁸⁹

Seçimi kaybeden Halk Partili muhtarın oğlu Yakup'a silahla saldırır, bunun üzerine Yakup bıçağı ile onu öldürür ve evine saklanır. Eski muhtarın ailesinden beş erkek

⁸⁸ Sevdâ Şener, *Nazım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 72.

⁸⁹ Nâzım Hikmet, “Sabahat”, *Ferhad ile Şirin: Oyunlar 2*, 8. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 186.

tarafından içinde karısı ve küçük çoğunun olduğu evi, iki saat ateş altında kalır. Jandarma gelir ve karakola götürülür. Orada da işkenceye maruz kalır ve hapse atılır. Demokrat Parti'nin il başkanı olan avukat bir iki defa ziyarete gider ve vekâletname parası alır fakat daha sonra arayıp sormaz. Bunun üzerine Yakup, on sekiz sene hüküm giyer.

Yakup, Demokrat Parti için çalışır ve oylarını vermektan korkan halkı cesaretlendirir. Bunun üzerine silahlı saldırıya uğrar ve bıçakla kendini korurken birini öldürür. Buna rağmen işkence görür ve on sekiz yıl ceza alır. Demokrat Parti ise Yakup'u sahipsiz bırakır. Oyunda sadece bu mesele dolayısıyla olsa da Demokrat Parti ve Halk Partisi arasındaki çekişme ve silahların gölgesinde yapılan seçimlere dikkat çekilerek yaşanan adaletsizliklere vurgu yapıldığını söylemek mümkündür.

Yurttaş A (1969) oyunu Orhan Asena'nın kısa oyunlarından biridir. Asena 1967 yılında ölen annesinin kabrini ziyarete gittiğinde yaşadığı olaydan etkilenecek bu oyunu kaleme alır. Bunu *Yurttaş B*, *Yurttaş C* oyunları takip eder. Yazar, bu üç kısa oyunu daha sonra *Sağırlar Söğüşmesi* adlı üç perdelik tek bir oyun içerisinde toplamıştır.⁹⁰

Yurttaş A, ölen annesinin mezarını ziyaret etmek için kabristana gider, Mezarlık Bekçisi arabası ile içeri girmesine müsaade etmez. Fakat içerinden çıkan arabalar vardır. Mezarlık Bekçisi haraç istemektedir. Arabasını dışarı park eden Yurttaş A'dan orada bulunan çocuklar arabasına bakmak için para isterler. Onları da reddeden Yurttaş A, mezarlık dönüşü arabasını camları ve farları kırılmış, çizik içerisinde görür. Mezarlık Müdürü ile konuşmasından da bir netice alamaz ve onun da bekçi ile birlikte hareket ettiğini düşünür. Bunun üzerine Belediye Başkan'ı ile görüşmek için gider. Başkan ve yardımcısı "Yüzyıl Sonraki Kentimiz" sergisinin açılışı için hazırlık yaparlar ve Başkan'ın akli sergide olduğu için Yurttaş A'nın söylediklerini anlamlandıramaz ve aralarında şu diyalog gerçekleşir:

“Yurttaş A: Başlangıçta basit bir zorbalık gibi görünmüştü bana. Keşke orada bıraksaydım, hata ettim. Günlük yaşantımızda sık sık başımıza gelir bu. Üzer insanı ama dünyasını karartmaz. Hayatını cehennem etmez. Bir onur meselesi yaptım ben,

⁹⁰ “Yaşamlarından İlklerle Sanatçılarımız”, Taha Toros Arşivi, (Çevrimiçi) <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/33447/001518118006.pdf?sequence=1>

çektim ipi, başkaları geldi. Çektim, daha başkaları, daha iriceleri, çektim, daha büyükleri, daha kocamanları, çektim, çok daha kodamanları, azmanları...

Başkan: (Yanındaki yardımcısına fısıldar): Sen bir şey anlıyor musun?

Yurttaş A: O onu, o ötekini, öteki berikini tutuyor anlaşılır. Yani o ondan ziftleniyor, o ötekinden, öteki berikinden...

Başkan: (Yardımcısına fısıldar) Sen bir polis çağır hele, ne olur ne olmaz. Yardımcı yavaşça sığışır.

Yurttaş A: Ne mutluydum bir zamanlar... Güven içinde yaşıyordum, emindim yarınımdan, yarınımı kollayan gözler vardı. Kapılarımı pencerelerimi açabilirdim ardına kadar. Ateşe suya toprağa hükmeden bir Tanrım vardı, adı devletti, emin olabilirdim ateşten, topraktan, sudan. (Haykırır) Hani? Nerde O?

Başkan: (Sağını solunu kollayarak kekeler) Kim?

Yurttaş A: Tanrım?

Başkan: (Ürkek, kekeler) Sakin olun efendim, kendinize gelin, lütfen!

Yurttaş A: (Öfkeli) İnanıramazsınız bana, dünyada inandıramazsınız. Tanrının bir mezarlık bekçisinin hakkından gelemeyeceğine inandıramazsınız. Tanrının o kurtçuklara söz geçiremeyeceğine inandıramazsınız.

Başkan: Kendinize gelin, yalvarırım kendinize gelin.

Yurttaş A: Bir şeyler yapmıyorsa boş veriyor, aldırıyor demektir. O zaman o da onlarla birlik demektir, siz de onlarla birliksiniz demektir.

Başkan: (Sinecek bir delik arar gibidir) Değilim, vallah değilim, billah değilim.

Yurttaş A: Öyleyse bozukluk nerede? Hangi kademedede? Kurtçuklarda mı? Mezarlık müdüründe mi? Sizde mi? Yoksa sizden daha yukarıda mı?

Başkan: (Yatıştırılmaya çalışırcasına) Ama emin olabilirsiniz. 2067 yılında böyle yolsuzluklar olmayacağına emin olabilirsiniz.

Yurttaş A: (Öfkeyle haykırır) Bana ne iki bin altmış yedi yılınızdı be! Bu günümü verin bana, yarınımı verin, az sonramı verin. Ben şu kapıdan çıktığımda bana bir taş gelmeyeceğine inanmak istiyorum, gözlüğüme bir yumruk inmeyeceğine inanmak istiyorum, polisin suçlular dururken beni alıp götürmeyeceğine inanmak istiyorum. Adalet denilen o kutsal çarkın tersine işleyip beni dişleri arasında un ufak etmeyeceğine inanmak istiyorum. Sizse tutmuş neler uyduruyorsunuz....⁹¹

Yurttaş A, yaşadığı olay üzerine devletten, düzenin işleyişinden şüphe eder. Bu yaşadıkları üzerine hayatının, özgürlüğünün de tehlikede olduğunu düşünerek devlete olan güvenini kaybeder. Bunun üzerine Başkan'a kendini anlatamaz, Başkan da onu anlayacak hâlde değildir. Yaşadığı bir anlık buhranla sergiye zarar vermeye başlar ve polisler tarafından götürülür. Oyunun sonunda ise Yurttaş A, bu defa mezarlığa girmek için Mezarlık Bekçisi'ne para vererek sorunsuz bir şekilde arabası ile mezarlığa geçer.

Oyunda mezarlık gibi doğrudan devleti ve düzeni temsil etmeyen küçük bir birimden hareketle sistemin işleyişindeki bozukluklar ve bunun devamını sağlayan

⁹¹ Orhan Asena, "Yurttaş A", **Yeni Türk Tiyatrosu: Kısa Oyunlar I**, Haz.: Ali Püsküllüoğlu, Ankara, Nokta Yayınları, 1969, s. 54-55-56.

menfaat birlikteliği anlatılır. Buna bir de yurttaşı dinlemeyen başkan eklenince Yurttaş A eleştirdiği düzene teslim olarak yoluna devam etmeyi tercih eder.

Bekir Büyükarkın'ın üç perde olan *Yolcular* (1970) oyunun başında “*Olay: Türkiye'nin büyükşehirlerinden birinde, bir hastanede, günümüzde geçer*”⁹² notu vardır. Kitabın sonunda yer alan 11.11.1967 tarihi, oyunun yazıldığı tarih olmalıdır. Bu nedenle olayın geçtiği zamanın 1960'lı yılların sonları olduğu söylenebilir.

Mühendis Kenan'ın gece hastaneye gelişi ile başlayan oyun, hastaneden ayrılışı ile biter. Hastane, âdeta bir harabe olarak tasvir edilir. Tabureler devrilmiş, dolaplar dağınık, muayene masasının otları dışarı fırlamıştır. Duvarda “*Temizlik sıhhatin temelidir.*” yazılı levha olmakla birlikte her yer pislik içerisindedir. (s. 96) Gece hastanenin sadece hademesi ayaktadır ve çok mecbur kalmadıkça doktorları uyandırmaz. Çünkü doktorların bu şekilde talimatları vardır. Kenan'ın ısrarı üzerine gelen doktor, diz kapağının kırıldığı teşhisini koyar ve sabaha kadar beklemesi gerektiğini söyler. Çünkü gece röntgenci evden çağrılmaz, ameliyathane açılmaz. (s. 111) Odaya alınan Kenan kırık dizini oynatmasın diye bir tel takılır ve daha önce az kullanılmış bir şırıngadan iğne yapılır. Kenan, sabaha kadar morfinin etkisi ile hayaller görür. Böylelikle Kenan'ı ve dizinin kırılmasına sebep olan olayı öğreniriz. Sabah Kenan'ın karısı hastaneye gelir ve onu bir kliniğe aldırma kararı alır. Kliniğin ambulansına bindirilen Kenan'ın arkasından dizini oynatmaması için takılan telle gittiğini öğrenen Asistan'ın, devletin malını götürdü, durdurun diyerek bağırması ile oyun biter.

Oyunda Kenan ve hastanedeki bazı hastaların hayat hikâyelerine yer verilmeyle birlikte ana temanın hastane örneğinden hareketle devlet kurumlarının işleyişindeki aksaklıklar olduğunu söyleyebiliriz. Fakat eserde ana tema, onu destekleyecek yan temalarla zenginleştirilmek yerine ana tema ile doğrudan bağlantısı olmayan insan hikâyeleri uzunca işlenmiştir. Yazar, kahramanına söylediği şu sözle tüm vatandaşların hikâyesini anlattığı ve herkesin bu hayatta yolcu olduğu mesajını vermek istemiştir:

⁹² Bekir Büyükarkın, “Yolcular”, *Üç Oyun*, İstanbul, Hakan Yayınevi, 1970, s. 95.

“**Tornacı:** Emekçi vatandaş, memur vatandaş, dilenci vatandaş, esnaf vatandaş, patron vatandaş, memleketlik vatandaş, fakir vatandaş, zengin vatandaş... Say sayabildiğin kadar. Okumuşu, okumamış vatandaş. Çıplağı, giymişi, vatandaş. Hepsi de bu yolun yolcusu be abi! Gelip de gidiyorlar; duran pek az...” (s. 170)

Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*⁹³ (1971) oyununda güldürü ile birlikte sistemin eleştirisi yapılır. Hababam sınıfı çalışmaz, kopya çeker, haşarıdır fakat bunları okul yönetimi ve hocaların tavırlarına karşılık yapar. Okul müdürü eski bir polis müdürüdür. Eğitimden, öğretimden anlamaz, devletin verdiği yardımları dahi parasız yatılılara vermez. Yemekte sürekli kuru fasulye ve makarna çıkar ve bunlar karınlarını doyuracak kadar değildir. Sobalar yanmaz ve öğrenciler üşür. Müdür şikâyet eden öğrencilere ise “devletiniz milletiniz bunu layık gördü” der.

Edebiyat öğretmenin soracağı sorularla ilgili şu yorumda bulunurlar.

“**Refüze Ekrem:** Ulan soracağı sorular belli zaten, Abdülhak Hamid'in tiyatroları, Namık Kemal'in şiirleri. Hep İnek Şaban'lık sorular. Ulan Edebiyat bu mu be?

Kalem Şakir: Evladım, yavrum, Refüze'ciğim. Edebiyat bu değilse biz de Edebiyatın lüzumlu yanlarını alır, lüzumsuz yanlarını kopya çeker, onlara geri veririz!”⁹⁴

Öğretmenler ve müdür öğrencileri anlamaya ve düzelmeye çalışmaz. Tek amaçları adeta bir polis gibi onların hata yaptıklarında yakalamak için başlarında beklemektir. Edebiyat öğretmeni sınav için soruları sorduktan sonra “*size bile bile hep kopyalık sualler sordum. Sebebi, kopya çekerken ensenizden kısıkvrak yakalayıp sıfırı basmak için! Başlayın kopyaya!*” der. Öğretmenin öğrencilere sanatı, edebiyatı anlatmak estetik bir zevk vermek gibi bir gayesi yoktur. Bunu gören öğrencilerde ezberci eğitime karşı tepkilerini kopya çekerek gösterirler. Hababam sınıfı eğitime, yönetime ve düzene karşı eleştirilerini onların kurallarını tanımayarak haylazlık yaparak gösterir demek mümkündür.

⁹³ Seri halinde devam eden filmleri ile ünlenen eser, özüne sadık kalınmadan ve yazarından izin alınmadan filmleştirilmiştir. Ertem Eğilmez, eserin toplumsal içeriğini ve sınıfsal etkinliğini ikinci plana iterek öyküyü eğlencelik bir komediye dönüştürdükten sonra filme almıştır.

Bkz. Dilek Küçük, “Rıfat Ilgaz ve Hababam Sınıfı”, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kütahya, 2002, s. 78.

⁹⁴ Rıfat Ilgaz, *Üç Oyun: Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı, Baskında, Uyanyor*, İstanbul, Sosyal Klasikler, 1981, s.36.

Görüldüğü gibi Cumhuriyet Dönemi devlet ve siyaset uygulamaları ile alâkalı meseleler, dönem tiyatrosunda eleştiri maksadıyla söz konusu edilmiştir. Bunlar büyük ölçüde devlet kurumlarının işleyişindeki problemler ve sıradan vatandaşların yaşadıkları zorluklar şeklinde olmasına rağmen politika ve politikacılar üzerine genel değerlendirmeler ve darbelerin eleştirisi şeklindedir. Böylelikle Demokrat Parti, Halk Partisi ya da Adalet Partisi ile alâkalı değerlendirmelerin yer aldığı görülür. Yalnız bunlar politik eleştiriyi tamamlayan örnekler gibidir, sadece bu partilerin ve siyasetçilerin yergisi şeklinde değildir. “Köy-Kent Meselesi” bölümünde genişçe incelediğimiz için bu bölümde yer vermediğimiz Haşmet Zeybek’in *Irgat ve Alpagut Olayı*, Talip Apaydın’ın *Bir Yol* ve Recep Bilginer’in *İsyancılar*, Ömer Polat’ın *Aladağlı Miho* oyunlarında köylüler, devlet görevlileri ve köyde devleti temsil eden muhtarlar tarafından çeşitli haksızlıklar ve zulümlere uğrarlar. *İsyancılar* ve *Irgat* oyunlarında ise köylünün seçme seçilme hakkını kullanması önündeki engeller de söz konusu edilir.

1.2.1. Öğrenci Olayları

Türkiye Cumhuriyeti’nde 1960’lara kadar üniversite öğrenci örgütleri genelde güdüm altında ve herhangi bir itici gücü olmayan kuruluşlardır, bu durum 1959’dan itibaren değişmeye başlar. Bazı öğrenciler, DP Hükümetine karşı, muhalif partilerin desteği ile mücadeleye girer ve oluşan siyasi istikrarsızlık sonunda 1960 darbesi gerçekleşir. 1980’e kadar da gücünün farkına varan öğrenciler ve öğrenci örgütleri siyasi gündemin belirleyici ve yönlendiricisi olmak istemişlerdir.⁹⁵

Öğrenci olayları zamanla şiddete de bulaşmıştır, Şerif Mardin Türkiye’deki öğrenci olaylarını “Türkiye’de Gençlik ve Şiddet” makalesinde şu şekilde özetler:

“Türk üniversiteleri 1965’ten bu yana öğrencilerin şiddet gösterilerine sahne olmuştur; altmışların sonlarından itibaren ise tabanca ve dinamit kampüslerin bir parçası hâline

⁹⁵ Sefa Salih Aydemir, “1960-1980 Arası Türkiye Üniversitelerindeki Öğrenci Olayları İçin Bir Kaynak Olarak Türk Basını (Cumhuriyet- Milliyet Ve Tercüman Gazetesi Örnekleri)”, Mersin, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2014, s. 252.

gelmiştir. Nihayet yetmişlerde şiddet sonucu ölümler, üniversite öğrencilerinin günlük hayatlarında yer tutan bir gündem maddesi durumunda bulunmaktadır.”⁹⁶

Hidayet Sayın, *Uzak Dünyalar* (1972) oyununda farklı karakter ve yaşantıda olan üç kardeşin ve ailelerinin uzun aradan sonra bir araya gelmesi ile yaşanan olaylardan hareketle “aile bireyleri arasındaki sorunları”⁹⁷ ve ilişkileri ele alır. Bu kardeşlerin ortancası olan Kemal’in oğlu Zafer, Ankara’da üniversite okumaktadır. Oyunda öğrenci olayları sadece Zafer ve ailesi arasında geçen şu diyalogda yer almaktadır:

“**Zehra:** (Zafer’e) Sen neden konuşmuyorsun oğlum? Biraz da sen Ankara’da neler olup bittiğini anlatsana bize.

Zafer: Her şeyi biliyorsunuz yenge.

(...)

Osman: İyi de, kötü de. Haklısın de, haksızsın de. Bir şeyler söyle. Gazetelere bakarsan üniversiteli gençler hiç susmuyor.

Kemal: Onların derdi, eylem, forum, virt zırt... Ne demekse bunlar.

Semra: Sahi, bunları ben de soracaktım.

Kemal: Ben onu bunu bilmem. Bir genç önce okulunu bitirmeli, sonra istediği halı yemeli. (Zafer’e) Bu sözüm sana göre değil.

Zafer: Bazı şeyler var ki, beklemeğe gelmez.

Kemal: Neymiş bunlar?

Zafer: Çürük bir binada oturmakta direnenler, bir gün onun başlarına göçeceğini bilmelidir...”⁹⁸

Zafer de öğrenci olayları içerisinde yer almaktadır ve bunun gerekçesini çürük bir binaya benzettiği dünyanın altında ezilmek istememek olarak ifade eder. (s. 175) Zafer’in babası Kemal, oğlunun rahatsızlık duyduğu dünyanın âdeta timsalidir. Zengin olmak için karaborsa, dolandırıcılık, inşaatların malzemesinden kısarak ölüme sebebiyet vermek gibi tüm yolsuzluklara bulaşmıştır. Zafer, tüm bu nedenlerden dolayı babası ile görüşmemektedir.

Oyunda genişçe işlenmemesine rağmen öğrenci olaylarında yer alan bir gencin varlığı önem arz etmektedir. Yazarın bunun aracılığı ile öğrenci olaylarının

⁹⁶ Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4*, 12. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 253.

⁹⁷ Müzeyyen Buttanrı, *Tiyatro ile Dopdolu Bir Yaşam: Hidayet Sayın ve Oyunları* kitabında yazarın oyunlarını konularına göre tasnif edip incelemiştir. Bu tasnifte *Uzak Dünyalar* oyunu “aile bireyleri arasındaki sorunları ele alan eserler” başlığı altında incelemiştir. Bkz. Müzeyyen Buttanrı, *Tiyatro ile Dopdolu Bir Yaşam: Hidayet Sayın ve Oyunları*, Eskişehir, Eserofset Basım Yayın, 2008, s. 79-84.

⁹⁸ Hidayet Sayın, *Topuzlu, Uzak Dünyalar*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1972, s. 174-175.

bozuk düzene sessiz kalamayan gençlerin girişimleri olduğu mesajını verdiğini söylemek mümkündür.

Emine Işınsu'nun **Göçmen Yusuf** (1975) oyunu yazarın radyo oyunlarının yayınladığı *Adsız Kahramanlar* kitabının içerisinde yer almaktadır. Kitapta yer alan oyunlardan sadece *Göçmen Yusuf* radyo oyunu değildir.

Yusuf İmamoğlu, Bulgaristan göçmeni bir ailenin oğludur. Yusuf'un ailesi akıncıların torunlarından. Yusuf'un babası, Bulgaristan komünist idaresinde tutsak olarak kalmış, 1952 yılında göçmen kafilesi ile Bursa İnegöl'e gelmiştir. Yusuf, tarih ve Türklük şuurunu babasından almıştır. Yusuf, İstanbul Üniversitesi Türkoloji Bölümünde öğrencidir. Fakültede sağ sol çatışması ve öğrenci olayları yaşanır. Yusuf, ülkücü gençler arasında yer alır ve oyunun sonunda üniversitede solcu gençler tarafından öldürülür.

Oyunda, öğrenci olayları ve çatışmalar ülkücü gençler ve ülkücü hocaların perspektifinden anlatılır. 16 Mart Yükseköğretim Günü'nde olay çıkaran solcu öğrencilerden on üç, on dört kişi okuldan atılmıştır. Bunun üzerine solcu gençler, Yüksek Öğretmen Okullu ülkücü öğrencileri derslere sokmazlar. Amaçları onların da derslere giremeyip okuldan atılmalarıdır. Bunu da silah zoru ile yaparlar. Durumlarını rektöre anlatmak için giden ülkücü gençlerin temsilcilerine ateş açılır. Bir öğrenci ve orada ayakkabı boyayan çocuk ölür.

Ülkücü gençler, konuşmalarında kendilerini ülkenin sahipleri ve gerçek vatanseverler olarak görürler. Solcu gençleri ise bir avuç vatan haini komünist olarak tarif ederler. Ülkücü gençlere yardım eden hocalar da oyunda yer alır. Bu hocalar da solcu gençlerin hedefindedir. Oyunda az da olsa solcu gençlerin konuşmasına şahit oluruz. Bunlar ülkücüler gibi birbirlerine bacı, kardeş olarak hitap etmezler. Birbirleri ile rahat ve alaylı bir üslupla konuşurlar. Silahlıdır ve silahlarını sakladıkları bir cephaneden bahsedilir. İsteklerini silahla gerçekleştirir, tüm güçlerini silahlarından alırlar. Solcu gençler, ülkücüleri temizlenmesi gereken mikroplar olarak görürler. Onları silahları ile ya öldürür ya da korkutup sindirirler.

Yusuf ve diğer ülkücü gençlerin silahları yoktur kendilerini sopalarla korumaya çalışırlar. Yusuf, burada şehit olmakla vatani için Çanakkale’de, Sakarya’da şehit olmayı aynı görür. Yusuf’un babası da oğlunun komünistlere karşı mücadeleden geri kalmamasını istemiştir. Yusuf, silahlı bir eyleme karışmamıştır. Fakat paneller ve açık oturumlarda solcu gençleri düşünceleri ile alt etmiştir. Bu nedenle Yusuf, solcu öğrenciler tarafından hedef alınır ve öldürülür. Yusuf’un ölümü üzerine babası şu yorumu yapar:

“Ne bilirdim, ta orada tutsak ildeki düşmanlarımızın; komünistin burada da yakamızı bırakmayacağını, canına kıyacağını Yusuf’unun, kara gözlü Yusuf’unun... Anavatanımıza da Moskof elinin gireceğini, a be aklım almazdı!... Sonra istedim ki ata kanının hesabını Yusuf sorsun onlardan... (içini çeker, ağlamaklıdır) Diyorlar ki, Yusuf can almamış, kan dökmemiş ama beter etmiş!... Yusuf soyuna layıktı, Bozkurt’du... Yusuf Mehmetcikdi... Bozkurt’du...” (s. 239- 240)

Yusuf’un babası Bulgaristan’daki komünist parti ve yönetimle buradaki solcu gençleri aynı görür. Oğlundan komünistlerden öğlerini almasını ister. Bulgaristan’daki komünistlerin yapamadıklarını Türkiye’deki komünistlerin yaptığı yani Yusuf’u öldürdüğü ifade edilir. Yusuf da bunu şu şekilde ifade etmiştir: “*Eğer gerçekten öldürürlerse beni, ta oradaki Bulgaristan’daki bir cinayet, burada... biraz geç kalmış bir şekilde işlenmiş olur.*” (s. 232)

Oyunda ülkücü ve solcu portresi ve bunların birbirlerine bakış açısı çok dikkat çekici ve ibretlidir. Bu ülkenin evlatları birbirlerini hain ve düşman olarak görür ve öldürürler. Yazar, bunu çok taraflı bir şekilde yapar. Solculara karşı ülkücüler, âdeta düşmana karşı vatan savunması yapıyorlardır. Solcular da ülkücüleri mikrop olarak görür. Oyun, gençler arasındaki ayrışma ve yazarın olaylara bakışı dolayısıyla dönemin siyasal ortamını gösteren bir eserdir.

Adalet Ağaoğlu’nun *Kendini Yazan Şarkı* (1977) oyununda okumak için köyünden ayrılan Halil ve ailesinin hikâyesi anlatılır. Halil’in annesi Munise, Yemen ve Kurtuluş Savaşı gazisi olan dedesi Domdom Ali, kör kız kardeşi Seher ve oğlu ile birlikte yaşamaktadır. Anne Munise, kızının hırçınlıklarına, kayınpederinin huysuzluklarına, tüm yokluk ve sıkıntılara katlanır, tek umudu kaymakam olmasını beklediği oğlu Halil’dir. Halil, geceleri fabrikada işçilik yaparken tanıştığı kızla evlenmiştir. Karısı hamileyken polisler tarafından eve baskın gerçekleşir, dipçiklerle

karnına darbe alan kadın doğum yapar. Bir oğlu olur fakat kadın yaşamaz. Bu nedenle Halil'in oğluna annesi Munise bakar. Halil, kendini umutla bekleyen ailesine rağmen öğrenci olaylarında yer almaya devam eder. Annesinin kulağına bazı şeyler gelir fakat inanmaz. Bir gün Halil polis tarafından aranan arkadaşı Erol ve bir kızla gelip evin ahırında saklanır. Halil, jandarmayı evden uzaklaştırarak ailesini korumak isterken vurularak ölür. Evin etrafı jandarma tarafından sarılır, Erol ve kız jandarma tarafından yakalanır ve oyun biter.

Halil, aylardır görmediği annesine sarılıp öpemedi arkadaşını bir iki gün samanlıkta saklamasını sonra gelip alacağını söyler. Anne, kaymakam olmasını beklediği oğlunu kaçak olarak görünce hayal kırıklığı yaşar. Halil, kendini ve arkadaşlarını annesine şu şekilde anlatır:

“(…) Ne katilim ne eşkıya. İnan. Bu adları takıyorlar. İnan yalan!(Erol’u gösterir.) Bizlerden, bizim gibilerden yana suçlu arama anne. Suç işlemedik. Bizi suçlu göstermeye çalışanlar, kendini suçlarını örtmek için yapıyorlar bunu. Bizim söz hakkımız olmasın diyorlar. Koyunlar gibi, körü körüne her şeye “evet” diyelim istiyorlar. Bir kez “hayır” demeye gör, üstümüze polislerini, tanklarını sürüyorlar. Suça itmek istiyorlar bizi. Bunu başarırlarsa yine de suç işlemiş olmayız. Anlıyor musun anne? İşin başını, en başını unutmamak gerek. En başını unutturacaklar size... Bunu unutmamak gerek anne. Asla, bunu unutmamak gerek. Bizim bütün istediğimiz herkes için, bütün yeni doğmuş ve doğacak çocuklar için daha hakçasına, daha güzel bir dünya!..”⁹⁹

Halil, olayların her şeye evet demedikleri, farklı görüşler dile getirdikleri için başladığını söyler. Onların düşüncelerine tanklarla, polislerle karşılık verilmiştir. Buna rağmen öğrencilerin hiçbir suçları yoktur. Lakin olmadık suçlar üzerlerine atılır. Bir suç işlemeleri durumunda ise asıl suçun kendilerine suç işleyenlerde olduğunu annesine anlatmaya çalışır. Fakat annesi farklı bir dünya ve hayat mücadelesi içindedir ve oğlunun kurmak istediği dünyayı anlayamaz. Anne, *“Alaydın bir an önce diploma kâğıdını... Bir bey olaydın... Çocuğuna da bir baba... İşte benim için en güzel dünya!”* (s. 119- 120) diyerek oğlundan farklı bir dünya düşlediğini ifade eder. Halil, bu olayların en şiddetli olduğu zaman dahi her şeyin değişebileceğine dair umudunu şu şekilde dile getirir: *“Hem bakarsın yarın değişiverir her şey. Bakarsın artık şurasına gelmiş olan millet yükseltir sesini. Kendi*

⁹⁹ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunlar 2: Kendini Yazan Şarkı**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 119

sesini...” (s. 122) Burada, Halil dolayısıyla olaylara karışan gençlerin her şeyin kısa sürede değişeceğini düşünecek kadar hayalci olduklarını görürüz.

Kendilerini ele vermemesi için yanlarında rehin aldıkları kız da onların konuşmalarını “edebiyat yapmak” olarak görür. Buna Halil’in cevabı ise bunu zamanın göstereceğidir. (s. 120) Halil ve arkadaşı; halk için, doğmuş ve doğacak tüm çocuklar için, bu mücadeleye girdiklerini söyleyerek halk tarafından anlaşılmayı beklerler. Fakat Halil, yardım istemek için gittiği çocukluk arkadaşı tarafından ihbar edilir. Bunu duyan Erol, Halil’in annesinden şüphe duyar. Munise, Erol’a “*Hey gidi ana kuzuları heey! Hiç güveniniz yoksa hiçbir şeyciklere, ne diye kalkarsınız bizi kurtarmaya, vatani kurtarmaya?.. Böyle korkuyorsanız...*” (s. 143) karşılığını verir. Munise, vatani kurtarmaya kalkan bu gençlerin henüz ana kuzusu olduğu görüşündedir. Çünkü o gençler tüm zorluklarına rağmen hâlâ hayata tam olarak atılıp yalnız başlarına mücadele vermemişlerdir. Munise, tüm yokluk ve zorluklarına rağmen oğlunun okulunu bitirmesi için elinden geleni yapmış ve annesi ölen torununa sahip çıkmıştır.

Halil’in kör kardeşi Seher de onunla konuşmak isteyen abisini dinlemek istemez. “*Ne dinleyeceğim? Dinledim bin kez! Kurtardın mı ananı? Kurtardın mı vatani, deden gibi? Kurtardın mı beni? Kurtardın da, başımız göğe erdi!*” (s. 110) Seher, vatani ve kendilerini kurtarmak için savaşan dedesini de abisini de eleştirir. Bunu yaşadıkları hayat ve şartlar dolayısıyla yaptığını söyleyebiliriz.

Tüm bunlardan hareketle Halil’in çocuğu, anası, ölen eşi, ailesi ve tüm vatani kurtarmak için verdiği mücadelenin en yakınları tarafından anlaşılmadığı ve bunun aslında gerçeklikten kopuk bir mücadele olduğu söylenebilir. Çünkü ailelerinin, toplumun onlardan beklentisi farklıdır. Bu gençler kendilerini anlatmadıkları için arkalarında halk desteği yoktur. Bu nedenle beyhude bir çaba içerisinde oldukları söylenebilir. Bu gençler halk için girdikleri mücadelede yalnızdır. Yazar, burada anneyi, kardeşi ve halkı eleştirmez.

Halil ve Erol’un kendilerini ihbar etmemesi için yanlarına aldıkları kız, babasının fabrikasında çalışan işçilerle konuşmak istediğinde, onların yanında yabancı kalışından ve düştüğü durumdan şu şekilde bahseder:

Kız: Dövmekten beter oldum. Bakışları önünde birden çok şey... İğreti... Evet, iğreti duydum kendimi. Bu türküyü ben çağıramazdım. Bu marşı ben söyleyemezdim. Bak... Nasıl anlatsam? Hani okullarda bir ağızdan marşlar söyletirlerdi bize. Başkalarının yazdığı, başkaları için bestelenmiş marşlar... Biz o marşları kendimiz yazmış olsaydık... Kendimiz bestelemiş olsaydık... Yeni marşlarda, türkülerde kendi gerçek maceralarımız olsaydı... Şimdi de nasıl hep birlikte ve hâlâ taa yürekten söylenirdi o marşlar.

Erol: Şimdi biz kendimiz yazıyoruz kendi marşlarımızı. Sen değil tabii... Ama biz...

Kız: Yine Halil'in anasının ve dipçiklenen karısının yerine söylenen bir türkü.

Erol: Ama Halil'le birlikte... Ve gü. Babanın fabrikasındakilerin de hemen duyabilecekleri denli gü.

Kız: Yeter mi bu? Asıl onlar... fabrikadakiler..." (s. 150)

Bu kız iyi eğitim almış ve çok okuyan biridir. Yozlaşmış ailesinden rahatsızdır. Bu nedenle evinden ayrılmıştır. Bu arada Erol'la karşılaşır. Erol, arandığı için kızın kendini tanıdığı ve ele verebileceği endişesi ile onu alıkoyar. Oyuna adını da veren "Kendini Yazan Şarkı" ismi de bu diyalogda yer alır. Kız, sadece halkın mücadele vererek yazdığı marşların, türkülerin sahiplenilip hep bir ağızdan söyleneceğine inanır. Ona göre Halil'in annesi ve karısı yerine bu şarkıyı, marşı yalnız söylemesi yeterli değildir.

Tüm bunlar dolayısıyla Adalet Ağaoğlu tarafından öğrenci olaylarına dâhil olan gençlerin eleştirildiği yorumunu yapabiliriz. Çünkü gerçekçi olmayan bir şekilde yalnız ve kaybedeni belli bir mücadeleye girmişlerdir. Bütün ezilenler ve halk için onlarsız bir mücadeleye girmiş ve bunu canları ya da özgürlükleri ile ödemişlerdir.

Necati Cumalı iki perdeden oluşan, fikrî mücadelede aklın yolu dışındaki yolları kabul etmediğini sergilediği *Yürüyen Geceyi Dinle* (1977) oyunun ismini Baudelaire'nin bir dizesinden esinlenerek koymuştur. Cumalı oyunda 12 Mart dönemini yansıtmak istemiş ve kendi fikirlerini bir yazar olan Erkek karakter tarafından dile getirmiştir.¹⁰⁰

Olay 1971 yılında İstanbul'da geçer. Mekân, orta halli bir aydın evinin salonudur. Öğrenci olayları sonrasında yaşananlar birkaç farklı pencereden verilir. Oyunda polisten kaçan, Teknik Üniversite üçüncü sınıf öğrencisi bir genç vardır.

¹⁰⁰ Songül Taş, *Necati Cumalı ve Oyunları*, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 190.

Silahı vardır ve silahlı mücadelenin gerekliliğini savunur. Polisten kaçarken silahlı mücadele karşında yer alan solcu bir yazarın evine sığınır. Solcu yazarın yan komşularının oğlunun arkadaşıdır. Yaşlı komşu oğlundan bir süredir haber alamadığı için tedirgin ve korku içerisinde. Sokakta yer alan öğrenci evine polisler tarafından baskın yapılmış ve öğrenciler kitapları ile birlikte götürülmüşlerdir. Dönemin manzarası bu şekildedir.

Genç, solcu yazarı silahlı mücadelenin karşında yer aldığı için korkaklık ve yılm burjuva aydını olmakla suçlar. Buradaki gencin silahı vardır fakat bunu sadece kendini korumak için kullandığı ve polislere ateş etmediği özellikle vurgulanır. Gece boyu genç ve yazarın, çatışma ve konuşmalarına şahit oluruz. Eserde yer alan Erkek; solcu, sosyalist bir yazardır. Elli yaşlarındadır. İleri görüşlü, olayların görünen kısmını değil de arkasını yorumlaya bilen bir aydın olduğunu söyleyebiliriz. Bu neden anlaşılır, eleştirilir. Buna rağmen ön yargılı ve nefret dolu değildir. Kimsenin yanında saf tutma ve kimseye yaranma çabası içerisinde de değildir. Halka ve kandırılmış olarak gördüğü gençlere sevgi ve merhamet hisseder. Tüm hayatı boyunca kendini halka karşı borçlu hissetmiştir.¹⁰¹ Düşüncelerinden dolayı suçlu olmayacağını ve kaçmayacağını düşünür. Bu nedenle polislerin baskın haberine rağmen evindedir. Delikanlı dolayısıyla halkın gözünde nasıl görüldüğünü değerlendirir. Fakat yaptıklarının dolaylı müsterihtir ve ancak ölümünden sonra anlaşılacağını düşünür.

Solcu yazar, baştakilerin düşündüğü ve sürüye dâhil olmadığı için kendinden rahatsız olduklarını, gençlerin ise onu çatışmayı desteklemediği için eleştirdiğini görmüştür. Yazarın, on beş yıl önce yazdıkları şimdi politikacılar tarafından meydanlarda seslendiriliyormuş. Fakat onları yazdığı zamanda kötü görülüp eleştirilirmiş. Yazar, bu gün yazdıklarının ise ancak on, on beş yıl sonra anlaşılacağı fikrindedir. Lakin yaşadığı müddetçe kimseye yaramayacağını anlamıştır. (s. 287) Yazar da durumu şu şekilde değerlendirir:

“Suçlu olan onlar! Durmadan toplum kanunlarına karşı çıkıyorlar. Toplumsal olayların gelişmesine karşı çıkıyorlar. Baştakiler tersine akıtmaya çalışıyorlar

¹⁰¹ Necati Cumalı, “Yürüyen Geceyi Dinle”, **Bütün Oyunları 2**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, C:II, 2004, s. 290.

yükselen suları, gelen delikanlı gibiler bir türlü dolmayan bentleri vaktinden önce taşırmaya! Ben ise suların yükselişini izliyorum. Affedemedikleri bu! Suçluluklarını her an kendilerine anımsattığım için suçlu tutuyorlar beni.. (*İçer*)Tarihin gidişini, insanın yerini, mayasını doğru bilen, değerlendiren benim..” (s. 287)

Necati Cumalı'nın *Yürüyen Geceyi Dinle* oyununda anlaşılmayan bu defa aydındır. Oyunda solcu bir yazar vardır. Şiddete karşı olması dolayısıyla solcu gençler tarafından anlaşılmaz. Yöneticiler tarafından da solcu olmakla suçlanır. Fakat burada yer alan yazarın aydın namusu olan, bir yere yaranma çabası içerisinde olmayan, toplumu ve hadiselerin gerçekliğini anlamaya çalışan olumlu özellikle sahip bir aydın olduğunu söyleyebiliriz. Bu yazar, çatışma içerisinde yer alan gençlerin cesaretlerini takdir eder fakat toplumun farkındalığının ve düşüncelerinin olgunlaşmasını beklememek ve aceleci olmakla onları eleştirir. Bu nedenle bile bile ölüme gittiklerini düşünür.

Dönemin en önemli meselelerinden olan öğrenci olaylarının 1970'lerden itibaren tiyatro eserlerine de yansıdığı görülmektedir. Emine Işınsoy *Göçmen Yusuf* oyununda, öğrenci olaylarının, solcu gençlerin dış güçlerden aldıkları silah desteği ile şiddet boyutuna geldiğini savunarak ülkücü, sağcı gençleri, düşmana karşı vatan mücadelesi yapan kahramanlar olarak yüceltir. Adalet Ağaoğlu'nun *Kendini Yazan Şarkı* oyununda ise halka rağmen, halk için mücadeleye giren gençlerin verdikleri mücadele, kaybedeni belli bir mücadeledir. Necati Cumalı'nın *Yürüyen Geceyi Dinle* oyununda hem dönemin baskıcı uygulamaları hem de düşüncelerin olgunlaşmasını, halkın bilinçlenerek dönüşmesini beklemeyen, şiddet yanlıları eleştirilir. Hidayet Sayın'ın *Uzak Dünyalar* oyununda ise öğrenci olaylarının, dönemin ve kahramanın portresini tamamlayan bir ayrıntı olduğu söylenebilir.

1.3. Türkiye Dışı Aktüel ve Siyasî Hadiseler

Türkiye dışı siyasi hadiselerden Macarların komünizm yanlısı hükümete ve Rusya'ya karşı verdikleri mücadele, Çin'deki komünist devrim, Şili'deki sosyalist hükümetin Amerikan destekli ordu ile devrilmesi ve sonrasında yaşananlar, İran Şahı

Pehlevi'nin halk desteğini kaybetti diye Amerika tarafın devrilmesi gibi Türkiye dışı aktüel ve siyasî meseleler dönem oyunlarında yer almaktadır.

Tarik Buğra'nın *Ayakta Durmak İstiyorum* (1966) oyununun adı, yazıldığı zaman "Peşte 56" dır.¹⁰² Ancak eser sahnelenirken *Ayakta Durmak İstiyorum* olarak değiştirilmiştir.¹⁰³ "İlk defa 4 Mayıs 1966'da Devlet Tiyatroları Ankara Yeni Sahne'de sahnelenmiştir."¹⁰⁴ Tarık Buğra, oyununu 1956 yılında Macar milletinin bağımsızlığını geri kazanmak için verdiği mücadelede ölen insanların aziz ve yüksek hatıralarına sunar.¹⁰⁵

1956 Macar ayaklanması, Rus işgali ve Sovyet yanlısı hükümet politikalarına karşı başlatılmıştır. Macarların verdiği bu mücadele Türk basınında, bağımsızlığı için mücadele eden, kardeş Macar halkı ve onlara zulmeden ve engellenmesi gereken bir tehdit olan Rusya olarak imgelemiştir.¹⁰⁶ Macar halkının direnişi Türk edebiyatına da konu olmuştur.¹⁰⁷ Tarık Buğra, 1956 yılında Macarların Sovyetler Birliği'ne karşı verdikleri mücadeleyi büyük ölçüde tarihî gerçeklere bağlı kalarak anlatmıştır.¹⁰⁸

Tarik Buğra, oyununda Macaristan yerine Mitinya, Rusya yerine ise Agonya demektedir. Üç perde olan oyun Sen Peter kolejinde başlar. Halk bir ayaklanma hazırlığındadır. Okuldaki direniş yanlısı olan herkes tedirgindir. (Erin, Tokil, Müdür, Helen) Çünkü daha önce yaşanan Şubat olaylarında okuldan bir muhbir, direniş taraftarlarını Agonyalı askerlere haber vermiştir. Agonyalılar, çok güçlü ve acımasızdır bu nedenle direnişçiler arasında umutsuzluğa düşenler vardır fakat hepsi bağımsızlıkları için ölmeyi göze almıştır. Oyunun sonunda direnişi sonlandırması

¹⁰² Ebru Burcu Yılmaz, **Tarik Buğra İnsan ve Eser**, Elazığ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2005, s. 18.

¹⁰³ Meryem Kuşak, **Tarik Buğra'nın Tiyatroları**, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2012, s. 37.

¹⁰⁴ Ebru Burcu Yılmaz, **a.g.e.**, s. 18.

¹⁰⁵ Tarık Buğra, "Ayakta Durmak İstiyorum", **Bütün Eserler 3: Üç Oyun**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1979, s. 7.

¹⁰⁶ Sevgi Can Yağcı Aksel, "Türk Basınında 1956 Macar İhtilali: Hürriyet, Cumhuriyet, Ulus ve Zafer'de Haber Sunumuna İlişkin Uzlaşma ve Ayrışmalar", **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, Sayı: 39, Güz 2014, s. 109.

¹⁰⁷ **A.g.e.**, s. 91.

¹⁰⁸ Fethi Demir, "Tiyatro Toplumbilimi Bağlamında Tarık Buğra'nın Ayakta Durmak İstiyorum Adlı Oyunu", **The Journal of Academic Social Science Studies**, Sayı: 52, Kış 2016, s. 147.

istenen halktan, sadece üç kişi bunu kabul eder. Diğerleri ise sonuna kadar direnişe devam eder, bu nedenle askerler tarafından kamyonlara bindirilerek götürülürler.

Oyunda Yansı ve Zera, Agonyalıların yanında yer alır. Zera, Agonyalı bir askerle birlikte ve olaylardan âdeta habersizdir. Yansı ise direnişin başarıya ulaşacağına dair inancını kaybettiği ve arkadaşlarının ona güvenmemesinden dolayı yaşadığı kırgınlık ile Agonyalıların yanında yer alır. Yansı aynı zamanda şiir yazar genç bir şairdir. (Ayrıca bkz. 21 ve s. 81)

Direnişin boyutları, yaşanan olaylar, farklı ülkelerin radyolarından verilen haberlerle netlik kazanır. Direnişçiler; Agonya dilinin öğretimindeki mecburiyetin kalkmasını, partilerin tekrar kurularak seçimlere gidilmesini, basın hürriyetinin tesis edilmesini, Agonya diktatörünün heykellerinin yıkılmasını, Mitanya millî marşının yeniden kullanılmaya başlanmasını ve bayraklarındaki Agonya sembolünün çıkarılmasını talep eder. (s. 72-73) Agonya taraftarı hükümet ise Agonya ordusundan olaylara müdahale etmesini istemiş ve yaşanan çatışmalarda sayıları on bini aşan direnişçi kadın, erkek, çocuk denmeden öldürülmüştür. Sert müdahaleler ve ölümler, halkın direnişini durduramayınca hükümetin başı değiştirilmiştir. Bu ihtilali sonlandırarak fakat yaşanan kıyımların hesabı sorulmayacaktır.

Tarık Buğra, politikanın özellikle 1960-1980 yıllarında edebiyatı esir aldığını partilerin gençlik, kadın kolları kurar gibi edebiyat kolları kurduğunu, kendi paralelinde olanlar için şöhret kampanyaları düzenleyip karşıtları içinse kara listeler oluşturduğunu ifade eder.¹⁰⁹ Buğra, bu nedenle kendi eserlerinin *Ayakta Durmak İstiyorum* oyunu da dâhil olmak üzere yok sayıldığını düşünür.¹¹⁰

Tarık Buğra'nın *Yüzlerce Çiçek Birden Açtı* (1979) oyunu Humphreys Evans'ın *Kızıl Çin'den Neden Kaçtım* adlı romanından esinlenerek yazılmıştır.¹¹¹ Oyun Çin'de yaşanan komünist devrimi Robert Loh'un etrafında anlatır. Komünizmin, insan hak ve hürriyetlerini yok sayan yıkıcı politikalarına yer verilir.

¹⁰⁹ Tarık Buğra, "Tenkit ve Politika Üzerine Düşünceler", *Türk Dili*, Sayı: 496, Nisan 1993, s. 251.

¹¹⁰ Haz: Mehmet Tekin, *Tarık Buğra Söyleşiler*, Çizgi Kitabevi, Haziran 2004, s. 145.

¹¹¹ Meryem Kuşak, *Tarık Buğra'nın Tiyatroları*, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2012, s. 10. Roman ve oyunun karşılaştırması ve ayrıntılı bilgi için bkz. Meryem Kuşak, *a.g.e.*, s. 112- 117.

Oyuna adını veren “yüzlerce çiçek birden açtı” ifadesi parti yöneticileri tarafından, halk düşüncelerini, eleştirilerini rahatça dile getirsın diye başlatılan bir kampanyanın adıdır. Burada amaç özgür düşünce ortamı sağlamak ve fikre verilen önemden ziyade partinin muhalifleri tespit etmesidir.¹¹²

Loh, üniversitenin en parlak öğrencisidir. Hocası olan Profesör tarafından desteklenip yönlendirilmektedir. Üniversite bitince Amerika’ya doktora eğitimi için gider. Komünist devrim yaşanınca ülkesine fayda sağlamak için geri döner. Ülkede komünizmin uygulamalarından dolayı yaşanan baskılar ve problemleri görünce komünizm ve parti savunucusu gibi davranarak onların güvenini kazanır ve böylelikle yurt dışına kaçmayı başarır.

Devrimcilerin planı önce toprak sahiplerini daha sonra üniversiteleri en sonunda da kapitalistleri (yani sermaye ve fabrika sahiplerini) devre dışı bırakıp ülkede tek güç ve söz sahibi olarak partinin kalmasını sağlamaktır. Parti, üniversite hocalarını korkutup sindirir. İtirafta bulundurup halkın karşısında itibarlarını kaybetmelerini sağlar. Hocaları kendi derslerinden alıp başka derslere verirler. Loh’un sosyal politika dersleri veren hocası Profesör, İşletme Fakültesine gönderilir. Onun yerine Loh, sosyal politika derslerini vermeye başlar. Fakat arkadaşı Çarlı Ken, onu korumak için üniversiteden istifa ettirip kendi un fabrikasına müdür yapar. Loh, buradan ayrılır ve sonrasında yurt dışına kaçar.

Tarık Buğra, eserlerindeki siyasal olaylara ve meselelere rağmen insanı göz ardı etmemiştir. *Ayakta Durmak İstiyorum* oyununda direnişçi gençlerin aşklarına, yaşama arzularına yer vermiştir. *Yüzlerce Çiçek Birden Açtı* oyununda da Loh, sevdiği Lili’yle partinin dansözleri dejenere olarak görmelerinden dolayı ondan ayrılmak zorunda kalır.

Tarık Buğra oyunlarında Çin ve Macar örneğinden hareketle iki farklı komünizm uygulamasını anlatmıştır. *Ayakta Durmak İstiyorum* oyununda komünizm başka bir ülkenin boyunduruğunda yaşanmıştır. Bu nedenle Macar halkının başlattığı ayaklanma bir bağımsızlık ve hürriyet mücadelesidir. *Yüzlerce Çiçek Birden Açtı*

¹¹² Tarık Buğra, “Yüzlerce Çiçek Birden Açtı”, **Bütün Eserler 3: Üç Oyun**, İstanbul, Ötügen Neşriyat, 1979, s. 242, 243, 244, 245, 253.

oyununda ise halktan destek görerek yaşanan komünist devrimin aslında halka vadettiği hiçbir şeyi gerçekleştirememesi ve onları partinin tutsağı hâline getirmesini eleştirir. Tarık Buğra'nın oyunlarındaki bu iki komünizm uygulamasını, Türkiye'nin içindeki benzer sorunlara dikkat çekmek, bu sorunların okur tarafından anlaşılmasını sağlamak, eleştirdiği ideolojilere karşı bir argüman geliştirmek için kullandığı söylenebilir.¹¹³

Orhan Asena'nın "Şili Üçlemesi" *Şili'de Av* (1975), *Ölü Kentin Nabzı* (1978) ve *Bir Başkana Ağıt* (1992) oyunlarından oluşmaktadır. Orhan Asena, 1973 yılında Latin Amerika ülkesi olan Şili'de sosyalist, Marksist Salvador Allende'nin Pinochet komutasındaki askerler tarafından devrilmesi üzerine ülkede yaşananları *Şili'de Av* ve *Ölü Kentin Nabzı* eserleri ile oyunlaştırmıştır. Bu iki oyundan biriken malzemeler "*Salvador Allende odaklı Bir Başkana Ağıt adlı belgesel oyunu(nun) yazmasına neden olmuştur.*"¹¹⁴

Orhan Asena'nın *Şili'de Av* (1975) oyununda olay Şili'de Allende iktidarının son gününde geçer. Devlet başkanı Salvatore Allende, ordunun kendine verdiği yirmi dört saatlik sürede teslim olmamıştır, bu nedenle asker ve Allende taraftarları arasında çatışmalar yaşanmaktadır. Oyun, Rahip Domingo ve kardeşi Manuela'nın bu olaylar üzerine konuşmaları ile başlar. Domingo, darbe karşıtıdır ve Allende'yi ve politikasını şu sözlerle destekler:

Domingo: Çünkü insanca bir rejime insanca sahip çıkmak istedi, sağın solun kışkırtmalarına kulak asmaksızın. Şiddeti reddetti, iktidar ortağı Devrimci Sol Eylemcilerin, işçileri ve öğrencileri silahlandırma tekliflerini itti elinin tersiyle. Generallerinin anarşist hareket diye niteledikleri taşkınlıkları zorbaca sindirme teklifini de kabul etmedi, ılımlılığı, demokrasiye bağlılığı insana ve insan haklarına duyduğu saygı, onu kendisiyle de, çevresiyle de, getirmek istediği rejimiyle de ters düşürmüştü. Ne bir uzlaşmaya yanaşıyordu ne de bir kavgaya. Uzlaşmaya yanaşmadığı için, karşı tarafın öfkesini çekiyordu üstüne, kavgaya yanaşmadığı için de taraftarlarının.

Manüela: Olur mu ama? Birinden birine yanaşması gerekmez miydi?

Domingo: Olur olur. (Yeniden döner İsa tasvirine) O da böyle yapmamış mıydı? Şimdi anlıyorsun değil mi, neden tuttuğumu Salvatore'yi?"¹¹⁵

¹¹³ Fethi Demir, **a.g.e.**, s. 153.

¹¹⁴ Hülya Nutku, "Günümüzde Belgesel Tiyatro Anlayışının Önemi", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 27:2009/1, s. 183.

¹¹⁵ Orhan Asena, **Şili'de Av**, İstanbul, Tiyatro 75 Yayınları, 1975, s. 10.

Oyunda; kilise, Hristiyan Demokrat Parti ve taraftarları askeri darbeyi destekleyerek Allende'nin karşısında yer alır. Çünkü Allende Marksist, sosyalist görüşe sahiptir. Rahip Domingo ise onlarla aynı görüşte değildir. Domingo, büyük bir kiliseden şimdi rahibi olduğu küçük kiliseye, muhalif görüşlerinden dolayı sürülmüştür. Oyunun sonunda da halkın içinden biri, ona komünist rahip diye seslenir. Domingo kendini esir alan gençlerin, yönetimi ele geçiren askerler tarafından av olarak görüldüğünü ifade eder. Oyunun adı da bu nedenle *Şili'de Av*'dır. Rahip Domingo, Allende ve Hz. İsa arasında paralellik kurar. Ona göre Allende İsa gibi kendini insanlık için kurban etmiştir.

Pinochet, komutasındaki askerler tarafından muhalif olanlara karşı baskınlar düzenlenir. Bir grup genç, askerlerden kaçarak kiliseye sığınır, rahip Domingo ve kardeşi Manuela'yı esir alır. Bu arada radyodan General Pinochet'in yönetimi ele geçirdiği anons edilir. Üniversiteye baskın düzenlenmiş, bu gençler baskından kaçmışlardır. Bunlar en küçüğü on dokuz, en büyüğü yirmi beş yaşında olan gençlerdir. Pedro, son sınıf öğrencisidir ve doktor olmak üzeredir. Şanso, konservatuar öğrencisidir. Pablo, hazırlıktadır ve henüz bölüm seçmemiştir. Maria, kütüphanede çalışmaktadır ve hamiledir. Helmut ise Alman bir asistandır, Güney Amerika'nın eski uygarlıkları üzerine bir araştırma yapmak için Şili'dedir. Bu gençleri karşı devrim bir araya getirmiştir. Pablo ve Emiliano, Solcu Devrimci görüşe sahiptir, Allende halkı harekete geçirmede ve silahlandırmada için ona kızgındırlar. Bunu bir yenilgi olarak görmektedirler. Pedro'ya göre, sosyalizmin demokratik kurallarla iktidara gelebileceğini Allende göstermiştir, onlarda (Allende'den sonraki kuşaklar) iktidarda kalabileceğini gösterecektir.

Oyunda halkın yaşanan olayları nasıl gördüğü Domingo'nun evine gelen komşuları Josefina kocası Artüro ve oğlu Miguel'in dolayısıyla yer alır. Halk yaşananları ve olayları kendilerine gösterildiği şekilde kabul eder. Artüro, yargılanmadan, suçlu olup olmadan öldürüleceğini bile bile öğrencileri şikâyet eder. Çünkü yaptığını vatan görevi ve kahramanlık saymaktadır.

Şili'deki darbede CIA ve Amerika'nın etkisi olduğu kabul gören iddialardan biridir.¹¹⁶ Oyunda da Pinochet'in radyodan yayınlanan konuşmasında Amerika'dan aldıkları yardım vaatleri ve işaretlerle darbeyi gerçekleştirdiğini iddialarını iftira olduğunu söyleyerek reddeder. (s. 15) Küba'dan bir radyo yayınında da Şili darbesi şu sözlerle değerlendirilir:

“Şili’de olup bitenler çok ibret vericidir. Darbenin CIA ile Pentagon tarafından hazırlandığını ileri süren Fidel Castro bu konuda demiştir ki: ‘Amerika Allende’nin iş başına geldiğinden beri sivil idareye yapmakta olduğu ekonomik yardımı keserken Şili ordusu ile ilişkilerini daha çok sıklaştırıyor, büyük silah yardımıyla bulunuyordu. Bugünkü darbeyi gerçekleştirenler Amerika’nın beslediği işte bu faşist ordudur.’ Darbenin Amerika tarafından hazırlandığına dair pek çok delillere sahip olduğunu, bunu zamanı gelince açıklayacağını ifade eden başkan (...)” (s. 26)

Oyun Rahip Domingo ve öğrencilerin askerler tarafından vurularak ölmesi ile biter.

Orhan Asena'nın *Ölü Kentin Nabzı* (1978) oyununda da Allende'in ölümünden sonra ülkenin askeri cunta ile yönetildiği yıllarda yaşanan korku ve baskılar konu edilmektedir. Anayasa profesörü Navarro, Santiago'nun ara sokaklarında bir demirci dükkânında kısa bir süre asistanlığını yapmış olan Joel'i görür. Joel, Allende'nin sosyalist partisinin gençlik kollarına katılmak için üniversiteden ayrılmıştır. Askerlerden kaçmak için burada saklanmaktadır. Profesör Navarro, bu demircide öldüğünü düşündüğü şehrin aslında nabzının attığını görür. Çünkü Joel'in de dâhil olduğu küçük guruplar hâlinde devrimci hareket devam etmektedir. Bir süre sonra Demirci Alberto, yaralı olan Joel'i Profesör Navarro'nun evine götürür. Profesör Navarro, Allende'yi ve icraatlarını desteklemekle birlikte bunu açıktan yapmaz. Bu nedenle de iki oğlunu ve damadını çatışmalarda kaybeden Demirci Alberto tarafından “*devrimin çilesini başkalarına bırakan, zaferi alkışlamaya gelince, sesi en üst perdeden çıkacak olan kentsoylu fırsatçılardan*”¹¹⁷ biri olarak görülür.

Alberto, yeni dönemde verilecek mücadelenin ancak silahla verileceğini düşünür ve Navarro ile aralarında şu diyalog gerçekleşir:

¹¹⁶ Akın Sağıroğlu, “Latin Amerika’da Asker-Siyaset İlişkisi: Arjantin ve Şili’deki Askeri Darbelerin Etkileri ve Tarafları”, *Ekonomi, Politika & Finans Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 1-2, 2016, s. 40- 53.

¹¹⁷ Orhan Asena, *Ölü Kentin Nabzı*, Ankara, Şiir-Tiyatro Yayınları, 1978, s. 23

“Alberto: Her şey yeniden başlasa profesör, tabii Allende’siz. Allende’nin bıraktığı çizgiden, ama daha gerçekçi Bu oluşuma nasıl katkıda bulunabilirsiniz?

Prof. Navarro: Anlayamadım?

Alberto: Yani oyunuzu kullanmayı bildiğiniz kadar silah kullanmayı da bilir misiniz Profesör?

Prof. Navarro: (Gözleri faltaşı gibi açılmış, kekeler) Ben mi? (Kekeler) Sanmam. Hiç silah almadım elime ben. Tüm yaşamımca.

Alberto: Öyleyse çekilin duvarlarınızın arkasına. Bir tutuklular evi, bir cansız kent olsa da, daha güvenilir bir yerdir hiç olmazsa. Ne bir kaza kurşununa rast gelirsiniz ne de başınız ağrır. Sürdürünüz namuslu aydın yaşamınızı, iki yana da pek yüz vermeden.

Prof. Navarro: Yani demek istiyorsunuz ki, ben elime silah almadıkça, hakkın hukukun, silahlı zorbalara karşısındaki şu süklüm püklüm suskunluğu sürecektir.

Alberto: Evet, bunu demek istiyorum.

Prof. Navarro: Herkesin kendine özgü silahı var, herkesin kendine özgü kavga biçimi.

Alberto: Geçti bayım geçti. Şimdi ya silaha sarılmak dönemidir ya da boyun eğmek.” (s. 10-11)

Allende, demokratik olarak yönetime gelmiş ve halkın faydası için çalışan bir devlet adamıdır. Bu nedenle üzerine gelmekte olan tehlikeye rağmen kendi taraftarlarını silahlandırmamıştır. Fakat ondan sonra yönetimi ele geçiren Pinochet yönetimindeki ordu, kendilerinden başka hiçbir düşüncenin yaşamasına izin vermez ve silah gücü ile ülkeyi yönetir. Pinochet yönetiminde muhalif hiçbir düşünce ve fikrin var olması mümkün değildir. O dönem Şili’de yaşananlar Can Madenci tarafından şu şekilde aktarılır:

“Darbeyi izleyen günlerde Şili Ulusal Stadyumu bir toplama kampına dönüştürüldü, 40.000 kişi burada tutuldu. İlk birkaç ayda Allende destekçisi olan binlerce kişi tutuklandı ve “ortadan kayboldu.” Takip eden üç senede yaklaşık 130.000 insan tutuklandı. Bütün sol görüşlü partiler yasaklandı. Hazırlanan çeşitli raporlara göre, Pinochet’nin 17 yıllık askeri hükümeti döneminde kaybolan 2279 kişi siyasi nedenlerden dolayı öldürüldü (Rettig Raporu), 30.000 civarında kişi işkence gördü (Valech Raporu) ve sayısı birkaç bini bulan kişi sürgün edildi.”¹¹⁸

Oyunda Prof. Navarro, Allende aleyhine ve Pinochet lehine yapılan konuşmaları alkışlamadığı için iki ay hapse girmiştir. Üniversitelerde atılan hocaların sayısı beş yüzü geçmiştir. Navarro, direnişi “soylu, namuslu” bir eylem (s. 19) direnişi gerçekleştirenleri ise “yiğit savaşçılar” (s. 10) olarak görür. Navarro’nun şu sözlerinde Pinochet darbesine bakışını ifade eder.

¹¹⁸ Aktaran: Can Madenci, “Hayek’in Kötü Şöhretli Röportajları”, **Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi**, Cilt: 2010, Sayı: 1, 2010, s. 99.

“Demek elin haydudu gelecek, seçimlerle gelmiş bir başkanın cesedi üstünden geçerek iktidarı gasp edecek, öldürebildiğini öldürecek, öldüremediğini hapsedecek, sonra da lütfen, parlamentosuz bir muhalefete kabul ettiği bir sağ partiye hoş görünmek için, tutukladıklarını kim bilir hangi koşullar altında salıverecek ve o parti de onu meşru sayacak. Böylece her şey unutulmuş olacak, her şey, her şey...” (s. 20)

Profesör Navarro, evindeki konuşmalarda bu darbenin Amerika'nın emri ile CIA desteği ile gerçekleştiği görüşünü dile getirir. (s. 54-55) Bunu Hristiyan Demokrat Parti başkanı ve oğlunun yanında yapar ve bu görüş onlardan da bir eleştiri almaz. Çünkü bu resmî ağızdan dile getirilmeyen bir gerçek olarak vardır.

Profesör Navarro, haklı gördüğü ve desteklediği hâlde ailesine zarar gelmesin diye olayların içerisinde aktif olarak yer almak istemez. Buna rağmen öğrencisi Joel'i yaralı olduğu için evine alır. Aslında imzalamak istemediği bildiriye, evine baskın düzenlenir ve Joel yakalanır diye imzalamak zorunda kalır. Bunun üzerine asistanı Gabriel tarafından çalışma odasında olduğu düşünülerek bir suikast düzenlenir. Polisler Gabriel'i yakalar. Navarro, yapacak çok şeyi olduğu düşündüğü Gabriel'in kaçmasına yardım eder, kendi de intihar eder ve oyun biter.

Şili'de Av ve *Ölü Kent'in Nabzı* oyunlarında da Şili'de 1973 yılında yaşanan darbenin Amerika ve CIA destekli olduğu dile getirilir. Darbeye karşı direnenler büyük ölçüde gençlerdir. Bu nedenle öğrenci olayları ve üniversite gençliğinin gösterdiği direnişler yer alır. Bu oyunlar Enver Töre tarafından “*yabancı coğrafya ve kişilere uzanarak siyasal taşlama yapan oyunlar*”¹¹⁹ olarak değerlendirilir. Eleştirilen ise Amerika desteği ile demokratik bir devlet başkanının askeri cunta ile devrilmesidir.

Bilgesu Erenus'un *Kaside* (1980) oyunu İran şahı Muhammed Rıza Pehlevi ve şahlık rejiminin yıkılarak Humeyni yönetiminde İslam Cumhuriyeti'nin kurulmasını konu eder. Amerika ve İngiltere gibi kapitalist ülkeler, İran petrolünü ellerinde tutmak için İran siyasetini yönlendirir. Şah Muhammed Rıza Pehlevi'yi tahta çıkaran da tahttan indirenden Amerika istihbarat teşkilatı yetkilileri dolayısıyla da Amerika'dır.

¹¹⁹ Enver Töre, **Modern Türk Tiyatrosu (Temalar)**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016, s. 160.

Oyunda adı Kermit olan bir kurbağa vardır. Bu bir iskemlenin üzerine çıkar ve elindeki ses büyütücü ile konuşur. Kasidenin bölümlerinden bahseder. Bölümler arasındaki geçişi haber verir. Kaside, devlet adamlarına padişahlara yazılan övgü dolu şiirlerdir. Pehlevi'nin hayatından bölümler kaside ile ilişki kurularak anlatılır. Oyunda Kermit soyadlı bir CIA Ajanı vardır. Bu kurbağanın adının da Kermit olması bize onun da bir CIA ajanı ya da kuklası olduğunu düşündürür. Oyunda Kermit kaside ile ilgili açıklamalar yapar. Eserin sonunda İranlı petrol işçisi Müslim tarafından kuyudan kovulur. Bunun üzerine başka kuyu bulmalıyız deyip kuyudan uzaklaşır. Buradaki kuyu petrol kuyusudur. Kurbağa Kermit, kuyudan kovulunca başka kuyu bulması gerektiğini söyler. Bu bize kapitalist ülkelerin başka ülkelerin petrollerini kontrol altına alma çabasına gireceğini gösterir.

Tüm bunlardan hareketle oyunda şahlığın, krallığın aslında kapitalistler ve dış güçler tarafından bir ülkeyi elde tutmanın kolay yolu olduğunun vurgulandığı söylenebilir. Bu nedenle şahlar, krallar için kasideler, övgüler düzülür. Kurbağa Kermit'in kasideden bahsetmesi bu nedenle önemlidir. Aslında dış güçler, kapitalist dünya; diktatörleri, kralları, şahları destekler. Halkın Şah'tan rahatsız olduğunu ve komünizmin güçlendiğini görmeleri üzerine ise Hümeyni'yi dolayısıyla da İslam'ı desteklerler. Hümeyni, Amerika'ya karşı gibi görünse de başa geçtikten sonra *"Amerika bize karşı dürüst olursa ilişkilerimizi gözden geçirebiliriz"*¹²⁰ açıklamasını yapması bunu destekler.

Tarık Buğra, Orhan Asena ve Bilgesu Erenus, oyunlarında dönemin Türkiye dışı aktüel siyasi olaylarından bazılarını kendi bakış açısı ve görüşleri doğrultusunda oyunlaştırmıştır. Tarık Buğra; milliyetçi, muhafazakâr dünya görüşünün de etkisi ile Çin ve Macaristan örneklerinden hareketle komünizm uygulamalarını eleştirir. Orhan Asena ise Şili'deki sosyalist liderin Amerikan destekli ordu tarafından devrilmesinin tenkitini yapar. Bilgesu Erenus ise İran örneğinden hareketle dünya siyasetine Amerika'nın müdahalesini konu etmiştir.

¹²⁰ Bilgesu Erenus, **Kaside**, İstanbul, İzlem Yayınları, 1980, s. 21.

1.4. Evrensel Bağlamda Düzenin Sorgulanması: Sokrates Savunuyor

Bu bölümde siyaset, hukuk, barış ve yönetimle alakalı meseleler soyutlamalar ya da kurgusal ülkeler, yönetimler ve kişilerden hareketle anlatılmaktadır. Böylelikle verilmek istenen mesajın evrenselleştirilmek istendiği ya da eleştirinin daha rahat yapılmasına imkân sağlandığı söylenebilir.¹²¹

Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* (1965) oyunu, inançları dolayısıyla sadece buğdayla beslenen bir halkın, kutsal kabul ettikleri göldeki balıklar ölmesin diye tek besinleri olan buğdayı balıklara vermeleri, kendilerinin hayvan yemi olan kara tohumla beslenip kötürüm kalmaları ve tekrar yürümeleri için takılan ayak-bacakların yanlış takılması ile yaşanan trajikomik durumu konu eder.

Ülkeyi yönetenler, kendi maddi menfaatleri için halkın akıl ve mantıkla bağdaşmayan inançlarını kullanır.¹²² Halkı sömürenler, derebeyleri ve onlarla iş birliği yapan papaz ve yönetici olan şeftir. Ülkeyi şef yönetmesine rağmen hâkim güç, derebeyleridir. Oyunda derebeyleri, polis, yargıç ve politikacılar aynı kişiler tarafından oynanır.¹²³ Bununla “toplumda yasama, yürütme ve yargılama ardındaki ekonomik-siyasal belirleyici güç amblemleştirilirken vatandaşa özel girişimci kesim, bürokratik kesim, vb.; Öküz’de ise edilgen aydın amblemleştirilir.”¹²⁴

Şef, tarafından yönetilen ülkede vatandaşlar, buğdaylarını kutsal balıklara verip kendileri kara tohum yedikleri için kötürüm olur. Dost ve komşu ülkelerden gelen yardımlardan işe yarar bir şey çıkmaması ile halk isyan eder ve yönetim değişir. Cumhuriyet ilan edilir, 1. Vatandaş yönetime geçer. Derebeyleri, durumu tekrar lehlerine çevirmek için 1. Vatandaş’a gider. Derebeyleri, 1. Vatandaş’a yurtdışından gelen yardımların içerisinde çıkarıldıkları ayak ve bacakları vererek

¹²¹ Bu başlık Özlem Belkıs'ın “*Kaleminden Sahneye: 1946'dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler*” kitabından mülhem oluşturulmuştur. Özlem Belkıs, altmışlı yıllar oyun yazarlığında az da olsa önemli bir eğilim olarak siyasal ve ekonomik yapıyı neden ve sonuçlarıyla ele alarak evrensel bağlamda irdeleyen oyunların olduğunu tespit ederek bu bölümde şu oyunları inceler: Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası*, Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası*, Aziz Nesin'in *Düdükkülerle Fırçacıların Savaşı*, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kral Üşümesi*, Erol Aksoy'un *Otlak*, Yıldırım Keskin'in *Soruşturma*, Feyyaz Kayacan'ın *Mutlu Azınlık*.

Ayrıntılı bilgi için bkz. Özlem Belkıs, **Kaleminden Sahneye: 1946'dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler**, C. 2, İstanbul, Ygs Yayınları, 2003, s. 249-280.

¹²² Oyun tezimiz “Din” bölümünde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

¹²³ Sermet Çağan, **Bütün Oyunları: Ayak-Bacak Fabrikası, Savaş Oyunu**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 92.

¹²⁴ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Oyunları Sözlüğü**, C. II, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1994, s. 18.

propaganda yapmasını ve seçimleri kazanmasını tavsiye eder. Bunları kendileri üretiyor gibi gösterecek ve ayak bacak fabrikası açacaklardır. İyice fakirleşen halkın ihtiyaçlarını karşılamak için buğdayları yurt dışına satılacak, kendileri ise kara tohum yemeye devam edecektir. Böylelikle eski derebeylerinin yeni yönetimde politikacı olarak istekleri doğrultusunda ülke yönetilmeye devam edecektir.

Oyunda partilerin seçim propagandası oldukça ilginç ve ironiktir. 1. Parti ayak bacak fabrikası yaptırmayı, 2. Parti özel müteşebbisin oylarını almak için koltuk değneği üreticilerini desteklemeyi, 3. Parti ise kutsal gölü genişletip balıkların sayısını arttırmayı vadetmektedir. Seçim sonunda her parti birbirine yakın oy alır ve tüm partiler birleşir. Koltuk değneği imal edenlerin mağdur olmaması için herkese ayak bacak takılmaz. Kuradan çıkan sonuçlara göre takılan ayak-bacaklar ise doğru takılamaz. Kimi geriye, kimi yana doğru gider, bir vatandaşın ise bir bacağı öne bir bacağı arkaya gider ve yerinde sayar. Sadece Kız'ın bacakları doğru takılır. Sonra politikacıların yalan söyledikleri ve ayak, bacakların fabrikada imal edilmediği yardımlarla geldiği anlaşılır. Halk tamamen bir kargaşa içerisinde. Ne yapacaklarını bilmemekte. Oyunun sonunda bir polis gelerek kargaşanın engellenmesi için devrik iktidar zamanındaki anayasanın uygulanacağını haber verir. Her şey eski hâline döner.

Oyunda, sömürüye açık olan, bilinçlenmemiş halkların kaderinin yönetimin değişmesi ile değişmeyeceği, her hâlükârda aynı düzenin devam edeceği, mesajının verildiği söylenebilir.

Melih Cevdet Anday'ın *İçerdekiler* (1965) oyununda “*olay, polisin tevkif kararı olmadan herhangi bir kişiyi süresiz olarak tutuklu bulundurabileceği bir ülkede geçer.*”¹²⁵ Mekân, polis müdürlüğündeki siyasi kısım baş komiserlerinden birinin odasıdır. Oyuncular, otuz beş yaşında bir tutuklu, ellili yaşlarda bir komiser ve yirmi yaşındaki bir genç kadındır.

Tutuklu, üç yüz kırk beş gündür sorguda bulunan bir öğretmendir. Siyasi bir beyanname dolayısıyla sorgulanmaktadır. Yakınları ile görüştürülmeden tek kişilik bir hücrede tutulur, sadece sorgu için komiser ile konuşabilir. Komiser'in elinde

¹²⁵ Melih Cevdet Anday, *İçerdekiler: Toplu Oyunları 2*, 2. bs., İstanbul, Adam Yay., 2000, s. 11.

şüpheli olarak yalnız Tutuklu vardır ve komiser ona suçu kabul ettirmeye çalışır. Komiser ve Tutuklu, arasında geçen şu konuşmalar tutuklunun durumunun anlaşılması bakımından önem arz eder:

“Tutuklu: Bilmiyorsa ne söylesin?

Komiser: Laf mı bu da! Çoğu zaman ben bile bilmem söyletmek istediğim şeyi. Ama benim görevim söyletmektir. Ona düşen de söylemek...

Tutuklu: Böyle yapacağınız delil bulun, ispat edin.

Komiser: Delil yoksa, ispat edemiyorsam ne olacak?

Tutuklu: O zaman suçlu değil demektir o adam.

Komiser: Yağma yok!

Komiser: İşte gene başladım, gördün mü? Bak bak bak... Nasıl karıştırıyorsun işi. (Sesini değiştirerek) Diyelim ki senin suçlu olduğuna inanmıyorum... Ne olacak? Buyurun efendim, evinize gidebilirsiniz mi diyeceğim sana? Benim için inanç konusu değildir bu, anlıyor musun?..

(...)

Tutuklu: Benden istediğiniz cevap nedir?

Komiser: Bir daha mı söyleyeyim? Peki. Beyannameyi sen mi yazdın diye soruyorum. “Evet, ben yazdım!” de.

Tutuklu: Ben yazmadım.

Komiser: Öyle ise kimin yazdığını söyle!

Tutuklu: Bilmiyorum.

(...)

Komiser: Tamam. O beyannameyi ben yazmadım diyorsun. Demek ben bilmem bunun doğru olup olmadığını. İnanmak zorunda da değilim.

Tutuklu: Ben yazdım dersem inanacak mısınız?

Komiser: İnanacağım elbet. Kendi aleyhinde yalan söyleyecek değilsin ya!

Tutuklu: Demek ben buraya, “O yazı benimdir.” demek için getirildim.

Komiser: Ya ne sandın?

Tutuklu: Gerçeği aramak için değil, öyle mi? ” (s. 19-20)

Komiser, Tutuklu’dan hem suçu kabul etmesini hem de başka kişilerin ismini vermesini ister. Ona göre kendi görevi herhangi bir suçlu bulmaktır. Çünkü elinde başka bir şüpheli olmadığı için onu serbest bırakamaz. Tutuklu’nun suçsuz olması hâlinde bunun mahkemede anlaşılacağını söyler. Düşüncenin suç olması ve bunun iktidara göre belirlenmesi ile alâkalı şu ifadeler yer alır:

“Komiser: O beyanamedeki düşünceleri beğeniyor musun sen?

Tutuklu: Suç mu üretiyorsunuz şimdi de?

Komiser: Yok yok, samimi konuşuyoruz. Beğendim desen seni suçlamaya kalkacak değilim. Kalleşlik olur o. Üstelik istesem de yapamam, hiçbir işe yaramaz çünkü... Söylemedim dersin, çıkarsın işin içinden. Hem kimse inancından ötürü suçlanamaz ki...

Tutuklu: Peki o beyannameyi yazanı neden arıyorsunuz öyleyse? Öyle düşünmüş, öyle yazmış...

Komiser: Ha yaşa! Ben de bunu söylüyorum işte. Demin, bu işler bizim için bir inanç konusu değildir derken bunu anlatmak istemişim. Yasalar o beyanamedeki

düşünceleri suç sayıyorsa bana ne? Bundan ben mi sorumlu olacağım? Senin yerinde olsam, “O yazı benimdir, inandığımı, düşündüğümü yazdım, kimse inancından, düşüncesinden ötürü suçlanamaz.” diye savunurdum kendimi. Biz aracıyız, mahkeme değiliz. Yarın senin düşüncelerini tutan bir hükümet başa geçse bu sefer ben ona aykırı düşünenleri, yazarları sorguya çekeceğim. İnanıp inanmamak değildir benim işim.” (s. 21)

Tutuklu’nun suçsuzluğunu ispatlaması ve sorgudan kurtulması için yapabileceği tek şey, önce suçunu kabul etmek, daha sonra ise mahkemede gerçeğin ortaya çıkmasını beklemektir. Fakat sadece suçu kabul etmesi yeterli görülmez başka kişilerin isimlerini de vermesi gerekir. Tutuklu, başka suçsuz insanlara kendi yaşadıklarını yaşatmaya razı olmadığı için sorgusu üç yüz kırk beş gündür devam etmektedir.

Komiser, Tutuklu’ya suçu kabul ettiremediği için amirleri tarafından sıkıştırılmaktadır ve sorguyu tamamlaması için son iki gün verilmiştir. Komiser, Tutuklu’ya suçu kabul ettirmek için karısı ile kendi odasında baş başa görüşmesine müsaade edeceğini söyler. Bu da başka bir sorgu taktiğidir. Tutuklu, eşinin gelmesini beklerken eşinin kardeşinin gelmesi ile ilk perde biter.

İkinci perdede bu defa Tutuklu, genç kızı kendi ile birlikte olmaya ikna etmeye çalışır. Bunun için Komiser’in ona uyguladığı sorgu taktiklerini uygular ve başarılı olur. Fakat Tutuklu, artık rahatlamıştır ve vazgeçer. Genç kıza, “*sen içeri girdin biraz, birazda ben dışarı çıktım. (durur, derin derin nefes alır) Evet, dışarı çıktım dışarda yaşadım. Bu bana bir yıl yeter.*” (s. 72) der. Komiser gelir, kız dışarı çıkar ve sorgunun tekrar başlaması ile oyun biter.

Sevda Şener, oyunda Tutuklu’nun yaşadıklarını yabancılaşma sorunu olarak değerlendirir ve şu açıklamayı yapar:

“*İçerdekiler* adlı oyununda yazar, iki ay süre¹²⁶ ile başka insanlarla ilişkisi kesilen bir tutuklunun nasıl çevre değerlerine yabancılaştığını, doğal tutkularının ahlâk ilkelerini nasıl baskı altına aldığını incelemiştir. Aydın bir kişi olan tutuklu, birkaç saat çevre

¹²⁶ Tutuklu yaklaşık bir yıldır sorgudadır ve Komiser dışında kimse ile iletişim kuramaz. Fakat iki ay sonra artık eşinin yüzünü hatırlayamaz. Bundan sonra eşi sadece dişiliği ile aklına gelir ve başsızdır. (s. 26-27) Bu nedenle Sevda Şener, iki ay demiş ya da dikkatinden kaçmış olmalıdır.

öğeleri ile ilişki kurduktan sonra, tutuklu olduğu sıradaki ilkel tutkularından kurtulup toplumun üyesi olarak yaşamaya başlayacaktır.”¹²⁷

Oyunun adı Muhsin Ertuğrul tarafından *İçerdekiler* konulmuştur.¹²⁸ Anday, *Türler Arasında* makalesinde oyunun konusunun Adnan Veli'nin hapisyanede şahit olduğu “*sorgucunun tutukluyu tutuklular evinde eşi ile birleştirme önerisindeki gizli tuzak*”¹²⁹ tan hareketle yazdığını söyler. Fakat oyunda isim ve mekân ifade etmeyerek mesajını evrenselleştirmek istediği söylenebilir.

Oyunda, düşüncenin suç olması ve bunun iktidarlara göre değişmesi, polisin gerçeği ortaya çıkarmak için değil de suçlu bulmak için sorgu yapması ve güvenlik güçlerinin eline düşen bir kişinin suçsuzluğunu ispatlamasının neredeyse imkânsız olması gibi yönetim ve hukukla ilgili eleştiriler yer almaktadır.

Aziz Nesin, oyunlarında soyutlama ve masal anlatımı kullanmıştır. Bunu ise gerçekte olmayan isim ve mekânlar kullanarak yapmıştır.¹³⁰ Nesin, eserlerindeki soyutlamaların hangi gerekçe ile yapıldığını ve nasıl anlaşılması gerektiğini şu sözler ile açıklar:

“Gerçekleri verirken soyutlama yapıyorum. Soyutlama gerçeğe aykırılık mıdır? Tam aksine gerçeğin özünü ta kendisini verebilmek için soyutlamanın gerektiğine inanıyorum. Soyutlama gerçeklerin açıklanması, bilinmesi için çok gereklidir. Her soyut oyun elbette gerçekçi değildir ama gerçekçiliğin aracı olarak soyutlamanın kullanıldığı oyunlar soyut oyunlar değil, gerçekçi oyunlar sayılmalıdır.”¹³¹

Aziz Nesin'in *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* (1968) oyunu ön oyun dışında üç bölüm ve beş tablodan oluşmaktadır. “*Uluslararası diplomasi, popüler siyaset, sömürü düzenin iş birlikçileri gibi konuları usta mizah kalemiyle mercek altına alan yazar, üç yapıntı ülke ile farklı konum ve kesimlerden seçtiği tipler aracılığıyla eleştirisini sunar.*”¹³²

¹²⁷ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi ve Kültür Sorunları (1923-1970)*, Ankara, A.D.T.C.F. Yayınları, 1971, s. 148.

¹²⁸ Yeşim Gökçe, “Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet”, Ankara, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2004, s. 53.

¹²⁹ Melih Cevdet Anday'dan Aktaran: Yeşim Gökçe, *a.g.e.*, s. 53.

¹³⁰ Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, 2. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2011, s. 162-163.

¹³¹ Aktaran: Sevda Şener, *a.g.e.*, s. 163.

¹³² Özlem Belkıs, *a.g.e.*, s. 195.

Oyun, düşman iki ülke olan Limia ve Övreke ile ara bulucu olan Zolponluların ilişkileri ve savaşmalarını konu eder. Bu ülkelerin savaş ya da barış yanlısı olmaları ekonomik gerekçeler dolayısıyla. Övreke, düdük imal edip satarak geçinir, savaş olmadığı için düdük satışları çok azalmıştır. Savaş olunca her iki devlette çokça düdük alacak ve fabrikalar kapanmayacaktır. Limia, fırçaları ile ünlüdür, bu fırçaların özelliği at ve katır kıllarından olmasıdır. Savaşta her iki ülkeden bir sürü at ve katır ölecek onlarla fırça yapılacaktır. Zolponlular ise savaşmadıkları için Övreke ve Lima'dan savaş ortamı dolayısıyla kaçan paraların faizi ile geçinirler. Savaş kararı alan iki ülkenin askerleri savaştan kaçınca ülkeler ölümcül silahları olan kaşıntı ve kahkaha gazını kullanır ve herkesin kaşınıp kahkaha atması ile oyun biter.

Limia ve Övreke savaş hazırlığı yaparken bir taraftan diplomatik ilişkilerine devam ederler. Amaçları karşı tarafı hazırlıksız yakalayarak üstünlük sağlamaktır. Bu nedenle de türlü bahanelerle kutlama ve tebrik telgrafları gönderirler. Bu telgraflar devletin kuruluş yıl dönümünü kutlama, Baş Nazır'ın yaş gününü kutlama, Nazır'ın kaynanasının ölümü dolayısıyla baş sağlığı dileme, hatta yılın ilk salatalıklarının çıkışını kutlamaya kadar gider. Bu telgraf trafiği öyle bir hal almıştır ki Limia'dan Övreke'ye bir haftada dokuz dostluk mesajı gönderilmiştir. Devlet adamları telgraf gönderme için bir gerekçe bulmaya çalışırken şu diyalog gerçekleşir:

“Lim. Başnazırı: (...) Yeni yeni tedbirler alıyor musunuz?

Lim. Hariciye Nazırı: Alacağız Başnazır'ım. Bi şeyler düşünüyoruz.

Lim. Sanayi Nazırı: Bi takım yeni yeni tedbirler ve münasebet bahaneleri düşünmekteyiz

Lim. Harbiye Nazırı: Ama henüz bulamadık.

Lim. Başnazırı: Bulmalısınız! Hariciyenin başlıca görevi durup dururken birtakım yeni yeni ilişkiler uydurup düşmanlarımıza dostluk mesajları yollamaktır.

Lim. Harbiye Nazırı: Ki, herifleri uyutup biz de rahatça savaş hazırlıklarımızı yapalım.”¹³³

Bu diyaloglarda olduğu gibi oyunda uluslararası siyaset, diplomatik ilişkiler eleştirilmektedir. Madalyalar ve nişanlar, kahraman üretme üzerine de eleştiriler getirilir. Övreke ve Limia harbiye nazırlarının ceket ve pantolonlarının önleri ve

¹³³ Aziz Nesin, **Bütün Oyunları 4: Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı**, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011, s. 15.

arkaları, paçalarına kadar nişan ve madalyalarla kaplıdır. Üzerlerine sığmayan nişanlar ise omuzlarından sağa ve sola uzatılmış sopaya bağlı iplerle sarkıtılmıştır.

Savaş hazırlıklarına ve iki ülkenin devlet adamlarının savaş taleplerine rağmen arabulucu Zalponlular vasıtası ile iki ülkeyi temsilen harbiye nazırlarının yarışmasına ve hangisi kazanırsa onun ülkesinin kazanmış sayılması ve kaybeden devletin diğerine savaş tazminatı ödemesi üzerine anlaşılır. Yapılacak yarış parmak yarışıdır. Birbirlerinin parmağını koparıncaya kadar ısıracaklar en uzun süre dayanan ise kazanmış olacaktır. Övreke, Harbiye Nazır'ı kendi parmağının ince olduğunu, Limia Harbiye Nazır'ı ise dişlerinin takma olduğunu gerekçe göstererek kendileri savaşmak istemez. Her iki ordudan da birbirine denk gönüllü iki askerin seçilmesine karar verilir. Her iki devletten de gönüllü asker olmayınca iki asker seçilir. Fakat bu askerler aralarında anlaşıp ısırıyormuş gibi yapıp berabere kalınca tekrar savaş kararı alınmasına rağmen bu defada askerler savaştan kaçarlar. Böylelikle oyundaki mizaha uygun olarak beklenen savaş, kahkaha ve kaşıntı silahlarının kullanılması ile biter.

Oyunda; savaş ve çıkar ilişkisi, devlet adamları, bilim adamları, madalyalar, nişanlar ve zoraki kahraman üretme çabalarına yapılan eleştiriler mizah ve soyutlamalar vasıtası ile yapılmıştır.

Aziz Nesin'in birbirinden bağımsız tek perdelik beş kısa oyunu bir arada yayımlanmıştır. Bunlar ***Bir İnsan Başı Üzerine Üç Sesli Üzüncü***, ***Sen Gara Değilsin***, ***Bir Kadın İçin Düet***, ***Hazırol***, ***Yaşasın Kavuniçi*** (1979) oyunlarıdır. Nesin, bu oyunlarda da soyutlama kullanmıştır, bunlar isim ve mekân soyutlamalarıdır. Bu oyunlardan ***Bir Kadın İçin Düet*** yalnızlığı konu ettiği için burada incelenmemiştir.

Bir İnsan Başı Üzerine Üç Sesli Üzüncü oyunu hükümetin başına ödül koyduğu Tarez ve onu gördüğü hâlde öldürmek istemeyen bir polis ve muhbirin buldukları durumlar üzerine kara gülmecedir. Oyuna adını veren bu üç üzüncü, aynı zamanda oyunun kahramanlarıdır. Birinci üzüncü, Suçlu; ikinci üzüncü, Polis; üçüncü üzüncü ise Muhbir'dir.

Tarez, hükümet tarafından ihbar edene 10.000, öldürüp başını getirene 50.000 lomadet ödül koyulmuş bir suçludur. Suçunun ne olduğu oyunda dile getirilmez.

Tarez; polis, jandarma ve vatandaşlar tarafından her yerde aranmaktadır. Çünkü Tarez artık herkes için sadece bir avdır ve bu durum şu sözlerle ifade edilir:

Tarez: Beni izleyenler yalnız polislerle jandarmalar olsa bir yere gidip saklanabilirim. Ya yurttaşlar? Saklandığım yeri ihbar edene on bin, başımı getirene elli bin lomadet ödül verileceği ilân edildiğinden beri tüfeği, çiftelyi, tabancayı alan sokağa fırladı, dağa, bayıra koştu, ormana daldı. Her delikte, her kovukta beni arıyorlar. Silahlı olmayanlar da baltalarla, kazma küreklerle izime düşmüşler. Kocakarılar bile ellerinde sopalar arkamdalar... Çocuklar cepleri, elleri taş dolu, avlamak için kıyı-bucak beni arıyorlar. Bu durumda nereye gidebilirim?”¹³⁴

Tarez’in dört çocuğu vardır, karısına ve onlara hiçbir şey bırakamamıştır. Tarez; aç, susuz ve yorgundur, artık kaçamayacağını da farkındadır. Bu nedenle babasından kendini öldürüp ödülü alarak bir kısmını ailesine vermesini ister fakat babası bunu kabul etmeyerek oğlunun kaçmasına yardım eder. Tarez’i gören Polis, görmemezlikten gelir ve kaçmasını ister çünkü o toplumdaki diğer kişilerin aksine kimseyi öldürebilecek yapıda değildir. Buna rağmen polistir. Polis’le Tarez arasında savaşlar ve bir insan hayatına son verme hakkındaki şu diyaloglar dikkat çekicidir:

Polis: Tanıyınca bir insanı öldürmek zorlaşır da ondan... Böyle inatçılık edersen seni öldürmek zorunda kalacağım. Belki bir muhbir gelir, bana yerini gösterir ya da başka biri ikimizi birlikte görür burada. O zaman seni öldürmek zorunda kalırım. Tanımadığım, yüzünü bile görmediğim birini öldürmek daha kolaydır ne de olsa... (Başını yere eğer.) Öldürmek zorunda kalırsam senden hiçbir anım olmasın, yalnız sesin kalacak kulağımda, o kadar...

Tarez: İnsan tanımadığı birini niçin öldürsün? Beni tanıman öldürmeni kolaylaştırır bence...

Polis: Tanıyınca niçin öldürsün? Tanışmış olsalardı savaşta birbirlerini öldürürler miydi insanlar?

Tarez: Şimdi anlıyorum neden yüzüme bakmadığınızı...

Polis: Yoksa sen beni hiç adam öldürmedim mi sanıyorsun? Çok adam öldürdüm bu son savaşta ama hepsini de uzaktan... Hiçbirinin yüzünü görmedim. (Çok duygulanmış) Yalnız... Bir kez öldüreceğim adamın yüzünü görmüştüm. Yere yatmış, bana bakıyordu. Gözleri deniz kadar genişti, deniz kadar derindi; salt göz olmuştu yerdeki adam... Masmavi bir geniş derinlik...

Tarez: Öldürdün mü?

Polis: Hayır, olmuyor... Öldüremedim. Oysa uzakta olsaydı onu da öbürleri gibi öldürebilirdim. Yüzünü görünce zor, çok zor... Tanıyorsun ne de olsa. Rüyana girebilir öldürdüğün adam, en olmadık yerde birden karşına çıkabilir. Öldürürsün ama sende yaşar durur... Şimdi anladın mı neden yüzünü görmek istemediğimi?

Tarez: Savaş başka şey... Şimdi savaşta değiliz. Savaşın kuralları ayrı.

Polis: Ama ölüm, ölümdür, sonuç hep bir... (Kısa susuş.) Artık anladın işte... Hadi git burdan!” (s. 333)

¹³⁴ Aziz Nesin, “Bir İnsan Başı Üzerine Üç Sesli Üzüncü”, **Bütün Oyunları 1: Dramatik Oyunlar**, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011, s. 330-331.

Bu arada kolları olmayan bir Muhbir gelir. Bu aslında piyanist olmak isteyen fakat doğuştan kolları olmayan biridir ve meslek olarak muhbirlik yapar. Muhbir, Tarez'i görür ve Polis'e ihbar eder. Tarez, silahını çekerek onu vurmaya isterken Polis'in araya girmesi ile vuramaz. Tarez, Polis'i onu vurmaktan kurtarmak için kendi kendini vurur ve oyun biter.

Oyunda “*insan avının olağanlaştığı bir toplumda yazgıları buluşan üç tür birey karşı karşıya getirilir.*”¹³⁵ Böylelikle yazar, oyunu dolayısıyla av, avcı, muhbir olmak ve savaşlar hakkında düşünülmesini sağlamış olur.

Sen Gara Değilsin oyununda toplum gerçeği ile salt gerçeğin uyumsuzluğu konu edilerek savaşlar, madalyalar ve kahramanlık üzerine yeniden düşünülmesine imkân verilmektedir.

Oyun, Yuntabur kentinde Gara adına dikilen anıtın açılış töreni ve sonrasında yaşananları konu eder. Gara, savaşa gönüllü olarak katılarak birçok başarı gösterip madalyalar alan bir kahramandır. Savaşta öldüğü düşünülen, bu kahraman için bir anıt dikilir ve bunun açılışı için daha önce kente hiç gelmemiş olan bakanlar ve devlet başkanı gelir. Törende Gara'nın kahramanlıklarından bahsedilir ve altı yüzyıllık kentin adı değiştirilerek Garabur yapılır. Gara'nın karısı ve annesine yüklü bir maaş bağlanarak ev verilmiştir, çocukları ise şehrin en iyi okullardan birine ücretsiz olarak kaydedilmiştir. Gara'nın doğduğu ev müzeye çevrilecek, hayatı filme alınacak, romanlar ve oyunlara konu edilecektir. Belediye Başkanı Pren, törende yaptığı konuşmada Gara'nın çocukluk arkadaşı olduğunu söyleyerek anılarını anlatır, Gara'nın öleceği günü ve saati bildiğini ve daha çocukken onun belediye başkanı hatta senatör olacağını söylediğinden bahseder. Fakat Pren aslında Gara'yı hiç tanımamaktadır. Gara'nın çocukluk arkadaşı olan Güvenlik Şefi Salsi'dir. Salsi, Gara'nın korkak, pısrık, işe yaramaz bir adam olarak bu yaptıklarına inanamaz. Bu arada Gara, perişan hâlde tören alanına gelir ve kendi anıtına bevleder. Pren ve Salsi, Gara'yı görür ve ondan hakkında anlatılan kahramanlık hikâyelerinin aslında birer yanlış anlaşılma sonunda olduğunu ve Gara'nın bir kahraman olmadığını öğrenirler ve onu göndermek için para verirler. Gara, doğduğu şehri görüp gitmek ister fakat

¹³⁵ Ayşegül Yüksel, **a.g.e.**, s. 40.

Belediye Başkanı Pren ve Güvelik Şefi Salsi, buna müsaade etmez ve Pren, Gara'yı öldürür. Çünkü artık tek bir Gara vardır o da kahraman Gara'dır ve bunun değişmesine müsaade edemezler.

Salsi, savaşta ayağını kaybetmiş, Pren ise kolunu kaybetmiştir. İkisi de madalyalar almış ve buldukları görevlere de bu nedenle getirilmiş olmaları muhtemeldir. Belediye Başkanı Pren, Gara'nın mazhar olduğu teveccühü görünce şimdi belediye başkanı olmaktansa ölüp Gara gibi bir kahraman olmayı tercih etmektedir.

Gara, hakkında çıkan haberlerden ve kahraman ilan edildiğinden habersizdir. Karısı onu aldattığı için savaşa gönüllü katıldığını, savaşta ölen askerlerin altın dişleri söküp ceplerindeki paraları aldığını hatta düşmanlara casusluk yaptığını fakat hep bir yanlış anlaşılma ve tesadüf neticesinde madalya verildiğinden bahseder ve madalyalar üzerine şunları söyler:

Gara: Korkudan kaçarken terslik işte, hep ateş yağmurunun içine düşüyordum, onlar da boyuna madalya veriyorlardı. Üüü... o kadar çok madalya verdiler ki... (Üstünü, başını, ceplerini, çıkını karıştırarak) Olacaktı yanımda bir iki tane... Öbürlerini orda burda sattım. Nereye tıktırdım bilmem ki... Ama madalyalardan birini iyi yutturmuştum herife. Koydum önüne madalyaları, seç seç al, dedim, enayiye... En büyüğünü, en süslüsünü seçti. "Ahbap, o pahalıdır. Bir paket cigaraya vermem onu. Doyasıya bir yemek ısmarla, vereyim," dedim. Ismarlamaz mı enayi, herifi bir kazıkladım ki...

(...)

Gara: Hadi be... Ne işe yarar da çalayım? Kış geceleri cephede canımız sıkıldığından vakit öldürmek için madalyalarla kumar oynardık. Ben o madalyayı, savaşta değil, kumarda kazanmıştım.

Salsi: Olsun, ne çıkar?

Gara: Yahu, düşman askerinin madalyasıydı. O gece, düşman nöbetçisiyle kumar oynamıştık. Herif benim bütün madalyalarımı yuttu. Ben de, arkasını dönünce başımı taşla ezip bütün madalyaları aldım geriye.

(...)

Gara: (Acı acı gülererek) Baksana, şu üstümdeki pırtılara... Madalya takmak için, madalya takılacak giyisi gerekir. Bikez yine bana törenle madalya vereceklerdi de, alay komutanına, madalya yerine bir çift postal verebilirler mi, diye sormuştum. Çünkü kıştı, her yer kar içinde, ayakkabılarım delik deşik... Alay komutanı, depoda hiç postal olmadığını söyledi ama madalya doluymuş... Al bu madalyayı Salsi zararlı çıkmazsın, sana ucuza veririm. Doğrusu, bir savaş andacı olarak hediye etmek isterim ama hiç param yok, karnım da öyle aç ki... Bir cigara daha verebilir misin? (Pren cigara verir, yakar) isterseniz satayım Bay Pren... Kurdelesini kirlenmiş ama değiştirirsiniz. Sapasağlam, demirden bir madalya, belki de çelik... Hem sizin elbisenize de yakışır da... Sizden sonra da çocuklarınız torunlarınız takar, çok sağlamdır." (s. 364-365)

Pren ve Salsi, gerçek Gara'yı görüp ve kahramanlık olarak gazetelere konu edilmiş olayların aslını öğrendiğinde Gara'dan kurtulmaya çalışırlar ve aralarında şu diyaloglar yaşanır:

“Pren: Bir de bizim gerçeğimiz var, yani toplumun, bütün ülkenin... Hepimiz inandık Gara'nın bir kahraman olduğuna. Şimdi bunu tam tersine çevirmeye kimsenin hakkı yok; Gara'nın kendisinin bile... Anıtı dikilmiş, müzesi yapılmış, tarihe geçmiş kahraman bir Gara; işte toplumun gerçeği bu...

Salsi: Evet ama salt gerçek bu değil ki... Buradaki Gara salt gerçeğin ta kendisiydi.

Pren: Korkunç çelişki de burada ya... Salt gerçek her zaman toplumun gerçeğine uymuyor. (Anıtın dibine yorgun oturur, Salsi de yanına oturur, cigara yakarlar.) Hepimizin kahraman olarak bildiğimiz Gara, işte bu alçaktır diyemezdik ya... Salt gerçeğin ne önemi var, bize bir kahraman gerekiyordu; biz işte onu bulduk... Salt gerçek olan Gara, bizim Gara'mız değil, bizim kahraman Gara'mız... O, başka bir Gara, serseri, hain...

Salsi: Şaşılası bir şey... Sana hak vermediğim hâlde, senin gibi davranmak zorunda duyuyorum kendimi... Salt gerçek, toplumun gerçeğine uymuyor diye anıtı mı yıkacaktık, müzeyi mi kapatacaktık? Bilmiyorum, hangisi doğru olan; toplumun yalanı gerçek sanması mı, yoksa salt gerçeğin bilinmesi mi? (Susma.) Ya ille de Yuntabur'a, yani Garabur'a gitmek için direseydi?

Pren: Yapılacak tek şey vardı o zaman, onu burada öldürmek...

Salsi: Ben de aynı şeyi düşünmüştüm.

Pren: Mantık bu... Halkı hayal kırıklığına uğratamazdık... Ben şimdi, bizim kahraman Gara'mızın, bu serseri Gara olduğuna inanmıyorum. Hem o, hem o değil...

Salsi: Evet... Gara'nın bir serseri olduğunu anlarsa halk, bütün tarihten kuşkuya düşer..." (s. 373-374)

Oyunun merkezini katil, hırsız, hain ve zavallı bir adam olan Gara'nın bir kahraman olarak halka takdim edilmesi oluşturmaktadır. Aziz Nesin, bu tersinleme ile kahramanlık, madalyalar, toplumsal gerçeklik ve resmî tarih anlayışı üzerine eleştirilerini dile getirmiştir.

Hazırol (1979) oyunu yaşlı ve gözleri görmeyen emekli bir general olan Farat ve onun hizmet eri olduktan sonra para ile yanında çalışmaya devam eden Korşan'ın yer aldığı tek perdelik kısa bir oyundur. Nesin, oyunun başında “*oyun o türlü sahneye konulmalı ve oynanmalıdır ki, seyirci, kimileyin General Farat'a acayip hak vermeli ve Er Korşan'a kızmalı, kimileyin de tersine, General Farat'a kızıp Er*

Korşan'a hak vermeli ve acımalıdır. Seyircinin eri ya da generali haklı bulma duygusu, oyun boyunca değişerek sürmelidir."¹³⁶ açıklamasını yapar.

Farat'ın kimsesi yoktur, ailesi onu terk etmiştir, bu nedenle sürekli geçmişte yaşar. Başarılarından ve general olması dolayısıyla sahip olduğu güçten ve yaptıklarından övgüyle bahseder. Farat ve Korşan arasında gerçekleşen şu diyalog dikkat çekicidir:

Farat: Ne yapayım, anlatacak senden başka kimsem yok ki... Başka birisi olsaydı beni dinleyecek, sana anlatır mıydım boyuna?

Korşan: Biliyorum bunu. Beni adam yerine koyduğundan değil, seni dinleyecek başkası yok da ondan...

Farat: (İğrenerek) Senin gibilerinden o kadar çok kurşuna dizdirdim ki... (Güzel bir şey anımsıyormuş gibi.) Hey gidi günler... Ordular yönettim, ordular! Arslanlar gibi kükrerdim o zamanlar. Yorulmak nedir bilmezdim. Her savaştan utkuyla çıktım; nişanlar, madalyalar aldım.

Korşan: Atma, atma... Ne savaşı be! Senin zamanında savaş bile olmamış, seni çok yakından tanıyan bir söyledi. Sen, emir subaylarınla, yaverlerinle satranç oynarmışsın. Satranç tahtasının üstünü, savaş alanı sanırmışsın. Onlar da gözüne girmek için, hoş görünmek için, sana özellikle yenilirlermiş boyuna. (s. 408-409)

Bunlar birbirlerine kötü davranmakla birlikte birbirinden vazgeçemeyen iki eski askerdir. Korşan, normalde Farat'a kötü davranır fakat Farat "hazırol" çektiğinde selam vererek karşında durur ve ondan korkar. Farat ise ona "hazırol" çektiğinde kendini genç ve kuvvetli bir general olarak hisseder. Aslında artık ne Farat general ne de Korşan erdir fakat içlerindeki asker ruhu hâlâ devam etmektedir. Bu nedenle birbirlerinden ayrılamamaktadırlar.

Aziz Nesin, Kuleli Askeri Lisesi ve Ankara Harp Okulundan mezun olmuş eski bir askerdir. Bu nedenle savaş, kahramanlık, madalyalar, rütbelere, askerlik ve darbelerle alakalı meselelerin eserlerinde yer alması beklenen bir durumdur. Lakin Nesin, oyunlarında tüm bu kavramları ve meseleleri savaş karşıtı bir söylem ve tersilenmelerle eleştirmiştir.

Yaşasın Kavuniçi (1979) Nesin'in tek perdelik kısa oyunlarından bir diğeridir. Oyun, Lurban adlı taşralı bir milletvekili ile nişanlı olan Tora adlı genç

¹³⁶ Aziz Nesin, "Hazırol", **Bütün Oyunları 1: Dramatik Oyunlar**, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011, s. 397.

kızın ve ailesinin darbe ve Lurban'ın bakan olması haberleri arasında kalıp radyodan haberleri dinleyerek ona göre pozisyon almaları ile alâkalı bir komedidir.

Lurban, taşralı bir milletvekilidir. İngilizce urban kelimesinin şehir, şehirli anlamı vardır, “lurban” da bunu çağrıştırmaktadır. Lurban, düğün hazırlıkları yaptıkları nişanlısına laf arasında duvarların kavuniçi boya yapılmasını teklif ettiği için Tora, rahatsız olmuştur ve ailesine şunları söyler:

“**Tora:** Evet, belki bu sorun değil... Ama bakan olacağı filan da yalanmış. Artık evinin duvarını kavuniçi badana ettirecek adamı da bakan yapmazlar.
(...)

Tora: (Sözünü keserek) Elbette bir şey çıkmaz. Gerekirse fedakârlık eder, kavuniçi badanalı bir evde bile oturmaya katlanırım. Ama önemli olan onun zevksizliği, görgüsüzlüğü... Üstelik bakan filan da olacağı yok ki, ne diye fedakârlık edecekmişim...”¹³⁷

Tora'nın babası Yagil, darbe söylentilerinden- bakan olacağını düşündüğü için kızını verdiği müstakbel damadı dolayısıyla- kızlarının ve kendilerinin zarar görebilme ihtimali olduğu için rahatsızlık duyar. Tora ve Yagil, darbe dolayısıyla ülkede yaşanacak olanlara karşı hatta Lurban'ın başına gelebilecek olanlara karşı aldırışsızdır. Karısı Sümini ise darbenin ne olduğundan dahi habersiz basit bir ev kadınıdır. Yagil ve Sümini arasında darbe ile alâkalı şu konuşmalar yaşanır:

“**Yagil:** ... Ortalık çok karışık bugünlerde. Hükümetin devrileceği söylentileri dolaşiyor...

Sümini: (mutfağa giderken) Devrilirse devrilsin... Bize ne hükümetten?

Yagil: Ah tanrım, şu kadının aklını bir geceliğine bana verseydin de bir gecelik olsun rahat uyuyabilseydim.

Sümini: (mutfaktan) Ne varmış, beğenmedin mi benim aklımı?

Yagil: Be kadın, hükümet darbesi olacakmış diyorum sana...

Sümini: (elinde salata tabağıyla girerek) Neymiş o?

Yagil: Ne neymiş?

Sümini: Hani o demin dediğin şey?

Yagil: Hükümet darbesi mi? Yani zorla, birdenbire hükümeti alaşağı edecekler.

Sümini: Ederlerse etsinler. Altında biz kalacak değiliz ya...

Yagil: Ya kızımız? Kızımız ne olacak o zaman?

Sümini: Yani Yagil, bazen iyice saçmalıyorsun. Hükümet nerede, biz neredeyiz... Kızımızın hükümetle ne alışverişi var?

Yagil: Bir yandan biz nikâh hazırlığı yapıyoruz, bir yandan da hükümet darbesi söylentileri var.

Sümini: (üzgün): Haaa, anladım... Bay Lurban bakan olamaz değil mi o zaman?

¹³⁷ Aziz Nesin, “Yaşasın Kavuniçi”, **Bütün Oyunları 1: Dramatik Oyunlar**, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011, s. 424.

Yagil: Hangi bakan olmak? Neler sayıklıyorsun? Bakan olmayı bırak, kellesini kurtaracağı bile belli değil.

Sümini: Eyvah!

Yagil: En azından cezaevini boylar.

Sümini: Hiçbir suçu yokken de mi?

Yagil: Milletvekili ya, daha ne suçu olsun? Yetmez mi?

Sümini: Öyleyse hükümet devrilmesin.

Yagil: Bana da kalsa devrilmesin ama hükümet darbesi söylentileri çok yaygın.” (s. 418-419)

Lurban’ın bakan olması için bir bakanın istifa etmesi ya da yeni bir bakanlığın kurulması gerekmektedir. Öncesinde “Eşgüdümsel İlişkiler Bakanlığı” adlı bir bakanlık kurulmuştur. Radyodan yapılan haberlerde muhalefet, hükümetin devrileceğini söyler. Lurban, bunun “muhalefetin görevi” olduğunu söyler. Boşalan bir bakanlığa Lurban’ın atanması ihtimali üzerine de şu konuşmalar gerçekleşir:

“**Yagil:** (bardağını kaldırır) Yeni bakanımızın şerefine! (Bardak tokuşturup içerler) (...)

Lurban: Bu boşalan bakanlığın işlerinden ben hiç anlamam.

Yagil: Bir bakanın, bakanlığın işlerinden anlaması gerekmez ki...

Sumini: Anlamaması galiba daha da iyi, di mi?” (s. 434)

Bu menfaatperest ailenin damatlarının bakan olma beklentileri devam ederken radyodan darbe yapıldığı anonsu yapılırca hemen tavırları değişir. Lurban’ı evden göndermeye hatta ihbar etmeye çalışırlar. Bu arada radyodan darbeci kuvvetlerin geri püskürtüldüğü ve hükümetin görevinin başında olduğu anonsu yapılır. Bunun üzerine Tora, Lurban’ın kollarını havaya kaldırarak “yaşasın kavuniçi” diye bağırır.

Nesin, bu oyunun merkezine insanların ilişkilerinde, evliliklerinde ve ülke yönetiminde menfaatlerini esas alıp ona göre konum almalarının eleştirisini yapar. Hükümetlerin işleyişi, bakanlıklar hatta askeri müdahalelerde, bu menfaat hesaplarının etkili olduğu görülmektedir.

Aziz Nesin, kırk üç yaşında ilk oyununu bastırmasına rağmen tiyatro onun için başlangıcı çocukluğa dayanan bir tutkudur. İlk oyunu olan *Biraz Gelir misiniz?*

ile daha sonraki birçok oyununda kullanacağı soyutlamayı kullanmaya başlar.¹³⁸ Bizim bu başlıkta incelediğimiz *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı ve Beş Kısa Oyun* soyutlamanın kullanıldığı oyunlardır. Sema Göktaş “Türk Tiyatrosunda Soyutlama Kavramı ve Aziz Nesin’in Soyutlamaya Dayanan Oyunları” başlıklı tezinde modern tiyatronun ana damarlarından biri olan soyutlamayı dramatik yapıda kullanmasının modern Türk tiyatrosu için bir başlangıç olabileceken değerlendirilmemesinden dolayı üzüntüsünü şu sözlerle dile getirmiştir:

“Aziz Nesin’in oyunlarında görülen “soyutlama”, sahnede bütün yerel yüzeysel ayrıntılardan sıyrıldığında yine de “bir Türk gibi duyan, düşünen ve davranan” insanı yaratma, tiyatroda “ulusal olan”ı gerçekleştirme amacını güder. Ancak, ne yazık ki, gelenekten yararlanarak ulusal olana ulaşmaya çalışan yöneliş gibi, Aziz Nesin’in soyut oyunları da tiyatromuzda yaşatılan, yenilenerek, dönüştürülerek ve geliştirilerek günümüze akan bir damar olamamıştır. Bu anlamda süreksizliği, tiyatromuzun bir kaybı olarak görüyorum.”¹³⁹

Necati Cumalı’nın *Tehlikeli Güvercin* (1969) adlı oyunu 13 Şubat 1970’de İstanbul Şehir Tiyatrosunda sahnelenmiştir.¹⁴⁰ Yazar, ellili yıllarda İzmir’de *Yeni Asır* gazetesinde yayımlanan bir haberden esinlenerek oyununu kaleme almıştır. Haber, Edremit’te Moskova plakası taşıyan bir güvercinin bulunduğu ve savcılığın güvercinin kime geldiğini araştırıldığıyla ilgilidir. Bu aslında meteoroloji istasyonlarında göç mevsimlerinde kuşların nerelere kadar uçtuklarının saptandığı uluslararası bir yöntemdir. Cumalı, bu haberden hareketle Urla’da avukatlığı esnasında yaşadıklarını da birleştirerek oyununu yazmıştır.¹⁴¹

Oyunun başında yazarın, olay yakın zamanlarda, Karalar Ülkesi adlı haritada yeri olmayan bir ülkenin küçük bir ilçesinde geçtiği notu vardır.¹⁴² Oyun şu şekildedir: Köylü, tarlasını sürerken ayağı plakalı bir güvercin görür. Köylü, kendi okuması olmadığı için plakayı komşusu olan Avukat’a götürürken yolda karşılaştığı Muhtar, yazıyı okur ve güvercinin tehlikeli olduğunu söyleyerek onu karakola götürür. Bu güvercinin düşman ülke olan Alalardan haber getirdiği düşünülür.

¹³⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Aziz Nesin, *Bütün Oyunları 1*, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011, s. 5-8.

¹³⁹ Sema Göktaş, “Türk Tiyatrosunda Soyutlama Kavramı ve Aziz Nesin’in Soyutlamaya Dayanan Oyunları”, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne ve Görüntü Sanatları Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1995, s. 186.

¹⁴⁰ Tamer Temel, “Necati Cumalı’nın Oyunlarındaki Kadın Karakterlerin İncelenmesi”, Atatürk Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007, s. 36.

¹⁴¹ *A.g.e.*, s. 36.

¹⁴² Necati Cumalı, “Tehlikeli Güvercin”, *Bütün Oyunları 1*, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C:I, 2004, s. 747.

Başkan ve Kaymakam, güvercini, kasabada kendilerine muhalefet etme cesareti gösteren tek kişi olan Avukat'tan kurtulmak için kullanır. Avukat, Alaların adamı olmak ve hainlikle suçlanarak hapse atılır ve bir yıl hapis cezası alır. Sonrasında güvercinin göç eden bir güvercin olduğu, göç zamanı nerelere kadar gittiklerini tespit için plakaların ayağına takıldığı ve plakada yazan Moskova 2954'ün uçuş yeri ve tarihi olduğu anlaşılır. Buna rağmen Avukat'ın cezası iptal edilmez.

Kasabanın Başkanı'nın zeytinlikleri, fabrikaları, apartmanları, otobüsleri vardır. Kasabada kendinden başka iş yapanlara cezalar yazdırarak iş yapmalarını zorlaştırır. Başkan, ahlâki zaafı da olan biridir. Kasabadaki yakın dostu Kaymakam'ın karısı ile münasebeti vardır. Kasabadaki Deli Kız'ın aklını kaybetmesine de o sebep olmuştur. Kasabalı, tüm gün gözleri önünde dolaşan Deli Kız'ı görmelerine, Başkan'ın yaptıklarını bilmelerine rağmen ona oy vermeye devam eder. Kaymakam, Başkan'ın kasabadaki en büyük destekçisidir. Çünkü o da hizmetlerinden dolayı Başkan'ın geniş olan çevresinden ve partideki konumundan yararlanarak terfi alıp vali olmayı planlamaktadır.

Başkan, ilçede kendine hayır diyecek tek adam kalmasın, herkes onun istek ve çıkarlarına uygun davransın ister, bunu sağlamak içinde Kaymakam'la birlikte hareket eder. Kaymakam'la yaptıkları şu konuşma önem arz etmektedir:

“**Başkan:** Efendim, kanunlar gevşek, cezalar hafif! Siz ne kadar gayret etseniz nafîle! Bu türlü faaliyetleri daha başlangıçta etmek lazım. Oysa kanunlarımız açıkça fiilî teşebbüse geçmelerine kadar elimizi kolumuzu bağlıyor! Kanunlarımızda, nasıl diyeyim, boşluklar var, boşluklar..

Kaymakam: İdarecilik sanatı da bu işte! İyi bir idareci daima kendi eliyle o boşlukları doldurur..” (s. 761)

Başkan, her şeyi kontrolleri altına alabilecekleri daha katı bir yönetim ve kanunlar ister. Her türlü kitabın basılıp satılmasını hata olarak görür. Çünkü ona göre halk, doğruyu yanlış memleket menfaatine uyanı, uymayanı ayırt edemez.

Kaymakam ve Başkan, güvercinin Alalardan Avukat'a haber getirdiğini, onun da ülkesine ihanet içerisinde olduğunu ispat etmek için önce kendilerine zorluk çıkaran savcıyı değiştirir. Bunun için de Vali ve Bakanlığı devreye sokarlar. Bu

arada Avukat aleyhine delil toplamak ve delil üretmek için bir sivil polis ve belediye kâtibinden yardım alırlar.

İlçede bulunan doktor, öğretmen, bölge şefi gibi memurlar başları ağrımaya diye hiçbir şeyi görmeyip duymamaya gayret ederler. Fikirlerini beyan etmekten çekinirler. “*Politika yasak, biz memuruz*” (s. 778) derler. Yaşlı bir veteriner vardır, yaşananlardan duyduğu rahatsızlık dolayısıyla sürekli içki içer. Veteriner ile Belediye Kâtibi arasında şu diyaloglar yaşanır:

Veteriner: Oğlum, sen bu kafanla ne desen kötü kaçır! Bir saattir eğilmişsin o gazeteyi okuyorsun. İnanıyor musun okuduklarına? Ne var okuyacak o gazetede öyle kapana kapana?

B. Kâtibi: İçişleri bakanın demecini okudum bey amca, okumayayım mı yani?

Veteriner: O kuma ya! Ben okumadım işte. Sor bana, okumadan söyleyeyim sana içişleri bakanının ne dediğini.

B. Kâtibi: Nasıl söylersin okumadan bey amca, hani kusura bakma ama...

Veteriner: Ne der oğlum bu hükümetin içişleri bakanı? Daha bellemedin mi? Zararlı cereyanlar, aşırı akımlar mı dediği söyle bana?

B. Kâtibi: Bildin vallahi!

Veteriner: Ben otuz yedi yıllık veterinerim, ondan önce de bir beş yıl fakülte koy, kırk bir mi etti? Oğlum ben kırk bir yıldır, bildim bileli, bu memleketin içişleri, adliye bakanları bunu bilir, bunu söyler... Önlerler, müsaade etmezler, yaşatmazlar ama bu kadar yırtındıkları hâlde, o sınıksız tutundukları bakanlık koltukları gene de kayar altlarından. Bu kadar göze girmek numarasından sonra gene de bakan kalamazlar bir iki yıldan fazla.

Doktor: (Kâğıtları bırakır, arkadaşlarına) Veterineri eve götürmenin zamanı...

B. Kâtibi: Ne yani? Yalan mı? Millî bünyemize aykırı değil mi dedikleri? (Doktor, veterinerin koluna girer.)

Doktor: Hadi veteriner amca, gidiyoruz!.. Hadi kalk!..

Veteriner: Millî bünyemize aykırı! Lafa bak. Ülen sen bünye nedir, bünyenin millisi gayri millisi nedir, ne bilirsin? Sen belediye kâtipliğine bak! Al maaşımı ağzımı kapa.

(...)

Veteriner: Şimdi de kitap arayacaklarmış! Evlerinizde kitap arayacaklar! Oldu olacak, kapatın okulları çıkın işin içinden be adamlar!..

” (s. 778- 779- 780)

Veteriner, içkinin tesiri ile normalde söyleyemediklerini söyler. Ülkede, yanlış gazetecilik yapılmaktadır, bu nedenle gazetelerde yazılanlara itibar edilemez. Düşman ve zararlı cereyanlar gibi demeçlerle, bakanlar koltuklarına tutunmaya çalışsalar da koltuklarını koruyamazlar. Şimdi kitaplar dahi yasaklanmış ve işler iyice kötüleşmiştir.

Oyunda hak ve adaletin değil de yönetenlerin hukukunun hâkim olması, düşman ve tehdit üretilerek özgürlüklerin kısıtlanması gibi eleştiriler yer almaktadır. Fakir halk, geçim kaygısından dolayı, devlet memurları ise mesleklerini kaybetme endişesi ile yaşananlara sesiz kalır fakat hepsi gerçeklerin farkındadır. Politik söylem ve açıklamalardan özellikle uzak durmaya çalışan Avukat ise halkın hak arama mücadelesinde tek destekçisidir. Bu nedenle de uydurma bir suç ve iftira ile bir yıl hapis cezası alır ve meslekten men edilir.

“Yazar, oyunu Karalar Ülkesi adlı haritada yeri olmayan bir ülkede, küçük bir kasabada kurgulamış, böylece konuya evrensel bir anlam katmayı amaçlamıştır. Ancak düşünceyi evrensel düzleme yayma çabasının Türkiye sınırları içinde takılıp kaldığını söylemek gerekir çünkü seçilen kişiler ve ilişkiler fazlasıyla yerel bir görünüm sergiler.”¹⁴³

Adalet Ağaoğlu'nun *Sınırlarda* (1969) oyununda I., II. ve III. Sınır başlıkları vardır. İki bölümden oluşan eserde I. ve II. Sınır birinci bölümde, III. Sınır ise ikinci bölümde yer almaktadır. Ağaoğlu oyunu için “*III. Sınır'ın küçük bir bölümünün yazılmasında, McLaren'in 1940'larda yaptığı bir “court métrage”in, 1967 yazında bir yabancı dergide çıkmış olan kısa özetinden esinlendim.*”¹⁴⁴ açıklamasını yapar.

Birinci sınırdaki bayram kutlaması yapılan bir alanda marşlar çalınmaktadır. Burada balon satan bir adam ve tebrik kartı satan bir çocuk vardır. Bu kartların birinin üzerinde barış çiçeği resmi vardır. İkinci sınırdaki sınıra yakın bir motelde çocuk sınırı geçebildiği için kâğıttan uçaklar yapar. Bir kadın ve erkek ise barış çiçeğini yetiştirmek için sınırı geçeceklerdir çünkü çiçek ancak sınırların olmadığı yerlerde yetişir. Üçüncü sınırdaki ise çorak bir yerde birbirinden uzakta iki çadır vardır. Bu çadırların birinde erkek, diğerinde ise kadın vardır. Bunlar çiçek yetiştirirler. Kadın çiçek güneşten zarar görmesin diye file örür, erkek çiçeğe su getirir. İnekler, fileyi yer ve suyu içer. Kadın ve erkek, çiçeği ineklerden korumaya çalışır. Daha sonra çiçeği sahiplenmeye çalışırlar, diplomatlar çiçeğin kime ait olduğuna karar vermek için gelir ve çıkan arbedede çiçek ezilir. Sonra çocuk ve

¹⁴³ Özlem Belkıs, *Kalemde Sahneye: 1946'dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler*, C. 2, İstanbul, Ygs Yayınları, 2003, s. 175.

¹⁴⁴ Adalet Ağaoğlu, “Sınırlarda”, *Toplu Oyunlar 1*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2009, s. 184.

adam gelir ve çiçeğin kökü sağlam olduğu için onu yaşatabileceklerini söylerler ve oyun biter.

Oyunda bireyin aşk ve barış arayışı ele alınır¹⁴⁵, barış gibi ülküsel bir değer tipler aracılığı ile yaşatılır.¹⁴⁶ Oyunda sınırlar, barış çiçekleri, pembe balon gibi imgelerle “metinde birbirinden bağımsız gibi duran üç sınırdaki yaşananlar, insanlığın kaos ortamındaki yalnızlığı ve barış yolunda vardığı çikışsızlığı göster(il)mektedir.”¹⁴⁷ Buna rağmen çiçeğin kökünün sağlam olması ve tekrar yaşatma ihtimali bir umut belirtisidir.

Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Kahramanın Ölümü* (1973) oyunu 1968 yılında yazılmış yayımlanması ise 1973 yılında *Çıkış* ve *Kozalar* oyunları ile olmuştur.¹⁴⁸ Bu üç kısa oyun 1974 yılında Türk Dil Kurumu Tiyatro ödülünü almıştır.¹⁴⁹ Ağaoğlu, bu tek perdelik kısa oyunlarında gerçeküstü öğelere, soyutlamalara yer vererek absürt oyunlara özgü anlatıma başvurmuştur.¹⁵⁰ Zehra İpşiroğlu, Adalet Ağaoğlu'nun oyunları için “Okuyucu geleneksel bir tiyatro anlayışının beklentileri içinde kalarak kendini kaptırabileceği olaylar dizisi, özdeşleştireceği insanlar arıyorsa bu oyunlarla iletişim kurmada zorlanacaktır.”¹⁵¹ değerlendirmesinde bulunur.

Bir Kahramanın Ölümü oyununda mekân, üç duvarı kitaplarla, seçme tablolar ve kazanılmış ödüllerle dolu bir odadır. Bir de yazı masası vardır. Oyunda kırk yaşlarında birbirinin benzeri ve eş giyimli iki erkek oyuncu vardır.¹⁵² Bu “I. ve II. Erkek, kendi iç sesi ile toplumun uyarıcı, baskıcı sesini simgeler.”¹⁵³ Dolayısıyla aynı kişidir. Kahraman olan bu adam, sabahın ilk ışıkları ile ölmelidir. Ölümü

¹⁴⁵ Özlem Belkıs, *Kalemde Sahneye: 1946'dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler*, C. 2, İstanbul, Ygs Yayınları, 2003, s. 252.

¹⁴⁶ Sevdâ Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)*, Ankara, A.Ü.D.T.C.F Yay., 1972, s. 64.

¹⁴⁷ Serdar Akarkan, “Adalet Ağaoğlu'nun Tiyatrolarında Yapısalcı Eleştiri Uygulaması”, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2013, s. 111.

¹⁴⁸ Serdar Akarkan, *a.g.e.*, s. 27.

¹⁴⁹ Adalet Ağaoğlu, “Bir Kahramanın Ölümü”, *Toplu Oyunları 2*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 8.

¹⁵⁰ *a.g.e.*, s. 13.

¹⁵¹ Zehra İpşiroğlu, *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 1998, s. 51.

¹⁵² Adalet Ağaoğlu, “Bir Kahramanın Ölümü”, *Toplu Oyunlar 1*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2009, s. 245.

¹⁵³ Özlem Belkıs, *a.g.e.*, s. 274.

planlanmıştır ve onu kahraman yapan toplum tarafından istenmektedir. (s. 246 Ayrıca bkz. s. 255) Ölümü ile kahraman “daha da kahraman”(s. 257) ve “en çok kahraman” (s. 252) olacaktır. Aynı zamanda ölümü bir marş, bir bayrak, bir dinamo olacak ve ardından çalışmayan tüm çarkları döndürecektir. (s. 251 ayrıca bkz. 257 ve 260) Kahraman, korkmakta ve aslında ömrünü kahraman olmaya ayırdığı ve hayatını yaşayamadığı için pişmanlıklar duymaktadır.

I. Erkek: (...) Korkunç! İşte en korkuncu bu! Bıçak tam yerine saplanmazsa acı çekmekten, yerlerde debelenmekten de daha kötü bir şey olacak: Düşünmeye ve anımsamaya vaktim kalacak. Bütün ömrümü kahraman olmaya ayırdığım için, okyanusların kıyısına uzanamadığım bir saatçiklere acıyacağım. Böceklerle konuşmaya vakit ayıramadığıma, gerçekten sevmeye vakit ayıramadığıma acıyacağım. Bu acıma başladı mı bir kez, bu yazıklanma... Bu... Sonların en kötüsü olacak.

II. Erkek: (Ürpererek) Bıçağın sertliğini hep göğsümde duyuyorum.

I. Erkek: (Ürpererek) Anımsamaya vakit kalmamalı... Geriye bakmaya... Hesaplaşmaya... ” (s. 259)

Bu duygular ve pişmanlıklar içerisinde nasıl öleceğinin provasını yapar ve bir kahramana yaraşır şekilde ölmek için tüm ayrıntıları hesaplar. Sabahın ilk ışıkları ile aşağıda bekleyen kalabalığı selamladıktan sonra dışarıda “*mızıka ve tören marşı çalarken*” penceresinin önünde ölür.

“*Bir Kahramanın Ölümü*”nde, toplumun, bunalımlı dönemlerinde kahramana duyduğu gereksinim ile kahraman konumundaki kişinin duraksamaları, korkuları irdelenmiştir. Oyun toplumsal boyutu ile kahramanın işlevini sorgular: Kahraman neden gereklidir, toplum kahramandan neden büyük özveriler bekler, kahraman kendini nasıl kanıtlayabilir gibi sorular sorulur. Oyunun bireysel boyutunda ise kahraman durumundaki kişinin korkuları, yalnızlığı, inançlarını yitirmesi sergilenmiştir. Alt anlam katındaki, öz ile biçim, görünüşle asal gerçek arasındaki çelişki düşündürücüdür. Bir iç hesaplaşma olarak başlayan ve iki erkek arasında gelişen oyun giderek toplum-kahraman ilişkisine uzanmış, oradan da daha genel bir gerçeğe, biçimsel beklentilerle özde var olanın uyumsuzluğuna dikkati çekmiştir.”¹⁵⁴

Burada kahramanın ölümüne önceden karar verildiği ve bunun plânlanıldığı görülmektedir. Böylece daha da kahraman olacaktır ve duran çarkları döndürecektir. Oyunda kahraman kavramına eleştiri getirilmiştir. Kahraman, insanlar tarafında ona biçilmiş rolü oynayan bir kişidir. Aslında onda varmış gibi gösterilen cesaret, korkusuz olmak diye bir şey yoktur ve bu insani de değildir.

¹⁵⁴ Adalet Ağaoğlu, **Toplu Oyunları 2**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 13.

Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kıral Üşümesi* (1970) oyunu Aziz Çalışlar tarafından “*yönetme ve yönetilme üzerine bir fantezi*”¹⁵⁵ olarak değerlendirilir.

Elli yaşında ve yirmi dokuz yıldır tahtta olan kral, üşümektedir. Bu nedenle uyuyamaz. Sarayın sıcaklığı otuz bir derecedir. Bu üşüme “kral üşümesi” dir çünkü babası, babasının babası da onun gibi üşürmüş.¹⁵⁶ Kral, aynı zamanda karanlıktan da şikâyet eder. Ülkede elektrikler kesilerek saraya verilir. Sıcaklık da arttırılır fakat Kral, üşümeye devam eder. Bu nedenle gece Saray Başkanı ve Kraliçe'nin olduğu bir toplantı yapılır. Kral, korkuları ve üşümesi dolayısıyla krallığı bırakmaya karar vermiştir. Bunu halka bildirdikten sonra saraydan ayrılacaktır. Saray Başkanı ve Kraliçe, onu bu karardan vazgeçirmeye çalışırlar fakat başaramazlar. Bunun üzerine Kral'ın yerine akli dengesi yerinde olmayan oğlu tahta geçerken Kral tutuklanır. Saray Başkanı, Kraliçe, “*Sarayın ölümsüzlüğü adına*”(s. 59) krala karşı olur. Kral, yargılanır, kurşuna dizilerek öldürülmesine karar verilir ve oyun biter.

Baskıcı kral, toplumdaki tüm sesleri susturduktan sonra kendi kendine karşı hâle gelerek sonunda yönetimi terk etmek ister. Fakat bu defa da krallık ve saray için yargılanır, ölüme mahkûm edilir.

Turan Oflazoğlu'nun *Sokrates Savunuyor* (1971) oyunu ilk filozoflardan Sokrates'in mahkemede kendini savunması ve ölüm cezasına çarptırılmasını konu etmektedir.¹⁵⁷ Sokrates'in mahkemeye çıkarılmasında ve ölüm cezası almasına sebep tanrıları inkâr etmesi ve devlet düzeni için tehlike oluşturmasıdır.

Sokrates; devleti parlak tüylü bir küheylana, kendini de onu uyanık tutan bir at sineğine benzetir ve kendi ortadan kalkınca bu rahvan atın miskinliğin bataklığına gömüleceğini ve oradan çıkamayacağını düşünür.¹⁵⁸

Sokrates, Atinalılara özellikle de gençlere devlet büyüklerini eleştirmelerini, onların en ufak bir yanlışını hoş görmemelerini, gerektiğinde karşılarına dikilmelerini tavsiye eder. (s. 38) Bunun gerekçesini ise şu sözlerle anlatır:

¹⁵⁵ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995, s. 14.

¹⁵⁶ Sabahattin Kudret Aksal, *Kıral Üşümesi*, İstanbul, Varlık Yay., 1970, s. 8.

¹⁵⁷ *Sokrates Savunuyor* oyunu hakkında ayrıca tezimizin “Din” ve “Sanat ve Edebiyat” bölümüne bakınız.

¹⁵⁸ Turan Oflazoğlu, *Sokrates Savunuyor*, 3. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2009, s. 36.

“**Sokrates:** Devlet büyüklerinin yanlışları bütün halkı ilgilendireceği için, ufağı irisi olmaz. Ve devlet büyüklerinin davranışları bütün ulusun geleceğini etkileyeceği için, uyarıyorum onları. Ve ölünceye dek uyaracağım. Yerin göğün bütün güçleri bir araya gelse engel olamaz buna!” (s. 38-39)

Turan Oflazoğlu ise *Sokrates Savunuyor* oyunu ile devlet ve devlet büyükleri ile alâkalı alınması gereken tavrı Antik Yunan devrine kadar ulaştırarak tüm devirler ve insanlık için devlet ve devlet adamları hakkında evrensel bir mesaj verdiği söylenebilir.

Dönem oyunlarında devlet ve siyasetle alâkalı meseleler büyük ölçüde desteklemek ve onaylamak için değil de muhalefet amacı olarak söz konusu edilmiştir. Hakkı Başgüney’e göre 1960-1980 yıllarında politikada sağ ve muhafazakâr hareketler etkili olmasına rağmen sanat ve edebiyat alanında sol Kemalist eğilimler hâkim durumdadır, başka politik görüşleri olan sanatçılar ise dönem içerisinde sol kesime göre silik ve tepkisel kalmaktadır.¹⁵⁹ Bunun da etkisi ile bu dönemde edebiyat, politik iktidarla mesafesini korumuş hatta özellikle kendini eleştirel ve iktidarla uzlaşmaz bir şekilde konumlandırmıştır.¹⁶⁰

Dönemin tiyatro eserlerinde siyaset uygulamaları ve siyasetçilerle alâkalı eleştiriler, partililik ve parti çekişmeleri, demokrasi, hukuk ve özgürlükler konusundaki eksiklikler, devleti temsil eden kurumların işleyişindeki aksaklıklar, memurların görevi kötüye kullanması, idarecilerin liyakatsizlikleri ile birlikte koltuk sevdaları, darbeler ve tüm bu problemlerle birlikte sıradan bir vatandaş olmanın zorlukları ve sıradan vatandaşların yaşadıkları zorlukların genişçe yer aldığı görülmektedir. Burada da görüldüğü gibi tüm bu politik eleştirileri yapan yazarlar farklı eğilimleri olmakla beraber genel olarak sol tandanslı yazarlardır.

Bunlardan ayrılanlar Necip Fazıl Kısakürek, Tarık Buğra, Emine Işınsu gibi milliyetçi ve muhafazakâr yazarlardır. Onların tiyatro eserlerindeki genel eğilim ise komünizm eleştirisidir. Tarık Buğra, bu eleştiriyi Türkiye dışı siyasi olaylardan hareketle yaparken Emine Işınsu, Türkiye’deki öğrenci olayları ve komünist tevkifatlarından hareketle *Göçmen Yusuf* ve *Bir Milyon İğne* oyunlarında yapar.

¹⁵⁹ Hakkı Başgüney, *Yazarlar Çağı: Türkiye’de 1960 ile 1980 Arasında Edebî Üretim ve Politika*, İstanbul, Yazılama Yayınevi, 2015, s. 35.

¹⁶⁰ *A.g.e.*, s. 15.

Emine Işınsu'nun *Göçmen Yusuf* oyununda öğrenci olaylarındaki solcu gençler, olaylara sebebiyet vermeleri, silah kullanmaları ve bunu dış güçlerin yardımı ile yapmaları dolayısıyla eleştirilirken Necati Cumalı'nın *Yürüyen Geceyi Dinle*, Adalet Ağaoğlu'nun *Kendini Yazan Şarkı* oyunlarında ise olaylar içerisinde yer alan gençler, halkın desteği olmadan ve toplumsal zemin oluşmadan canları ve özgürlükleri pahasına kaybedeni belli bir mücadeleye girmeleri sebebiyle eleştirilmektedir. Hidayet Sayın'ın *Uzak Dünyalar* oyununda ise öğrencilerin içinde yer aldıkları olaylar, bozuk ve çürümüş düzene müdahale olarak değerlendirilir. Bu dönemde öğrenci olayları farklı gerekçelerle olmakla birlikte tüm dünyada görülen bir hareketlidir. Tarık Buğra ve Orhan Asena'nın Türkiye dışı aktüel siyasi hadiselerle alakalı olayları ele aldıkları *Yüzlerce Çiçek Birden Açtı*, *Ayakta Durmak İstiyorum*, *Ölü Kentin Nabzı* ve *Şili'de Av* oyunlarında da öğrencilerin direnişleri ve mücadelesi geniş yer alır.

Dönem oyunlarında siyasi eleştiri ile birlikte desteğin yer aldığı eserler, Orhan Asena'nın *Şili'de Av* ve *Ölü Kentin Nabzı*, Necip Fazıl'ın *Abdülhamit* ve *Mukaddes Emanet* oyunlarında olduğu söylenebilir. Orhan Asena'nın bu oyunlarında Şili'de yaşanan sosyalist devrimin bastırılmasındaki acımasız uygulamalar eleştirilirken sosyalizm desteklenir. Necip Fazıl'ın *Abdülhamit* ve *Mukaddes Emanet* oyunlarında ise Abdülhamit sonrası politika ve uygulamalar bütünü ile eleştirilirken Abdülhamit âdeta tarih önünde savunulur. Özdemir Nutku'nun *Söylev* oyununda Atatürk ve politikaları desteklenirken saltanat ve hilafet eleştirilir. (*Söylev* "Din" bölümünde incelenmiştir.)

Dönem oyunlarında bir diğer eğilim de bazı yazarların eleştirilerini rahat yapmak, baskılara muhatap olmamak ya da mesajını evrenselleştirmek adına mekân olarak kurgu ülkeleri seçip şahısları meslek, ünvan ya da cinsiyetlerine göre adlandırdıkları oyunlardır. Aziz Nesin, büyük ölçüde tersinleme ve soyutlamalarla siyasal eleştirilerini yaparken Adalet Ağaoğlu *Bir Kahraman'ın Ölümü* ve *Sınırlarda* oyunları ile kahraman olmak, toplumun kahraman yaratma ihtiyacı, barış ve sınır kavramları gibi daha evrensel meselelere yer vermiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KÖY-KENT

Edebiyatın; şehrin, İstanbul'un, dışına çıkışı öncelikle şiiirde, "kır hasreti" ve "köy özentisi" biçiminde kendini hissettirir.¹ İlk Türk romanlarında genellikle şehir hayatının farklı cepheleri konu edilir ve vak'a şehir mekânlarında geçer. Bu şehir ise umûmiyetle İstanbul'dur.² Bu türlerden önce geleneksel halk hikâyelerimiz ve temaşa sanatlarımızda Bolulu, Kastamonulu, Kayserili gibi tipler vardır. Bunlar kendi şiveleri, geleneksel kıyafetleri ile görünseler de mekân İstanbul'un ev ve sokak hayatıdır. Bu eserlerde Anadolu coğrafyası ve köylüsü detaylı ve canlı bir surette yer almaz.³ Köy konusunun edebiyatımızda ilk kez yer alışı Ahmet Mithat Efendi'nin *Bir Gerçek Hikâye* (1876) ve *Bahtiyarlık* (1885) eserleriyle olur.⁴ Bunu 1890 yılında Nabizade Nâzım'ın yazdığı *Karabibik* romanı takip eder. Bu eserlerle birlikte köy konusu edebiyatımızda yer almaya başlar.

Ramazan Kaplan 1876-1923 yılları arasındaki Türk hikâye ve romanında köyü konu alan eserler için "*kendilerinden sonra daha canlı olarak gelişecek olan köy romanı ve hikâyeciliğine ortam hazırlamışlar, köprü görevi görmüşlerdir*"⁵ yorumunu yapar. Düşünce plânında köye yönelme ise II. Meşrutiyet yıllarında başlar. Bunda Ziya Gökalp tarafından ortaya atılan "halka doğru" tezi etkili olmuştur.⁶ Bununla birlikte 1940'ta kurulan Köy Enstitülerinden mezun yazarların, köy ve köylüyü anlattıkları eserler ile "köy edebiyatı" olarak tanımlanan bir edebiyat oluşur.⁷ "*1950'lerde başlayan köy edebiyatı, 1960'larda en yaygın, popüler ve güçlü dönemini yaşadıktan sonra Türkiye'nin kentleşme sürecine koşut olarak, 1970'lerden*

¹ Ramazan Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Köy*, 3.bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 1997, s. 6.

² M. Fatih Andı, "Türk Romanında Köye Açılma ve Mehmet Celal'in Romanları", *İlmî Araştırmalar* 2, İstanbul, 1996, s. 29.

³ *A.g.e.*, s. 29.

⁴ Ramazan Kaplan, *a.g.e.*, s. 9.

⁵ *A.g.e.*, s. 64.

⁶ *A.g.e.*, s. 71.

⁷ *A.g.e.*, s. 134.

itibaren değişen reel toplumsal dinamikleri kavrama ve yansıtma da yetersiz kalmasının da etkileriyle gerileme içine girmiş, giderek silinmiştir.”⁸

Türk tiyatrosunda bilinen en eski köy piyesi olarak 1909 yılında Musahipzade Celal’in neşrettiği *Türk Kızı* gösterilir.⁹ Bu eser, köyün yer aldığı ilk roman olan *Bir Gerçek Hikâye*’den otuz üç yıl sonra neşredilmiştir.

1950 yılında köylü nüfusu, şehir nüfusuna oranla % 81.5 iken bu aşama azalarak 1975’te % 58.3’e kadar düşer.¹⁰ Buna rağmen 1980’li yıllara kadar toplumun yarısına yakını hâlâ köylerde yaşamaktadır. Bu dönem tiyatrosunda köye romantik perspektifle yaklaşan yazarlar olmakla beraber bu yıllarda köy ve köylünün problemleri daha derinlikli olarak yer alır. Dönem tiyatrosunda dikkat çekici bir diğer husus ise orman, ağaç sevgisi ve ormandan menfaat elde etmenin birçok yazar tarafından işlenmesidir. Bu nedenle bu bölümde “Çeşitli Yönleriyle Orman ve Ağaç” başlığı yer almaktadır. Köy ve köylüye bakışın kaçınılmaz sonucu olarak aydın-halk karşılaşması ya da ikiliği de bu bölümde incelenmiştir. 1960-1980 yılları arasında Türk tiyatrosunda köy ve köylü geniş yer tutmakla birlikte kentleşme, gecekondulaşma, büyük şehirlere ve Almanya’ya yaşanan göçler de yer almaktadır.

2.1. Köy

Köy sözlükte “*Yönetim durumu, toplumsal ve ekonomik özellikleri veya nüfus yoğunluğu yönünden şehirden ayırt edilen, genellikle tarımsal alanda çalışmak gibi işlevlerle belirlenen, konutları ve öteki yapıları bu hayatı yansıtan yerleşme birimi.*”¹¹ olarak açıklanır.

İsa Kayacan’ın *Köyden Şehirden* (1966) eserinde “Köyden” ve “Şehirden” başlıklarıyla yer alan iki kısa oyun vardır. Bunlardan biri köyde diğeri ise şehirde

⁸ Erol Çankaya, “Türk Köyü Köy Edebiyatına Nasıl Yansıdı? Köy Enstitüsü Yazarlarda Tematik Eğilimler”, *Turkish Studies*, Volume 8/7 Summer 2013, p. 49-64, Ankara, s. 63.

⁹ Selçuk Çıkla, “1923- 1950 Yılları Arasında Yazılan Köyü ve Köylüyü Konu Edinen Piyeler”, *Milli Eğitim*, Sayı 175, Yaz 2007, s. 111.

¹⁰ Erol Çankaya, *A.g.e.*, s. 52.

¹¹ *Türkçe Sözlük*, “köy”, 9. bs., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, C:II, 1998, s. 1389.

geçer. Oyunda köyden ve şehirden farklı insan manzaraları anlatılır. Her ikisinde de bakış açısının olumsuz olduğunu söyleyebiliriz. “Köyden” bölümünde kişisel husumetlerden dolayı suçsuz ve fakir bir adama iftira atılır. “Şehirden” bölümünde ise nüfuzunu ve arkadaşlarını kullanarak oğluna yasal olmayan yollardan ehliyet alan avukat bir baba vardır. Bu davranışı bir kişinin ölümüne, oğlunun ise hapse girmesine sebep olur. Bunlardan hareketle oyunda köylü ve şehirlinin eleştirildiği düşünülebilir. Köylünün de şehirlinin de ahlâkî olarak yozlaştığı ve birbirlerinden farklarının kalmadığı söylenebilir.

İki kısa oyundan oluşan eserde köy ve şehirle alakalı doğrudan bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat oyunun adının *Köyden Şehirden* olması bu değerlendirmeleri yapmamıza imkân verir.

1960’lardan itibaren tiyatro yazmaya başlayan Hidayet Sayın, eserlerinde biçim olarak benzetmeci tiyatroyu tercih eder.¹² Aydın’ın bir köyünde doğup büyüyen Sayın, doktor olduktan sonra doğup büyüdüğü köyde uzun yıllar hizmet vermiştir. Köyü ve köylüyü yakından tanıyan yazar, bunları eserlerinde başarılı bir şekilde konu eder.¹³ Hidayet Sayın’ın *Uzak Dünyalar* (1972) oyununda birbirinden farklı karakterlerde üç kardeş vardır. Osman, Kemal ve Salih kardeşler birbirinden farklı yapı ve yaşantıda kardeşlerdir. Osman, en büyükleridir ve kasabada kalarak bir bahçe yetiştirmiştir. Kasaba, köyden büyük olmasına rağmen kırsal özelliklerini yitirmemiş olan bir yerleşim merkezidir.¹⁴ Oyunundaki kasabanın küçük olduğu özellikle vurgulanmıştır. Bu nedenle eserle alakalı değerlendirmelere burada yer verilmiştir.

Osman ve ailesi, namuslu ve saygı duyulan insanlardır. Ortanca kardeş Kemal, İstanbul’a -şehre- göçüp kısa zamanda zengin olmuştur. Bunu da karaborsa yaparak, ortağını dolandırarak ve yaptığı inşaatların malzemesinden kısarak

¹² Müzeyyen Buttanrı, **Tiyatro ile Dopdolu Bir Yaşam: Hidayet Sayın ve Oyunları**, Eskişehir, Eserofset Basım Yayın, 2008, s. 12.

¹³ Hidayet Sayın, *Topuzlu* oyununda köylülerin yanlış dini kabuller dolayısıyla yaşadıklarını Topuzlu adlı kahramanı üzerinden anlatırken *Pembe Kadın* oyununda da Pembe’nin hikâyesinden köylü kadının problemlerini konu eder. *Topuzlu* tezimizin “Din”, *Pembe Kadın* ise “Kadın” bölümünde incelenmiştir.

¹⁴ Türk Dil Kurumu, Genel Türkçe Sözlük (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KASABA

başarmıştır. En küçük kardeş Salih ise saf ve cinsel dürtülerini kontrol edemeyen biridir. Bu üç kardeş yıllar sonra bir araya gelir. Oyunun adında da olduğu gibi hepsi uzak, ayrı dünyaların insanlarıdır.

Kardeşinin şehre çağırdığı Osman, evini bahçesini terk etmek istememesinin gerekçesini karısı Zehra'ya şu sözlerle anlatır:

“**Osman:** Orası bizi eritir Zehra. Sıkılmış limona döneriz. Uzaktan hoş gelir davulun sesi. Sonra biliyorsun, ben toprağıma bağlı bir adamım. Ha deyince kopamam.

Zehra: Toprak dediğin ne ki?

Osman: Olsun. Yetiyor ya, sen ona bak. Yüz elli ağaç zeytin, meyve, şu bu... Kendi elimle yetiştirdim. Yanından geçerken bile, öyle burcu burcu kokuyor ki, dünyalar benim oluyor.”¹⁵

Oyunda, Osman ve Kemal'in hayatından hareketle şehir, şehir yaşantısı ve toprakla, ağaçla iç içe olan kasaba hayatı söz konusu edilmektedir. Kemal, neredeyse alkolik olmuş, parasından başka bir şeyi kalmamış bir adamdır. Namusunu, şerefini ve saygınlığını kaybetmiştir. Osman; ağaca, bahçeye önem verir ve namuslu bir hayat sürer. Osman, aynı zamanda küçüklüğünden beri dürtülerini kontrol edemeyen küçük kardeşleri Salih'i kontrol altında tutmuş ve onun aile şerefine leke sürmesini engellemiştir.

Oyunda, Osman ve Kemal'den hareketle köy ve şehir arasında bir tezat oluşturulduğu söylenebilir. Osman ve ailesi dolayısıyla köyün; saflığı, temizliği, bozulmamış olmayı temsil ettiği düşünülebilir. Şehir ise bozulmuş, ifsat olmuş bir yerdir, dolayısıyla şehirlilerde insanlar -Kemal ve Belma (Kemal'in karsı) gibi- ahlâkî bir çöküntü içerisinde.

Nuri Pakdil'in kitap olarak neşredilen ilk tiyatro eseri olan *Umut* (1974)¹⁶ yazım tekniği ve biçim olarak absürd tiyatro ile içerik ya da verilen mesajlar dolayısıyla varoluşçu tiyatroyla ilişkilendirilebilir.¹⁷ Oyunda kentlerden doğanın sürülüşü, insanın kendine ve doğaya yabancılaşması anlatılmaktadır. Oyunda konuşan köylüler, güneşin egemenliği altında olduğumuzu ve insanın yeryüzü ve

¹⁵ Hidayet Sayın, **Topuzlu, Uzak Dünyalar**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1972, s. 121-122.

¹⁶ Oyun için ayrıca tezin “Çeşitli Yönleriyle Kent ve Kentleşme” başlığına bakınız.

¹⁷ Ömer Doğru, “Nokta Atışların Ortak Noktası: Umut”, **Türk Dili**, Cilt: CVIII Sayı: 762, 2015, s. 108.

güneş arasında piştiğini söyler.¹⁸ Onlara göre toprak, çok derin ve çürümüyordu. Köylü, ellerine toprağın renginin sindiğini, yürümeye başladıklarından beri toprağın içinde olduklarını anlatır. Babasının ellerine de toprağın rengi ve kokusu sinmiştir. Hatta babasının elinin kokusu ektiği bitkilerin kokusudur. Bu sadece köylülerde bu şekildedir. Çünkü ekilen bitkilerin küçük küçük örnekleri köylülerin kanlarında dolaşmış. Bu nedenle köylüler, toprağı bırakamazlar ve toprağı bağlanırlarmış. (s. 91)

Eserde kendine, doğaya, toprağı, yabancılaşan kentliler anlatılırken köy ve köylülerin toprakla, tabiatla özdeşleşmiş olmaları etkileyici bir şekilde ifade edilir. Ektikleri bitkilerin kokusunun köylünün ellerine sinmesi hatta bunların küçük örneklerinin kanlarında dolaşması köylünün toprakla, tabiatla bütünleştiğinin ispatı gibidir. Toprakla, tabiatla bütünleşen köylüler, bu nedenle köyü yani toprağı bırakamazlar.

Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emanet* (1976) oyununda köy ve toprak yaşanan toplumsal değişimlerden korunmak için âdeta bir sığınak olarak görülür. Oyunda Abdullah ve ailesinden beş kuşak yer almaktadır. Bu aile etrafında Kanun-i Esasi'nin ilanından 1970'li yıllara kadar Türk toplumunda yaşanan değişimler anlatılmaktadır. Abdullah'ın babası, Osmanlı Dönemi'nde yaşamıştır. Abdülmecit, Abdülaziz, V. Murat ve Abdülhamit'in saltanat yıllarını görmüştür. Baba, Abdülmecit devrinin ilk yıllarına kadar okumuş, Şeyh'ül-İslamlıkta vazife yapmıştır. Bundan sonra vatanına hizmet etmek için çalışmış ve otuz yedi yaşına kadar evlenmemiştir. “93 harbinden sonra şehirden, hürriyet naracıklarından alafrangalık simsarlarından öyle tiksindim ki, köye döndüm evlendim, kendimi toprağı verdim, bir daha köyden çıkmadım,”¹⁹ demektedir. Babası Abdullah'ın da “Anadolu'nun derdini” (s. 18) sahiplenmesini ister. Bir de Abdullah'a hayatını kitap ve toprak arasında geçirmesini vasiyet eder. (s.26) Baba, “Köyde benden ve Somuncu Hoca'dan okuduğün kadarı yeter. Gerisini kendi kendine tamamlarsın! İstanbul'da hayır kalmadı. Medresenin kandillerinden duman tütüyor.” (s. 15) demekle birlikte “okuyup bilmekte şehirliliyi aş, fakat şehirde gözün olmasın” (s. 26) tavsiyesinde bulunur.

¹⁸ Nuri Pakdil, *Umut*, 4. bs., Ankara, Edebiyat Dergisi Yayınları, 2014, s. 91.

¹⁹ Necip Fazıl, *Mukaddes Emanet*, 11. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2010, s. 20.

Abdullah; Balkan Harbi, Dünya Savaşı ve İstiklal Harbi'ne katıldıktan sonra köyüne döner. Babasının vasiyeti gereği hayatını kitap ve toprak arasında geçirir. Abdullah ve babası savaflara katılır ve ülkeleri için ellerinden geleni yaparlar. Fakat daha sonra yaşanan değişimden kendilerini korumak için köye dolayısıyla toprağa dönerler. Çünkü artık şehirleri fesada uğramış olarak görürler. Abdullah, babasının nasihatine uyar, köyde kendini ve neslini muhafaza etmeye çalışır. Fakat Abdullah'ın oğlu Avrupa'ya okumaya gider ve onun ifadesiyle “*okulda ahlâk ve dinini kaybeder*”. Oğlundan olma torunu, Köy Enstitüsü'nde okur ve komünist olur. Kızından olma torunu onun yanından yani köyden ve topraktan ayrılmaz, daha sonra açılan İslam Enstitüsü'nde eğitim alır. Oyunda dedesinin bıraktığı emaneti kızından olma torunu devralacaktır. Abdullah, köyden ayrılan oğlundan olma torunlarını ise “*dedesinin kalıbından çıkma maskara olarak*” tanımlar.

Necip Fazıl, oyunda nesli muhafaza etmek, toplum için tehlike olarak gördüğü hareketlerden ve değişimlerden korumak için köyde kalmayı çare olarak gösterir. Yalnız zamanla şehirlerde görülen bozulma köye de etki etmeye başlar. Köyde parti propagandası yapmak için dolaşan parti arabasında hatip “*Ahlâk o kadar düştü ki, köylüye kadar sirayet etti. Köylü buğdayını gömdü, şehirliyi aç bıraktı. Ve cebindeki üç buçuk kuruşu rakıya verdi. Maddesiyle pörsüttükleri ve ruhu ile çürüttükleri efendimiz, köylü...*” (s. 53) diye seslenir. Parti hatibi, toplumdaki ve köylüdeki bu bozulmalardan halkı, “Demir Kır At” yani Demokrat Parti'nin kurtaracağını vadeder. (s. 53) Fakat bu, eserde sadece bu anonsla kalır. Bunun dışında bir açıklama ve yorum yer almaz.²⁰

Oyunlarda toplumdaki ahlâkî bozulmanın, şehirlere ve köylere yansımına yer verilir. Ancak Hidayet Sayın'ın *Ayrı Dünyalar* ve Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emanet* oyununda köy, ahlâkî bozulmanın nispeten daha az yaşanmasından dolayı önem arz eder. Köy, dolayısıyla ağaç ve toprak insanın tabiatına, özüne uygun olanı ve bozulmamış olanı ifade etmesi açısından önemlidir. Nuri Pakdil'in *Umut*

²⁰ Oyundaki siyasetle ilgili meseleler ayrıntılı olarak tezin “Devlet ve Siyaset” bölümünde incelenmiştir.

oyununda ise bunlardan farklı olarak köylünün toprakla, tabiatla bütünleşmiş olduğu anlatılır.

2.1.1. Çeşitli Yönleriyle Orman ve Ağaç

Orman ve ağaç meselesinin edebiyatımızda sıkça işlenen temalardan olduğunu söyleyemeyiz. Fakat bu dönem oyunlarında dikkat çekecek şekilde fazlaca yer alır. Şu anda da yürürlükte olan 6831 sayılı Orman Kanunu 1956 yılında çıkarılmıştır.²¹ Bu nedenle özellikle 1960'lı yıllarda neşredilen oyunlarda orman, ağaç sevgisinin ve ormandan menfaat elde etmenin çokça işlendiğini görürüz.

Cahit Atay'ın *Ormanda* (1964) oyunun başında bir perdelik güldürü olduğu yazmaktadır. Fakat oyun adeta “kara gülmece”²² gibidir. Oyununda tarlası olmayan iki kardeşin ormandan ağaçları keserek kendilerine tarla açmaya çalışmaları anlatılmaktadır. Bu kardeşler Kizir ve Üsük'tür. Kizir Mehmet'in kulağı muhtar vurduğu için ağrıaktadır. Mehmet'in suçunun ne olduğunu bilmesek dahi hiçbir insan bu şekilde bir muameleyi hak etmez. Kardeşi Üsük, evlenmek, yuva kurmak ister fakat bunu yanaşma olarak çalışarak başaramaz. Küçük de olsa bir tarlaları olursa insan gibi yaşayıp ve insanca muamele göreceklerini hayal ederek ağaçları kesip ormandan kendilerine tarla açmak isterler. Eserde, ormandan maddi menfaat elde etmek isteyen köylülerin komik bir o kadar da acı gerçeği yer almaktadır.

Hüseyin Batuhan'ın üç perde olan *Büyük Çınar* (1965) oyununda olay 1952 yılında Sinem Köy Bölge Şefliği binasında geçer. Oyunun başkışisi Mehmet Eğilmez, Orman Fakültesi mezunu, idealist ve dürüst bir memurdur. Mehmet; keman çalan, insan, tabiat sevgisi olan, çalışkan, yufka yürekli ve dürüst bir gençtir. Köylünün hediye olarak getirdiği hiçbir şeyi kabul etmez. Ormanları koruma konusunda en ufak bir taviz vermez. Sinem Köy'e, bu nedenle tayin edilmiştir.

²¹https://tr.wikipedia.org/wiki/Orman_Genel_M%C3%BCd%C3%BCrl%C3%BC%C4%9F%C3%BC#G.C3.B6rev_Yapan_Orman_Genel_M.C3.BCd.C3.BCrleri

²² “Acı alay, içinde kişiyi düşündürecek ve hüznlendirecek gülmece.” Özdemir Nutku, **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Kaynak Yayınları, 2017, s. 102.

Sinem Köy, boğazda içinde kuru olan bir yerdir. Kuru, Numan Paşa tarafından farklı ağaçlarla adeta bezenmiştir. Fakat şimdi insanlar acımadan ağaçları kesmekte ve bu güzel koruyu yok etmektedir.

Korudaki ağaç katlinin içinde Mehmet'in Orman Fakültesi'nden arkadaşı Burhaneddin ve Şeref Bey vardır. Şeref, zengin ve büyük bir aileden gelir. Devlet orman arazilerinin hepsini kamu malı yapar ve insanların ellerinden ormanlık arazileri ücret karşılığında alır. Şeref'in orman arazisi de bu şekilde devlete geçmiştir. Buna itiraz davası açmış fakat sonuç alamayacağını anlayınca da korudaki ağaçları kestirir. Fakat herkes onu hayırsever biri olarak görür. Sinem Köy'e, yeni bir cami yaptırmış ve su getirmiştir.

Mehmet, yıllardır *“ağacın sadece odun olmadığını anlatamadım bu millete”*²³ diye hayıflanır. Boşa kürek çektiğini düşünerek öğretmen olmak ister. İnsanlara küçükken ağaç sevgisi öğretilirse ancak o zaman ormanların ve ağaçların korunacağını düşünür. *“Şimdiye kadar ağaç dikmesini öğrenmemiş ki millet, kadrini kıymetini bilsin... Bize gelsin hep havadan, bedavacılık iliklerimize işlemiş. Köylüsünde de o, şehirlisinde de...”* (s. 93)

Oyunda köylünün, şehirlinin hatta okumuş ve zengin olanların da ormandan kâr elde etmek için ağaç kestikleri anlatılır. Bunlara rağmen Mehmet'in tüm millet için yaptığı eleştiri haksız bir eleştiri olarak görülebilir. Çünkü o korudaki ağaçları da bu millettten biri dikmiştir. Numan Paşa'nın korudaki ağaçları diktiği ifade edilir fakat onun hakkında başka bir bilgi yer almaz. Oyunda ormanı ve ağacı severek koruyan Mehmet ve ailesine karşılık onlara zarar veren ve ağacı odun olarak gören diğer kişiler vardır.

Talip Apaydın'ın *Bir Yol* (1966) oyunu Anadolu'da bir orman köyünde geçer. Bu köyün halkı, geçimini büyük ölçüde ormandan ağaç kesip bu ağaçları satarak sağlar. Köyden olan bir orman görevlisi de ağaç kesen köylüye yardım eder. Fakat Orman Şefi, ağaçları kesen bir gurup köylüyü yakalamıştır. Orman Şefi'nin yakaladığı köylüleri mahkemeye vermesini engellemek için Muhtar, evinde yemekler

²³ Hüseyin Batuhan, **Büyük Çınar**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1965, s. 93.

hazırlatır, âşık -saz şairi- çağırır ve gece için bir de kadın ayarlar. Şef, yemek ve kadınla alakalı hususi isteklerde bulunur. Tüm gece yiyip içip eğlenen Orman Şefi, ağaç kesen köylüleri mahkemeye vermemek için istediği rüşvetinde pazarlığını yapar. Köylüler, altı ay hapis cezasından kurtulmak için Şef'in istediği rüşveti aralarında toplayıp verirler. Öğretmen ise köylüye çalışarak kimseye muhtaç olmadan, ağaçları da kesmeden yaşayacakları bir yol bulmaya çalışır. Bu aslında bir öğretmenin tek başına yapabileceği bir iş değildir. Ancak devleti ve ülkeyi yönetenlerin altından kalkabileceği bir problemdir. Buna rağmen öğretmen -kısmen de olsa- köylülere sepet ve tahta kaşık yaptırıp bunları pazarlarda çevre köylere satıp para kazanmalarını sağlar.

Yazar, bize ülkesini ve insanını seven, onlar için bir şeyler yapmaya çalışan bir öğretmenin dahi köylü için “bir yol”, çözüm bulabildiğini gösterir. Böylelikle yazarın, bu problemlerin aslında çözülmeyecek kadar büyük olmadığını anlatmak istediği düşünülebilir. Öğretmen, orman ve ağacın öneminden bahsetse de köylüler, devlet memuru olmadıkları dolayısıyla da devletten maaş almadıkları için hayatta kalmak için buna mecbur olduklarını ifade eder.²⁴ Ağaç katlinin sebebi, halkın ağaç ve orman sevgisinin olmamasından ziyade onlara başka kazanç elde edebilecekleri, bir şeyler üretebilecekleri bir yol gösterilmemesindedir.

Yazar ve ilkokul öğretmeni olan Veli Recai Velibeyoğlu'nun yazdığı *Ormanları Kuralım Saadete Erelim* (1966) oyununun okullarda çocuklara orman ve ağaç sevgisi vermek için yazılmış bir eser olduğunu söyleyebiliriz. Mekânın İstanbul'da bir ilkokul olduğu oyunda, orman ve ağaç sevgisi konu edilir.

Sınıfta Kâzım adında köyüneyken çobanlık yapan Giresunlu bir öğrenci vardır. Kâzım, babası ve annesi ölünce amcasıyla birlikte bir süre köyde çalıştıktan sonra İstanbul'a göç eder. Sabah gazete satarak amcasına yardım edip öğleden sonra okuluna devam eder. Kâzım, anasının toprak, babasının ağaç olduğunu, Belgrad Ormanı'na gezmeye gidince annesini ve babasını görmüş gibi olduğunu anlatır.²⁵ Sınıfta bir de Ali adında bir rençper çocuğu vardır. Ali, benim de anam toprak,

²⁴ Talip Apaydın, *Bir Yol*, 2. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1972, s. 28.

²⁵ Veli Recai Velibeyoğlu, *Ormanları Kuralım Saadete Erelim*, İstanbul, Kurtuluş Matbaası, 1966, s. 13.

babam buğday başağı bu durumda Kâzım'la teyze çocukları oluyoruz, diye karşılık verir. (s. 6)

Oyunun ikinci perdesinde okulda orman haftası kutlanmaktadır. Çocuklar orman resmi yapmışlardır. Bu arada Kâzım'ın amcası Raşit Çavuş, Kâzım'ın ders durumunu sormak için okula gelir. Öğretmeni Kâzım'ın yaptığı orman resmini amcasına gösterir. Kâzım, ormanda baba dediği çınarın ve amcasının resmini çizmiştir. Raşit Çavuş'la Öğretmen arasında şu konuşma geçer:

“Raşit Ç.: (...) Pazar günleri onu gezdiririm. Daha çok Belgrat Ormanlarına gideriz. Oralar bizim köyün toprağına benzer. Vatan kokusunu duyarız Belgrad Ormanlarında. Kâzım'la el ele dolaşır, konuşuruz.

Öğretmen: Ormanı çok mu seversiniz?

Raşit Ç.: Biz orman çocuğuyuz. Etimiz, tenimiz ormanda bitti.

Öğretmen: Orman bereket diyarı Raşit çavuş. Onu hepimiz severiz. Ben bozkırlıyım. Yine de ormanı çok severim.

Raşit Ç.: Ormanı sevmeyen memleketine kadirlik eder öğretmen. Bizim köyün hocası vaaz ederken bir gün dersine oturmuştum. Çok tatlı yerinden anlattı. Ormandan. Bizim sevgili ağaçtan anlattı. Dikilen ağaçtan, ekilen ekinden meydana gelen ürünün sadaka olduğunu Peygamberimiz söylemiş. Hatta bunların meyvelerinden kurt kuş yese, hayvan ve insanlar yese de sadaka olurmuş.

Öğretmen: Çok güzel. Ağaç dikmek dinî ve millî bir borç ve servettir. İnsan kendisini düşünür ve kendi için çalışırken toplum da onun çalışmasından, gayretinden faydalanırsa işte bu hal o kimseyi üstün kılar.

Raşit Ç.: Senden Allah razı olsun. Gönlümce öğretmenmişsin. Bizim Kâzım'ın emaneti evvel Allah sana. Onu hoş tut. Ne ihtiyacı varsa ona ver. Ben hemen öderim. (Raşit Çavuş döner, Atillâ'ya merhamet dolu gözlerle bakar, bakar.)” s. 22

Raşit Çavuş ve Kâzım, âdeta orman ve ağaç sevdalısı köylülerdir. Büyükşehirde ağaç ve toprak özlemlerini ancak Belgrad Ormanı'nda giderirler. Raşit Çavuş'un bu düşüncelerinde İslam dini ve Hazret-i Peygamberin hadisleri de önemli bir yere sahiptir.

Kitapta, Veli Recai Velibeyoğlu'nun yazdığı Ağaç ve Orman, Buğday Şarkısı, Bahar Şarkısı, Güneş adlı çocuk şarkıları vardır. Bu şarkıların besteleri de kitabın sonunda verilmiştir. Oyunun adı da olan “Ormanları Kuralı Saadete Erelim” Ağaç ve Orman şarkısındaki nakarattır. (s. 7- 8)

Oyunda, orman ve ağaç sevgisinin dinini ve vatanını sevmekle ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. Kâzım, amcası Raşit Çavuş ve rençper çocuğu olan Ali, aynı zamanda İstanbul'a göçmek zorunda kalan köylülerdir. Göçün

sebepleri ve nasıl gerçekleştiği hakkında herhangi bir bilgi ve açıklama eserde bulunmamaktadır. Buna rağmen annelerini toprak, babalarını çınar veyahut buğday başağı görece kadar toprakla bütünleşmişlerdir. Bu nedenle onların köyden, topraktan ve ağaçtan ayrılması bir sürgün gibi görülebilir.

Nâzım Hikmet, *Yolcu* (1966) oyununu 1940'ların başında yazmıştır. Yazar yargılandığı ve daha sonra tutuklandığı için Muhsin Ertuğrul'a sunma fırsatı bulamadığı oyunu *İstasyon* adı altında Rus toplumuna uyarlamış ve eser orada başarı kazanmıştır.²⁶

Üç perde olan eser, 1921 yılında Anadolu'da küçük bir tren istasyonunda geçmektedir. Bu istasyonda yolcu trenlerinin çoğu durmadan geçer. Kış olduğu için yük trenleri de durmamaktadır. İstasyon Şefi, Şefin Karısı ve Makasçı istasyonda âdeta dünya ile bağları kopmuş olarak yaşar. Mevsim kıştır ve tipi telgraf direklerini devirir. Bu arada orada bulunan bir söğüt ağacı da devrilir. Bu duruma Şefin Karısı çok üzülür. Bunun üzerine babası ile ilgili bir anısını hatırlar ve anlatır.

“Şefin Karısı: Babamın evinde bir ağaç vardı. Bir kiraz ağacı. Pıtrak pıtrak, şu irilikte, ateş kırmızısı kiraz verirdi. Küpe yapar kulağıma takardım. Yakut parçaları gibi... Babam ağacın üstüne titrerdi. “Bir kızım sen, bir kızım da o,” derdi bana... Hep bilirdik. Vasiyeti vardı. Öldüğü gün ağacı kestireceğiz, tabutunun kollarını kirazın tahtasından yaptıracağız. Sonra, hani İstanbul'da bir büyük kış oldu. Geceleri bozacılar bile mahallelerden geçemedilerdi...

Makasçı: Evet, evet, dur bakayım... Kaç senesiydi? Bin üç yüz...

Şefin Karısı: Senesini bırak. Kar kıyamet, fırtına, tipi. Kapıları açamaz olduk. Babam, pencerenin önünden ayrılmaz, gözleri bahçede, kirazda. Dondu mu, donuyor mu? Evin içinde hasta varmış gibi, herkeste surat asık. Derken, lafi uzatmayayım, bir sabah kalktık, bir de ne görelim? O canım gelin gibi ağaç belinden kırılmış, boylu boyunca karların üstünde yatıyor. Babam deliye döndü. Yemekten kesildi. Kırk gün kimselerle konuşmadı. Cuma namazlarına bile gitmedi. Sonra kar kalkınca kirazın en kuru dalından bir çubuk yaptırdı kendine. Öteki parçalarını da bahçeye, tekirin yanına gömdük... İşte o gün bu gündür, bir ağaçtan yaprak düşse, benim içim burkudur...”²⁷

Şefin Karısı'nın babası, imamdır. Ağaca evladı gibi kıymet verip bağlanmıştı. Öldükten sonra tabutunun kollarının kızı gibi sevdiği kiraz ağacından yapılmasını vasiyet etmiştir. Fakat ağaç âdeta ondan önce ölmüştür. Ağaç devrilince

²⁶ Sevdâ Şener, *Nâzım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 55.

²⁷ Nâzım Hikmet, “Yolcu”, *Ferhad ile Şirin: Oyunlar 2*, 8. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2011, s. 24.

arkasından kırk gün yasını tutmuş ve bahçeye gömmüştür. Kendi tabutunun kolları için bir dalını ayırmıştır. Ağaç sevgisi bakımından çok çarpıcı bir örnek olmakla birlikte yine de babanın öldüğü gün ağacın kesilip dallarından tabutunun kollarının yapılmasını istemesi rahatsızlık uyandırır. Eserde bu baba ve karakteri hakkında imam olması dışında başka bir bilgimiz olmadığı için yorumlarımız bunlarla kısıtlı kalmaktadır.

Melih Cevdet Anday'ın *Ölümler Konuşmak İsterler* (1972) oyunu bir vapurun güvertesinde geçer. Cenaze memuru, Posbıyıklı Adam, Yaşlı Adam, Şişman Kadın, Rozetli Genç, Genç Kız ve Etyemez vardır. Bu vapurun kaptanı ve mürettebatı yoktur. Vapurdaki yolcular hep aynı şeyleri tekrarlarlar. Etyemez, oyun boyunca hayvan eti yemememiz gerektiğinden bahseder. Hayvan eti yediğimiz için Tanrı'nın bizi cezalandırdığını iddia eder. Hayvanların da can taşıdığını ve cana kıymanın büyük günah olduğunu söyler. Bu nedenle bitki ve yemiş yememiz gerektiğinden bahseder.²⁸ Bitkilerin ve ağaçların da canı vardır, ağaçları yapılarda ve yakıt olarak kullanmak da günahdır. Fakat ağaç yapraklarını ve yemişlerini yemede bir beis yoktur. (s. 121) Etyemez, oyun boyunca benzer görüşleri söyleyip durur. Oyun kimsenin diğerini dinlemeden aynı şeyleri konuştuğu tek perdelik absürd bir eserdir.

Güngör Dilmen'in *Midas'ın Altınları* (1978) oyunu, milattan önce Anadolu'da hüküm süren Frigya kralı Midas'ın altınlara olan tutkusunun başına açtığı problemleri konu etmektedir. Oyunda Dionisos, ormanda bir oduncu ile karşılaşır ve ona "ağaçlara yazık ettiğini ve bu şekilde devam edilirse birkaç yüz yıl sonra Anadolu'da ormanlardan eser kalmayacağını söyler."²⁹ Oduncu, keçilerin de ormana zarar verdiğini hatırlatması üzerine, keçi insan karışımı mitolojik bir yaratık olan Dionisos, keçilerini ormandan çıkarmaya çalıştığını söyler. Oyunda ağaç ve orman hakkında sadece küçük bir ayrıntı olarak bu bilgi yer alır.

Bu dönem oyunlarında orman ve ağacın önemi, ormandan menfaat elde etme dikkat çekecek şekilde fazlaca işlenmiştir. Cahit Atay, Hüseyin Batuhan, Talip

²⁸ Melih Cevdet Anday, "Ölümler Konuşmak İsterler", *Ölümsüzler*, 2. bs., İstanbul, Adam Yayınları, 1996, s. 115- 116.

²⁹ Güngör Dilmen, "Midas'ın Altınları", *Toplu Oyunlar 1*, 4. bs., İstanbul, Mitos- Boyut Yayınları, 2009, s. 122.

Apaydın, Melih Cevdet Anday, Güngör Dilmen, Nâzım Hikmet gibi farklı görüş ve sanat anlayışında yazarlar tarafından bu konunun işlenmesi bize bunu gösterir.

Oyunlarda büyük ölçüde çalışacak iş, ekecek toprak bulamayan Anadolu köylüsünün ağacı ve ormanı bir gelir kapısı görmesi anlatılır. Talip Apaydın'ın *Bir Yol*, Cahit Atay'ın *Ormanda*, oyunlarında köylüler hayatta kalmak ve insanca yaşamak için ağaçları keserler. Çünkü başka çareleri yoktur. Bu metinlerde örtülü olarak idarecilerin, devletin, vatandaşına bunu sağlayamaması ve onları buna muhtaç bırakmalarının eleştirildiği söylenebilir. Köylü, halk, kendi imkânları ile ancak bu şekilde günü kurtaracak çözümler bulurlar. Nâzım Hikmet'in *Yolcu* oyununda ise bahçesindeki kiraz ağacını âdeta ikinci kızı yerine koyan ve kıymet veren bir imamdan bahis vardır. Bu küçük bir ayrıntı olmakla birlikte dikkat çekicidir. Veli Recai Velibeyoğlu'nun *Ormanları Kuralım Saadete Erelim* oyununda ise Anadolu insanının ağaç ve orman sevgisi anlatılır. Bu sevginin inançlarımızın da bir gereği olduğu ifade edilir. Ağaç dikmek dinî ve millî bir borçtur. Konusunu mitolojiden alan *Midas'ın Altınları* ve evrensel bir konu olan ölüm temasını işleyen *Ölüler Konuşmak İsterler* oyununda ise çok ayrıntılı olmamakla beraber ağaç ve ormanın öneminin işlenmesinin dönem kamuoyunda bu meselenin yer almasının etkisi ile olduğu söylenebilir.

2.1.2. Köyün ve Köylünün Problemleri

Bu dönem oyunlarında köy ve köylünün daha çok problemleri dolayısıyla yer aldığını görürüz. Bunlar içerisinde toprağı olmayan köylünün yaşadığı problemler ve toprak reformunun gerekliliği, ağalık ve ağaların zulümleri, bu zulümler dolayısıyla köylünün verdiği mücadeleler, eşkıyalık ve kan davası gibi meseleler yoğunluktadır. Köylü kadının problemleri yanlış din algısı ve bazı gelenek-göreneklerden kaynaklıdır. Bunlar Anadolu kadınının umumî problemleri olduğu için tezin “Kadın ve Aile” bölümünde incelenmiştir. Köylünün yanlış din algısı ve din adamları dolayısıyla yaşadığı problemler ise tezin “Din” başlığında ayrıntılı olarak yer almaktadır.

Pusuda (1961) Cahit Atay'ın tek perdelik bir komedisidir. Eserin takdiminde yazar, bu gülmececin altında acı bir gözyaşı tadı duyurabilmeyi hedeflediğini ifade etmiştir.³⁰

Ağa Yılanoğlu, okuyup köyüne dönen Yaşar'ın düzeni bozacağını ve Zehra ile evleneceğini düşünerek ondan kurtulmak ister. (Yılanoğlu evli olmasına rağmen Zehra'ya ilgi duyar.) Bunun için de Dursun adındaki saf köylüyü kullanmak niyetindedir. Yılanoğlu, bu adı almak ve ağa olmak için bir iki kişiyi devirdiğini, Dursun'un da ancak bu şekilde nam salıp saygı göreceğini ve daha rahat yaşayabileceğini anlatır. (s. 11) Dursun, bu sözlere kanar ve çocukluk arkadaşı olan Yaşar'ı vurmak için pusuda bekler. Fakat Yaşar'ı vuramaz, havaya ateş edince silahtan konfeti çıkar. Silah sesine gelen Yılanoğlu Yaşar'ın ölüsünü göremeyince Dursun'a çıkışır. Dursun ise silahın ateş almadığını göstermek için ateş eder ve Yılanoğlu'nu öldürür. Dursun, yanlışlıkla gerçekleştirdiği bu ölümden memnundur çünkü nam salmak için Yılanoğlu'nu öldürmek Yaşar'ı öldürmekten daha etkili olacaktır.

Sembolik bir şekilde neticelenen oyunda (s. 6) Yaşar'ın eğitilmiş, açık görüşlü halkı; Dursun'un eğitimsiz, saf halkı; Yılanoğlu'nun ise kin ve düşmanlığı temsil ettiğini söylemek mümkündür.³¹ Eserde köylünün cahilliği, eğitimsizliği, bunu fırsata çeviren ağalar ve ağalık düzeni, güldürerek düşündüren bir şekilde kurgulanmıştır.

Cahit Atay'ın bir üçleme olan **Karaların Memetleri** (1963) eseri Ermiş Memet³², Yangın Memet ve Kerpiç Memet'in hikâyesini konu eden birer perdelik üç oyundur. Anadolu köylüsünün, asıl sebebi eğitimsizlik ve cahillik olan kan davası, eşkıyalık ve din kaynaklı problemleri aynı köyde yaşayan üç Memet'in hikâyesi ile birleştirilir.

Yangın Memet oyunu bir ailede üç kuşaktır devam eden bir kan davasını trajikomik bir şekilde konu eder. Kan davasının başlangıcı kimin düvesi daha güçlü diye edilen bir kavga ile olmuştur. Oyunda Memet'in, hapisten çıkan babasının katili

³⁰ Cahit Atay, *Pusuda*, Ankara, Türk Kültür Dernekleri Yayınları, 1962, s. 6.

³¹ Seçkin Özkan, "Cahit Atay'ın Yapıtları", Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya, 2011, s. 38.

³² *Ermiş Memet* oyunu tezin "Din" bölümünde incelenmiştir.

İlyas'ı tüm toplumsal baskılara rağmen öldürememesi ve ona yardım etmesi anlatılır. *Kerpiç Memet* oyununda zenginden alıp fakire verdiği, kurşun işlemediği, muskallı olduğu ve cesareti, dilden dile dolaşan eşkıya Memet'in aslında tesadüfler ve yanlış anlaşılmalarda neticesinde efsaneleştirildiği anlatılır.

Atay'ın tezin "Çeşitli Yönleriyle Orman ve Ağaç" bölümünde incelenen *Ormanda* oyunu, "Kadın ve Aile" bölümünde incelenen *Ana Hanım Kız Hanım* ve *Sultan Gelin* oyunları da dâhil tüm bu eserlerinde Anadolu köylüsünün trajikomik yaşantısını konu ettiğini söylemek mümkündür. Anadolu'yu bir hazine olarak görüp eserlerine konu eden Cahit Atay³³, özellikle kırsal kesimde yaşayan Anadolu insanının eğitimsizlik, ezilmişlik, fakirlik, başlık parası, eşkıyalık, din istismarı gibi sorunlarını dram, komedi türleri içerisinde hicvederek işlemiştir.³⁴

Recep Bilginer'in yayımlanan ilk esri olan *İsyancılar* (1964) üç perdelik bir dramdır.³⁵ Yazar, Mersin Arslanköyü'nde muhtarlık seçimlerinde yaşanan olayları araştırmak için gazeteci olarak köye gönderilmiştir. "*Bilginer olayı araştırdıktan sonra orada büyük bir haksızlığın yaşandığına şahit olur. Arslanköy'de muhtarlık seçimini kaybeden CHP, iktidardaki gücünü kullanarak seçimi kendi lehine çevirmeye çalışmış, köylü buna isyan edince jandarmanın müdahalesi ile arbeye yaşanmış, olayda yaralananlar, hapse düşenler olmuştur.*"³⁶ Yazar, bu gerçek hadiseden etkilenerek oyunu kaleme almıştır. Eserde, Güneydoğu Anadolu'da bir köy olan Yavuzlar köylüsünün kuraklık, topraksızlık ve iktidar partisinden olan muhtarı desteklemedikleri için yaşadıkları problemler konu edilir.³⁷

Köylünün yağmur duasında olduğu sahne ile oyun başlar. Köylü, fakirlik ve kuraklıktan bizar olmuştur. Köyün öğretmeni, yaşadıkları kıtlığın nedeninin sadece yağmur azlığından olmadığını, köyün nüfusu arttığı için toprakların yetersiz geldiğini köylüye anlatmaya çalışır. Köyün etrafında büyük ve verimli hazine arazileri vardır.

³³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Aktaran: Seçkin Özkan, "Cahit Atay'ın Yapıtları", Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya, 2011. Ekler (Cahit Atay Röportajı)

³⁴ Seçkin Özkan, *a.g.e.*, s. 26.

³⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Aydan Ener, "Recep Bilginer ve Tiyatro Oyunları Üzerine Bir İnceleme", Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2009, s. 36-50; Zeki Taştan, *Recep Bilginer'in Tiyatroları*, İstanbul, Kitabevi, 2008, s. 26-35.

³⁶ Zeki Taştan, *Recep Bilginer'in Tiyatroları*, İstanbul, Kitabevi, 2008, s. 27.

³⁷ Siyasetle ilgili değerlendirmeler "Devlet ve Siyaset" bölümündedir.

Bu araziler zengin iş adamlarına ve ağalara devlet tarafından kiraya verilmiştir. Bu nedenle halka dağıtılmak istenmez. Öğretmen, bu arazilerin köylüye verilmesi ile köylünün problemlerinin çözüleceğine inanır. Köylüyü bu konuda bilinçlendirir. Köylüler, öğretmenin de yol göstermesi ile haklarını ararlar. Devletten toprak talep ederler. Seçimi kaybeden ve sonuçlarını değiştirmek isteyen Muhtar'a müsaade etmez ve direnirler.

Recep Bilginer, yaşadıklarını kabullenen aciz köylüler yerine hakları için hapse girmeyi dahi göze alan köylülerin hikâyesini anlatır. Bu köy halkı, Kurtuluş Savaşı'nda verdiği mücadele dolayısıyla Yavuzlar adını almıştır. Yavuzlar köyü halkının, vatanı koruma konusunda gösterdikleri kahramanlıkları, haklarını korumak için de gösterdikleri söylenebilir. Oyunun sonunda köylünün direnişi kısmen de olsa netice verir. Muhtarı köyden kovarlar ve hükümetin köylüye toprak vermesi yakında gerçekleşecektir.

Muhtar, hükümetin köydeki temsilcisidir. Halka zulmeden muhtar, gücünü hükümetten ve validen alır. Vali, kendi ile görüşmek isteyen köylülerin toprak talep ettiğini bildiği için görüşmeyi kabul etmez ve köylünün aslında isyan etmediğini bildiği hâlde isyan haberi duyulduğu için Binbaşı'ndan isyan varmış gibi muamelede bulunmasını ister. Yani devleti temsil eden valinin, muhtarın, köylüsüne yaptığı eziyet ve zulüm söz konusudur. Toprak reformu, sandığına ve oyuna sahip çıkma, hak arama mücadelesi oyunda işlenen meselelerdendir. Oyunda, halkın haklarını korumak için direnmekten başka çaresi kalmaz. Çünkü muhtar, vali, hükümet hepsi halkına karşı güçlüyü ve kendilerini korumaya geçerler. Köylüler dua eder, Sabır Baba'ya adaklar adarlar fakat bekledikleri ilahi yardım da gelmez ve *“Allah'a sesim gitmez”* (s. 157) *“boşuna dualarımız”* (167) diye düşünmeye başlarlar, sonrasında ise kendi haklarını kendileri arama yoluna giderler.

Cevat Fehmi Başkut, tiyatrolarında *“sosyal realiteleri ve toplumun değer yargılarını işleyerek, güncel olaylardan çıkardığı konuları gözlemleriyle süslemiş ve ahlâkçı bir yorumla incelemiştir.”*³⁸ Yazıldıkları ve oynandıkları dönemin tiyatro

³⁸ Nesrin Tağizade Karaca, “Cevat Fehmi Başkut ve Oyunları (1905 - 15 Mart 1971)”, **Türkbilg.**, 2004/7, s. 76.

anlayışı ve politikaları ile örtüşmesi dolayısıyla seyircinin tepkisiz ve rahat kabul ettiği tiyatro eserleri, Cevat Fehmi Başkut'u dönemin popüler yazarından biri yapmıştır.³⁹

Başkut'un *Buzlar Çözülmeden* (1965) oyunu doğuda bir kazada geçer. Yollar kar ve buzdan kapanmıştır. İhtilalin ilân edildiğini duyan akıl hastaları hastaneden kaçarak biz ihtilalci hükümetin devlet adamlarıyız, diyerek yönetimi ele geçirmiş ve mevcut yönetimdekileri hapse attırmışlardır. Akıl hastanesinden kaçan bu hastalar "akıllı" insanların yapamadıklarını yapar ve işleri kısa sürede yoluna koyarlar. Kasabanın ileri gelenlerinden para toplayarak kasabaya içme suyu getirirler. Halkın da yardımı ile yolları yapmaya çalışırlar, dilekçe yaz, bugün git yarın gel, gibi formaliteleri kaldırırılar. Vatandaşın isteği not alınıp hemen icraata geçirilir. Halka bedava ilaç ve sağlık hizmeti verilir. Halka bozuk ve küflü malları, at ve eşek etlerinden yapılmış kavurmaları satan Hacı Murat Ağa hapse atılır. Hacı Murat Ağa, kendi hukukunu tesis etmek için dağda eşkıya besler. Bozuk mallarını imha ettiği ve hilelerinden dolayı hapse attığı için eşkıyalarından olan Yılanoğlu'na Kaymakam'ı öldürmesi için haber gönderir. Yılanoğlu ise kaymakam olduğunu zannederek Deli Çavuş'u öldürür. Bu olaydan sonra Kaymakam, Jandarma Komutanı ile birlikte dağlarda eşkıya avına çıkar ve dağlarda eşkıya bırakmaz.

Devlet arazilerine çeşitli hilelerle sahip olan Sarı Mahmut Ağa'dan toprağı olmayan halka, kendi ekip süremediğı toprakları dağıtmasını isterler. Bu nedenle oyunda toprak reformu söz konusu edilir. Hastaneden kaçan kaymakam, köylünün toprak problemini şu şekilde anlatır:

"Türkiyemizde bugün 11 milyon kişi çiftçilik ediyor Mahmut Ağa, ama çiftçilik ediyor diyorsam bunlar içinde büyük arazi sahipleri bir avuç... Geri kalanlar toprağı olmayan veya yetmeyen kişiler. Yancılar, ortakçılar, ırgatlar... Yapılacak iş, bunlara toprak vermek, anlıyor musun? Memleketin kurtulması ve kalkınması buna bağlı.

Sarı Mahmut Ağa: Kaymakam Bey çok biliyorsun, anlaşılıyor, çok biliyorsun ama, bunları bana niçin anlatıyorsun. Biz cahil insanlarız. Aklımız böyle büyük hesaplara ermez.

Kaymakam: Ermez ha... Pekala mademki öyle istiyorsun maksada kestirmeden gideyim Mahmut Ağa... Senin topraklarını 100 bin dönüme yakın olarak hesaplıyorlar. Doğru mu?

Sarı Mahmut Ağa: (Kafa tutarak.) Diyelim ki doğru, ne olacak Kaymakam Bey?

³⁹ A.g.e., s. 77.

Kaymakam: Sen bu toprakları doğru dürüst ekmeğe bile yetişemiyorsun. Yarısı metruk duruyor. Bağışla bu yüz bin dönümün yarısını topraksız çiftçiye. Bağışla da büyüklüğünü göster. Bağışla da bu memleketin en büyük davası olan toprak davasını çözme yolunda bütün arazi sahiplerine örnek ol.”⁴⁰

Kaymakam, Mahmut Ağa’ya ülkenin ve çiftçinin durumunu anlatır. Mahmut Ağa’yı kendi rızası ile toprakları olmayanlara toprak bağışlaması için ikna etmeye çalışır. Mahmut Ağa, “*dedelerimin ve babamın bana emaneti olan topraklarımı eksiltemem*” diyerek karşı çıkar. Bunun üzerine Kaymakam sinirlenir. Mahmut Ağa’nın topraklarının nasıl bu kadar fazla olduğunu anlatır.

“Seni buraya çağırmadan önce hakkında epey araştırma yaptım Mahmut Ağa. Elinde bir tek tapu senedi var. Bunda toprağın sınırı kuzeyde Dımdım Mağarası, doğuda Kan tarlası, güneyde kuru kavağın kökü, batıda karayolu ve bataklık diye tarif ediliyor. Hangi karayolu, Kuru Kavak nerede, bataklık hangi yönde, kan tarlası hangisidir? Bilinmez. İki defa köylülerle aranda sorun çıkmış, iki defa bilirkişi heyeti kurulmuş, hepsine 50’şer, yüzer kâğıt vermişsin ve senin iki bin dönümlük arazin evvela on bin, sonra da kırk bin dönüm olmuş. Buna hükümetin kuruttuğu bataklık ve diğer boş araziye de eklemişsin, bugünkü hale getirmişsin. Hani ecdat mirası topraklardan bahsediyorsun Ağa? Hepsi üstüne oturulmuş arazi. Sen bu devleti soymuşsun. Anladın mı sahtekâr?” (s. 55)

Burada da görüldüğü üzere topraklar bir avuç zümrenin elinde toplanmıştır. Bunda kanunlardaki belirsizlikler ve rüşvet alan memurlar da etkili olmuştur. Bu nedenle zaten halkın olan topraklar, toprak ağalarından alınıp toprağı olmayan çiftçilere dağıtılmalıdır. Ülkenin kalkınması ve halkın refahı için en önemli mesele budur. Bunu akıl hastanesinden kaçan kaymakam ve diğer hastalar başaramasa da önceki yönetime nazaran iyi işler yaparlar. Oyunda akıl hastanesinden kaçan hastaların daha önce kasabayı yöneten “akıllı” idarecilerden daha başarılı olmaları aslında kendilerini değil de vatandaşını düşünmekle mümkün olmuştur. Yazarın, vatandaşını, halkını düşünecek kadar gözü kara ve “deli” idarecilerle çözülmez gibi görünen meselelerin çözülebildiğini anlatmaya çalıştığı söylenebilir.

Cevat Fehmi Başkut’un *Soygun* (1972) oyununda yirmi yıllık bir dönem anlatılmaktadır. İlk perdede İsmail Karadereli dağlarda eşkıyalık yapmaktadır. İsmail, az çok medrese görmüş, babası da eşraftan biridir. İkinci perde de aradan on beş yıl geçmiştir. İsmail, eşkıyalıktan kısa bir süre hapis yatıp çıktıktan sonra manifaturacılık yapmaktadır. İkinci Dünya Savaşı yıllarıdır. İsmail, soyadını

⁴⁰ Cevat Fehmi Başkut, **Buzlar Çözülmeden**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2006, s. 53.

değiştirip Yeditepe yapmıştır. Bu defa karaborsacılık yaparak, naylon faturalarla iyice zengin olmuştur. Yıllar önce eşkıyalıkla yaptığı soygunu değişen zaman ve şartlarda ticaret yaparak yapar. Oyunda, köylünün doğrudan problemleri anlatılmamakla beraber farklı bir eşkıya profili göstermesi dolayısıyla bu başlıkta yer verilmiştir.

Köy Enstitüsü çıkışlı yazarlardan olan Talip Apaydın'ın *Bir Yol* (1966) isimli oyununda köye giden öğretmen Rüştü, köyü ve köylüyü şu şekilde anlatır: “*İşte bir yığın dert, yoksulluk, anlayışsızlık. Bir yığın mesele. İşte yirminci yüzyılın ortasında ortaçağ. Benim yurdum bu. Benim yurdumun insanları. Bunca savaşlar yapmışsınız, bunca devrimler, bunca aşamalar. Ama köylümüz ne kazanmış, uygarlığın hangi nimetlerine kavuşmuş? Köylümüz efendimiz?*”⁴¹

Köylünün problemlerinin büyük bir kısmı eğitimsizliklerinden kaynaklanmaktadır. Köylü, yirminci yüzyılda ortaçağı yaşar. Bu nedenle Rüştü öğretmen, köyde büyük bir mücadele verir. Rüştü öğretmen, kız çocuklarının okula devam etmesi, “işsiz ve tembel” olan köylüye ağaç keserek değil de çalışarak para kazanma yollarını göstermek için çaba sarf edip köylünün cehaleti ve bunu kullanan Şeyh ve Muhtar ile mücadele eder.⁴²

Allah'ın Dediği Olur (1967) Turan Oflazoğlu'nun kaleme aldığı iki komediden biridir ve yazar tarafından “manzum komedeya” olarak takdim edilir. Ana olayı tayin eden konu, yazarın askerliğini yaptığı dönemde bir gazete haberinden alınmıştır.⁴³

Mekânın köy olduğu oyunda köylünün toprağını ağalara kaptırması inançlar üzerinden anlatılır. Köyün en zengini olan Habib Ağa, zor durumda kalan köylülerin topraklarını değerinin altında fiyata satın alarak zenginliğine zenginlik katmıştır. Habib Ağa, kendine “Allah adamı edası ” verir. Her şeyde “*takdir yukarıdan gelir, onun işine karışılmaz, kuş uçsa yaprak oynasa o bilir*”⁴⁴ gibi sözleri diline pelesenk

⁴¹ Talip Apaydın, *Bir Yol*, 2. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1972, s. 6.

⁴² Tezimizin, “Aydın-Halk Karşılaşması”, “Çeşitli Yönleriyle Orman ve Ağaç” ve “Din” başlıklarında oyunla alakalı diğer ayrıntılar yer almaktadır.

⁴³ Sezai Coşkun, *Bir Mutlak Avcısı: A. Turan Oflazoğlu*, İstanbul, Kitabevi, 2011, s. 588.

⁴⁴ Turan Oflazoğlu, *Keziban & Allah'ın Dediği Olur*, İstanbul, İz Yayıncılık, 2001, s. 60- 61.

etmiştir. Köylü, âdeta bu sözlerle uyur. Hiçbir şeyi düşünmeden, sorgulamadan kabul eder, sadece Osman olanların farkındadır. Tarlasını Habib Ağa'ya satacak olan Satılmış'la şu şekilde konuşur:

“Satma tarlanı Satılmış Emmi!
Sonra nasıl bakarsın çocuklarına
ne yer ne giyer küçük Fazıl'ın Elif'in?
Toprak böyle dönüm dönüm elden gitti mi,
çıkamaz karanlık sulardan geleceğin
soyunu ellere uşak edersin.
Tarlanı satma Satılmış Emmi!” (s. 65)

Osman'ın uyarılarına rağmen kimse onu dinlemez. Bunda Habib Ağa'nın *“kuş uçsa yaprak oynasa, netsen neylesen boş takdir yukarıdan gelir”* oyuna da adını veren “Allah'ın dediği olur” sözü etki eder. Köyün girişinde “Allah'ın dediği olur” levhası asılmıştır. Aynı levha Habib Ağa'nın odasında da asılıdır. Fakat Osman, köylüye *“körlüğünüzü Allah'a bağlamayın”* diyerek onlara katılmadığını dile getirir. (s. 66)

Osman'a rüyasında gördüğü aksakallı dede, *“en derini gör”* diye tavsiyede bulunur. Bunun üzerine Osman, Habib Ağa'nın odasının bacasından seslenir. Günah işlediğini ve Allah'ı da günahına alet edip halkı kandırdığını söyler. Köylünün malını geri vermesini ve kızını Osman'la evlendirmesini ister. Habib Ağa, Allah'la konuştuğunu düşünerek değerinin altında aldığı toprakları hiçbir şey talep etmeden eski sahiplerine verecektir. Kızı Ayşe ile Osman'ın evlenmesine de rıza gösterir. Lâkin yine boş durmaz. Köylüye, traktör ve biçerdöverini kullandıracağını ve karşılığında ürünlerinden pay alacağını söyler. Köylü, bunu da hemen kabul eder. Fakat Osman, *“herkes kendi işini kendi görsün, kimseye bel bağlamasın, yarın ne olacağı belli olmaz”* diyerek onları uyandırmaya çalışır fakat köylü hâlâ uyku içerisinde. Osman, onların bazı şeylerin farkına varmasına yardım ederek, halkın tevekkül inancını istismar edip topraklarını kolaylıkla ellerinden alan Habib Ağa'yı aklını kullanarak oyunla alt eder.

“Allah'ın Dediği Olur, Oflazoğlu'nun, köy eksenli komedyada ideolojiden uzak bir biçimde de gülünç olanın inşa edilebileceğini göstermesi açısından

*önemlidir.*⁴⁵ Oyunda köylünün toprak problemine yer verilmekle birlikte dönem oyunlarında çokça işlenen toprak reformunun gerekliliği hakkında bir bilgi yoktur. Köylünün toprağı konusunda hassas olmadığı ve toprağını elden kolaylıkla çıkarabildiğı anlatılır. Habib Ağa gibi dini kullananlar tarafından da bu topraklar ele geçirilir.

Turan Oflazoğlu, çağımızda tragedyaya uygun ortam kalmadığını, bu nedenle artık tragedyanın yazılamayacağını bir kitaptan okumuş ve çok şaşırılmıştır. Tek perdelik manzum tragedyaya olan **Keziban** (1967) oyununu da günümüzde tragedyaya yazılabileceğini hatta yazılması gerektiğini kanıtlamak istercesine yazmıştır.⁴⁶ Oflazoğlu, bu konudaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder: “*Üstün değerleri olmayan insan, öbür varlıklardan farklı olmayacağına, ne diyorum, üstün değerler olmadan insan olunamayacağına göre, her yerde her çağda, bu tür değerleri ayakta tutacak kişiler gerekmez mi? Peki, öylesi kişilerin sanatı olan tragedyaya nasıl ölür? Ölse bile (olacak şey değil ya) onu diriltmek gerekmez mi?*” (s. 8)

Keziban, iki oğlunu kan davasında kaybettikten sonra torunu Ali'nin onların intikamını alacakları günü bekleyerek yaşamış bir kadındır. Keziban çocukları öldüğü gün kalbine düşen kını bir bebek besler gibi büyütmüş (s. 14) ve torununu âdeta kin yedirip, içirerek büyütüştür. (s. 15) Şimdi de askere gidip dönen torunu Ali'den öçlerini almasını bekler fakat Ali buna cesaret edemez. Babası ve amcasının katilinin de cezasını çektiğini söyler lakin Keziban'a göre “*kanla ödenir kan.*” (s. 16) Keziban, beni boğ ve suçu kanlılarımıza at hiç değilse onu yap diye Ali'nin üzerine gider. Bunun üzerine Ali kanlılarından birinin karısını kaçırıp dağa çıkar ve dağda onlardan birini öldürür. Lakin Ali'nin ölüsü de kaçırdığı Elmas'la birlikte evlerinin kapısına bırakılır. Keziban, bu defa da torunundan döl almış olan Elmas'ın çocuğı olması umuduna sarılır ve oyun biter.

Oyun ilk defa 1965 yılında Ankara Devlet Tiyatrosunda oynanmıştır. (s. 5) Oflazoğlu, ilk oyunu olan bu eserle töre ve toplumsal kabullerden olan kan davasından dolayı yaşanan bir trajediyi konu eder. “*Yazar, bir karaktere*

⁴⁵ Sezai Coşkun, a.g.e., s. 591-592.

⁴⁶ Turan Oflazoğlu, **Keziban & Allah'ın Dediğı Olur**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2001, s. 7.

odaklandığından oyun köyde geçmesine rağmen bu topluma ilişkin herhangi bir husus öne çıkmaz.”⁴⁷

Elif Ana (1979) Turan Oflazoğlu'nun köyü konu alan eserlerinden bir diğeridir. Oyunda maniler, halk oyunları, türküler, Almanya'ya göç gibi birçok yerel unsur yer almakla birlikte “oyun, ta başından beri türlü biçimlerde sürüp gelen iyi ile kötünün çatışmasıdır, insanların yaşamını büyük çapta belirleyen bu iki gücün açık ve örtülü diyalogudur bir anlamda”⁴⁸

Turan Oflazoğlu'nun **Genç Osman** (1979) oyununda Osmanlı devletinde bozulma ve problemlerin kendini hissettirdiği bir dönem olan on yedinci yüzyılda, çok genç olmasına rağmen bu problemleri görüp değiştirmek isteyen padişahın trajedisi konu edilir. Oflazoğlu soyluluğun, dürüstlüğün dramı olarak gördüğü oyunun kahramanı Genç Osman'ı şu şekilde tahlil eder: “Kahramanımız daha dünyayı da kendini de yeterince tanımamış; toplumun yaşayışını değiştirmek, halkına yeni bir yön vermek gibi saygıdeğer bir tutkusu var, fakat amacına erdirecek araçların gerçek durumundan habersiz.”⁴⁹

Oyunda Osmanlı devletinin yaşlandığı (s. 18), düzenin bozulduğu (s. 35), devleti kuran Anadolu'nun ihmal edildiği (s. 61), özellikle askerler olmak üzere devlet çarklarının düzgün işlemediği (s. 127) ve onarılmaya ihtiyacı olduğu vurgulanır. Osmanlı devletindeki bozulmalar ve problemler anlatılırken on yedinci yüzyılda Anadolu köylüsünün yaşadığı problemlere de yer verilir. Anadolu'da da kıtlık yaşanmakta ve isyanlar vardır. Halk, askerler ve beylerden rahatsızdır. Bu nedenle İstanbul'a göçler yaşanır. Anadolu'dan gelen köylüler, “Bizi koruyacak devlet ve padişah yok mu” (s. 120) diye rahatsızlıklarını dile getirirler. Göç eden köylülerle karşılaşan II. Osman onlardan Anadolu'nun durumu hakkında bilgi alır:

“**Osman:** Demek oralar yaşanır gibi değil artık?
Ne mal, ne namus, ne can güvenliği ha?
I.Köylü: Mal kalmadı ki, güvenliği olsun;
namus dersen o kadar ırzına geçildi ki...
Cana gelince, eh işte, buraya kadar sürükledik.

⁴⁷ Sezai Coşkun, **a.g.e.**, s. 588.

⁴⁸ Turan Oflazoğlu, **Elif Ana**, 2. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2011, s. 5.

⁴⁹ Turan Oflazoğlu, **Genç Osman**, 2. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2010, s. 5.

Padişah halimizi görsün de
gayrı ne yapacaksa yapsın dedik.
Köylüler: Ne yapacaksa yapsın!
I.Köylü: Demesine dedik ya, sen de gördün işte
padişahın askerleri kişeledi bizi.
Bakalım kendisi nasıl karşılayacak.
II.Köylü: Sahi bey, padişahımız bizi görmek ister m'ola?
Köylüler: Sahi ya! Görmek ister mi bizi?
Osman: Hem de nasıl! Siz bakmayın o çoban köpeklerine,
sizi görmeye can atıyor padişahımız.” (s. 122- 123)

Osman, İstanbul'a göç eden köylülere geldikleri yerlere geri dönmeleri gerektiğini, onlar Anadolu'da durmazlarsa kimsenin İstanbul'da kalamayacağını anlatır. Padişahın onları yerinden yurdundan edenlere dünyayı dar edeceğini, en azından elinden geleni muhakkak yapacağını ve artık aralarındaki engelleri kaldırıp padişahın halka, Anadolu'ya gideceğini söyler.

Genç Osman, devlet yönetimde yalnız başına söz sahibi olmak, askerlerin baskısından kurtulmak için Anadolu'ya geçip yeni bir ordu kurmayı planlar. “*Devlet can çekişiyor İstanbul'da. Kokuyu alan sırtlanlar üşüşmekte başına. Bir geçebilsem Anadolu'ya, devletin beşiğine! Halka bir ulaşabilsem, devleti doğurana!*” (s. 130) Anadolu'ya geçişinin engellenmesinin önüne geçmek için hacca gideceğini söyler. Fakat askerler, bu ziyaretin amacını öğrenir ve Osman'ı engellemek isterler ve onu katlederler.

Osman, Anadolu'nun imparatorluğu kuran özü barındırdığını, bozulan düzen ve devlet için gerekli olan insanın, askerinin orada olduğunu düşünür. Orduyu değiştirmek, bozulan düzeni tekrar tesis etmek ister lakin bunu başaramaz ve öldürülür.

Oflazoğlu'nun mekânın köy olduğu ve köydeki toplumsal ortamın şekillendirdiği kan davası, toprak meselesi, göç, inançların sömürüsü, çocuğu olmayan kadının yaşadığı özlem ve eksiklik duygusu, aralarında husumet olan ailelerin çocuklarının aşklarına engel olunması gibi yerel ve toplumsal konular yer almaktadır. Fakat buna rağmen *Keziban, Allah'ın Dediği Olur* ve *Elif Ana*, oyunlarının köy gerçeği içine hapsolmuş eserler olmadığını söyleyebiliriz.

Keziban'da “inandığı bir değer uğruna ölme ve öldürme yeteneği”⁵⁰, *Allah'ın Dediği Olur*'da “hesaplaşması gereken gücü akli ile alt etme”⁵¹, *Elif Ana*'da da “iyiyle kötünün çatışması”⁵² -yazarın ifade ettiği- oyunların esas meselesidir. Bu eserlerde köy ve toplumsal meselelerin ötesinde evrensel manada insanın gerçeği vardır ve Oflazoğlu'nun köy edebiyatı gibi sınırları belli ve etki alanı az bir alana eserlerini hapsetmediğini söyleyebiliriz. *Genç Osman*, oyununda ise diğer tarihi oyunlardan farklı olarak İmparatorluğu kuran ve devletin beşiği olan Anadolu insanının, Anadolu köylüsünün problemlerine yer vermesi bakımından dikkat çeker.

Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır* romanından yararlanılarak Ankara Deneme Sahnesi tarafından hazırlanan *Uzun Dere* (1967) oyunu Toroslarda bir dağ köyünde geçer. Köy halkı, her yıl Çukurova'ya pamuk tarlalarında çalışmak için gider. Köylü, kış boyu ihtiyaçlarını Adil Efendi'den alıp onun sarı defterine yazdırır. Çukurova dönüşü ise aldıklarının ödemesini yapar. Bu köylünün göreneğidir. Arada hukukî bir yaptırım, anlaşma olmamasına rağmen köylüler bu göreneğe sadıktır. Köylüler, Çukurova'ya gitmekte geç kaldıkları için kötü tarlaya düşerler. Bu nedenle Adil Efendi'nin borcunu ödeyemezler. Adil Efendi'nin gelip ellerinde neleri varsa alıp götürmesini beklerler. Köylü, bekler fakat Adil Efendi gelmez. Beklerken korkuları gittikçe çoğalan köylünün huzuru kalmaz ve göreneği bozdukları için kendilerini bir felaketin beklediğini düşünür. Bu arada köyü bekleyen felaketten kaçan Koca Halil, Recep ve Hüsne yolda donarak ölür. Korkularının esiri olan köylüler, köydeki Taşbaş'ı ermiş ve evliya olarak görmeye başlar. Oyundaki köylüler fakirlik, görenekler ve yanlış inançların kısılcığında yaşamaktadır. Köyden çıkanlar ise Uzundere'de donarak ölür. Oyunda donarak ölen Koca Halil, Recep, Hüsne, Taşbaş ve jandarmalar oyunun kapanış sahnesinde şu şiiri okur:

“Sonunda bir gücümüz kalır elde
Onu da alıp götürürler.
Tanrımız da ulaşamaz.
Ulaşamaz kentlere başkentlere....
Donar kalır, Uzunderede.”⁵³

⁵⁰ Turan Oflazoğlu, *Keziban & Allah'ın Dediği Olur*, İstanbul, İz Yayıncılık, 2001, s. 9.

⁵¹ *A.g.e.*, s. 10.

⁵² Turan Oflazoğlu, *Elif Ana*, 2. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2011, s. 5.

⁵³ (Ankara Deneme Sahnesi), *Uzun Dere*, Ankara, Bizim Yayınlar, 1967, s. 40.

Oyunda köylünün yaşadıkları zor şartlar içerisinde korkularından uzaklaşmak için Taşbaş'ı evliya hatta peygamberleştirdiklerini görürüz. Burada Taşbaş, köylünün bu durumundan istifade etmez. Hatta köylünün kurbanı olur. Jandarma tarafından sahte peygamber olduğu gerekçesi ile götürülürken yolda donarak ölür. Oyundaki köylüler, yaşadıkları sorunların sebebini görüp değerlendirebilecek durumda değildir. Göreneklerin, rüyaların ve yanlış inançların kısılcacında yaşarlar.

O. Zeki Özturanlı'nın iki bölüm olan **Batak Göl** (1969) oyunu 1969 yılında Kent oyuncularından tarafından oynanmıştır. Oyunu yöneten Yıldız Kenter aynı zamanda Fatma rolünü, Müşfik Kenter ise Hasan rolünü canlandırmıştır.⁵⁴ Bulgar zulmünden kaçıp Anadolu topraklarına sığınan muhacir bir ailenin verdiği hayat mücadelesi konu edilmektedir. Bu aile fakirlikten, ağaların zulümlerinden, Anadolu insanına ve toprağına gösterdikleri hürmetten dolayı kandırılmakta ve sömürülmektedir.

Anne ve babaları yaşamayan Fatma, Hasan, Hüseyin kardeşler fakirlik dolayısıyla evlenememiş çocuk sahibi olamamışlardır. Ölen abilerinin oğlu Sadık'ta onlarla yaşamaktadır. Kanunlara saygılı ve namuslulardır. Bu nedenle kendilerine söylenenlere safça inanırlar. Bu muhacir ailenin tarlası, bahçesi yoktur, zeytinlik yetiştirirler fakat onunda büyüyüp meyve vermesi zaman alır. Köyde yer alan gölde ise sadece ağanın adamları balık tutmaktadır. Ağa ve adamları köylünün gölden balık tutmalarına müsaade etmez. Hüseyin, gölün herkese ait olduğunu söyleyerek balık tutmaya devam ettiği için öldürülmüştür. Sadık askere gider. Abisinin katilini öğrenmek isteyen Hasan türlü oyunlarla kandırıldıktan sonra tüfeğı ile kendini vurur. Fatma, karakola götürülürken oyun biter.

Göç eden bu aileye Balkan Savaşı'nda şehit olan babalarının vasiyeti ilk ayak bastıklarında ve başlarına bir sıkıntı geldiğinde Anadolu toprağına öpmeleridir. (s. 14) Kardeşlerinin hem anası hem babası olan Fatma, babalarının bu vasiyetini yıllardır uygulamakta ve kardeşlerine uygulmaktadır. Fatma, kardeşlerinden aç da kalsalar açlıktan ölseler de Anadolu toprağına olduklarına şükretmelerini ister. (s. 15)

⁵⁴ O. Zeki Özturanlı, **Batak Göl**, İstanbul, Kent Yayınları, 1969, s. 5.

Hasan, Ağa'nın ve Muhtar'ın yaptıkları zulümleri ve kendilerine göre tesis ettikleri düzeni "*Gavurcuklar bilem böyle yapmaz idi.*" (s. 9) diyerek Bulgar mezaliminde yaşadıkları ile karşılaştırır. Oyunda diğer Anadolu köylüsünde olduğu gibi muhacir ailenin de tarlası, toprağı yoktur. Bu nedenle fakirlik, ağa ve onun işbirlikçilerinden gördükleri eziyetler dolayısıyla zor şartlarda hayatta kalma mücadelesi verirler.

Haşmet Zeybek'in *Irgat* (1969) oyunu Çukurova'da çalışan işçilerin dramını anlatmaktadır. Köylünün esas problemi, sıkıntılarının kaynağı, ağaları sorgulanamaz, kendilerinden üstün ve velinimetleri olarak görmeleridir. Köylü, seçme-seçilme hakkını kullanırken dahi özgür karar vermez ve ağaların istekleri doğrultusunda oy kullanır.

Irgatları ağaların çiftliklerine çalışmaya götüren Kâhya, bu dünyada rahat yaşamanın yolunun ağalara, beylere yanaşıp fakir, fukarayı ezmekten geçtiğini düşünen menfaatperest, değerleri olmayan biridir. Köylülerin çalıştıkları çiftliklerin ağalarını övmek ya da yermek için dini hassasiyetlerini kullanır. Geçen yıl yanında çalıştıkları Abdürrahim Ağa'nın Müslümanlıktan bahsettiğini fakat işçileri daha çok çalıştırmak için sabah ezanını dahi erken okuttuğunu, anlatır. İşçiler, Abdürrahim Ağa'ya demediklerini bırakmazlar fakat Kâhya'ya söylediği yalanların hesabını sormazlar. Kâhya bu yıl çiftliğine götüreceği Süleyman Ağa'nın da topraklarında evliyaların, enbiyaların teyemmüm edip namaz kıldığını bu nedenle onun topraklarına sıtma ve ince hastalığın yavaşmadığını anlatır. Köylüler ise tekrar ona ve söylediklerine inanır. Kâhya, yakında bir seçimin olacağını söyler. Köylüler, seçimin ne olduğunu dahi bilmez ve ona sorarlar. O da "*seçim seçim demektir, ben biliyor muyum bana da bu kadarını bellettiler*"⁵⁵, der. Köylüler, sonunda hükümet işi olduğunu bu nedenle seçimi ayrıntılı bilen olmadığını düşünürler. Kâhya ise şunları söyler: "*O kadar ince düşünmeyin ağalar. Sizin neyinize gerek hükümat. (...) Napacaksınız hükümatı. Kim senin garnını doyuruyorsa o senin hükümatın. Bir adamın ekmeğini kim verirse hükümatı odur.*" (s. 16)

⁵⁵ Haşmet Zeybek, *Irgat*, 3. bs., Ankara, Koral Yayınları, 1975, s. 15.

Köylüler hükümetin, ağaların işine, kendi akıllarının ermeyeceğini düşünerek onlar ne derse yapar, ağası kimi isterse ona oy verirler. Köylüler, daha önce kendilerine zulüm eden kişileri ağa istiyor diye milletvekili seçmiştir.

Irgatlar zor şartlarda uzun mesai yaparak çalışırlar. Yedikleri sadece kuru bir ekmektir. Somun ekmeğini, yufka ekmeğine sarıp yerler. (s. 28) Bir gazeteci gelir ve onlara güçlerinin farkına varmalarını, haklarını bilmeleri söyler. Ağaların, ırgatların emeklerinin karşılığını vermesi gerektiğini anlatır. Bunun üzerine köylüler hep bir ağızdan “*Birah, ağamıza dokunma. O bizim velinimetimiz.*” (s. 40) der. Gazeteci, ağalarla aynı haklara sahip olduklarını, hükümetin de devletin de aslında halk olduğunu anlatmaya çalışır. Açalık hakkında da aralarında şu konuşma geçer:

“**Gazeteci:** Gün gelecek ağanızla bir olacaksınız. Aynı masada oturup yemek yiyip, sohbet edeceksiniz.

Fahri: O zaman açalık nolacak?

Gazeteci: Tarihe karışacak.

Haceli: Allah aşkına doğru söyle. Bunları senin ahlin alıyor mu? Ben kim, Süleyman Ağa kim. Ben o adamın gapısında dudma bilem olamam. Onun dünya gadar arazisi var.

Gazeteci: O kadar araziyi nereden almış?

Haceli: Töbe töbe, Allah’ın arazisi nereden alınmış? Tabiki babasından.

Gazeteci: Ne babası be babacığım? Sen cepheye çarpışırken o cephe gerisini gasp etmiş.” (s. 42)

Köylüler yaşadıkları tüm problemlere rağmen ağalarını savunur. Onların velinimetleri olduğunu söylerler. Kendileri ile ağaların aynı haklara sahip olduğuna ve açalığın tarihe karışacağına inanmazlar. Kendi haklarının da gücünün de farkında değildirler. Gazeteci Metin Uyandıran, bundan sonra okuma bilen ve diğer ırgatlara göre daha bilinçli olan, yaşadıklarını sorgulayan Fahriye ücretsiz gazete ve kitap gönderir. Bu kitaplarla kendini geliştiren ve bilinçlenen Fahri okuduklarını köylülerle de paylaşır. Bu nedenle Kâhya, Fahri’den rahatsız olur ve ondan kurtulmak için komünist diye şikâyet eder. Jandarma Fahri’yi götürür. Fahri bir süre sonra yara bere içerisinde gelir. Tekrar çalışmaya ve okumaya devam eder. Fahri, jandarma tarafından tekrar götürülür. Gelince ise yediği dayakların etkisi ile ölür. Fahri, ölünce ırgatlar Süleyman Ağa’nın çiftliğinden ayrılırlar fakat işsiz kalınca geri dönmek zorunda kalırlar. Lâkin hepsinde bir bilinçlenme başlamıştır. Ağalarla eşit haklara sahip olduklarını, oylarını kime isterlerse verebileceklerini, politikacıların onlara

hizmet etmek için olduğunu öğrenmişlerdir. Gazeteci Metin Uyandıran, ikinci defa köylüleri ziyaret ettiğinde ırgatları değişmiş olarak bulur. Haklarının farkına varmışlardır. Ağa'nın ve Kâhya'nın söylediklerini dinlerler ve oyları karşılığında onlara verdiği parayı alırlar. Fakat oylarını artık kendi istedikleri kişilere vereceklerdir. Gazeteci Metin Uyandıran ise bunları öğrenmeniz, neyin nereden geldiğini bilmeniz artık kendi kendinizi yöneteceğinizi gösterir, yorumunu yapar. (s. 120)

Halkın kendi kendini yönetmesi Cumhuriyet'in sağladığı seçme-seçilme hakkı ile mümkündür. Yalnız köylü, bu haklarının farkında değildir. Haklarını bilen ve bilinçlenen köylüler, bundan sonra kendi kendini yönetecek duruma gelir. Oyunun sonunda köylünün artık bilinçlendiği ve haklarının farkına vardığını görürüz. Bu nedenle oyunun köylünün, ırgatların uyanışını anlattığını söyleyebiliriz.

Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul* (1976) oyunu ilk defa 1972'de tiyatro dergisinde yayınlanmış ve 1974-1975 döneminde İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu, 1978'de Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü tarafından sahnelenmiştir.⁵⁶ Açık biçimde yazılan oyunda geleneksel tiyatromuzdan özellikle orta oyunundan birçok unsur kullanılmıştır.⁵⁷ Oyunda Meydancı, anlatıcı ve koro görevini üstlenmiştir, oyun Meydancı'nın açıp yönettiği ara oyunlardan oluşur.⁵⁸ Oyundaki ana tema, gençlerin maddi imkânsızlıklardan dolayı sevdikleri ile evlenememesi, başlık parası ve kadının bir meta olarak görülmesi iken köydeki sömürü düzeni, ağanın kulu kölesi olan köylüler, köyde ağanın gelenek, görenek, kanun ve hukukun dahi üzerinde etkili olan sözü ve gücü anlatılır. Böylelikle ağalık ve sömürü düzenin sorgulanması istenir. Oyunun başında Meydancı'nın şu sözleri eserin amacını göstermesi bakımından önemlidir: *"Dönelim oyunumuza, verelim omuz omuza. Gerçekleri söylemek, olayları göstermek farzdır boynumuza."*⁵⁹

Ağa'nın oğlunun düğününde Komutan, Kaymakam, Savcı ve İmam'ın halka karşı Ağa'ya verdikleri destek şu şekilde ifade edilir:

⁵⁶ Dilaver Düzgün, "Geleneksel Türk Tiyatrosunu Modern Tiyatro Sahnesine Taşıyan Oyun: Düğün Ya Da Davul", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Yıl: 2003, Sayı: 3, s. 33-40.

⁵⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Dilaver Düzgün, *a.g.e.*, s. 33-40.

⁵⁸ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, C. II, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1994, s. 83.

⁵⁹ Haşmet Zeybek, *Düğün ya da Davul*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2007, s.6.

“**Kaymakam:** (Çakırkeyif) Efendim bu millet adam olmaz.

(...)

Kaymakam: Nedenine gelince, daha bu millet sermayeyle kalkınacağıının farkında değil.

İmam: Yerden göğe kadar haklısınız.

Kaymakam: Baksana şu adama yaptıklarına, bu adam olmasa açlıktan ölürlər. Yazın tarlada kışın fabrikada iş verir. Allah’ın günü, yine de yaranamaz.

Ağa: Şu benim başımdan ibret almak gerek, her yıl mecburmuşum gibi yiyeceklerini giyeceklerini tedarik ettiğim halde, geçmişler karşıma tersleniyorlar. Neymiş de, ben onları somuruyormuşum.

Savcı: Somuru değil, sömürü.

Ağa: Somuru, sömürü neyse... Haklarını yiyormuşum.” (s. 75-76)

Ağa’nın içki masasında oturan İmam, köylünün camiye gitmemesinden ve onu dinlememesinden şikâyet eder. Ağa’da “*Bu ne biçim Müslümanlık*”, “*Din elden gidiyor. İnsanda utanmak, arlanmak, hayâ kalmadı.*” (s. 76) diyerek kadehini kaldırır. Kitabın son sahnesi olan “Yönetenler Yönetilenler Oyunu” adındaki bu bölümde halka karşı ağa, idareciler ve imam tarafından oluşturulan ittifak yer alırken, köylülerin davul zurna eşliğinde eğlenmesi dikkat çekici bir ayrıntıdır. Oyun, tüm problemlerine rağmen vur patlasın, çal oynasın yaşayan halkın gerçeğini sorgular.⁶⁰

Orhan Asena’nın tiyatro eserleri ile tarihsel, sosyal ve siyasal yaşantımıza ayna tuttuğunu ifade eden Hülya Nutku⁶¹, Asena ile yaptığı bir görüşmede yazarın *Simavnalı Şeyh Bedreddin* (1969) oyunun kahramanı Bedreddin’i ve mücadelesini “*çağının 500 yıl öncesinde dünyaya gelmiş bir insanın çağıyla olan çatışması*”⁶² olarak değerlendirdiğini aktarır. Asena, hakkındaki kaynaklardan ve hayatından hareketle eserinde yer verdiği Bedreddin’i şu şekilde tarif eder: “*Ben Bedreddin’i işte bu ozanca sezgi ve tutkusuyla, bu mistik sosyalist kişiliğiyle, bu peygamberce eylemi içinde vermeye çalıştım oyunda. Bir peygamber ki, öte dünyadan değil, bu dünyadan söz eder. Öte dünyadan söz ettiğinde de muradı bu dünyadır. Cenneti de cehennemi de o yanda değil, bu yandadır ve kendine inananları bu cennette yaşatmaktır dileği.*”⁶³

⁶⁰ Haşmet Zeybek, **a.g.e.**, Kitabın arka kapağı.

⁶¹ Hülya Nutku, **Cumhuriyet’in 75. Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, s. V.

⁶² **A.g.e.**, s. 67.

⁶³ Orhan Asena, “Simavnalı Şeyh Bedreddin”, **Toplu Oyunlar 3**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010, s. 9.

Oyunda Şeyh Bedreddin'in hayatı, düşünceleri ve düşünceleri için verdiği mücadele konu edilmektedir. Bir din âlimi olan Bedreddin aynı zamanda Musa Çelebi'nin kazaskerliğini yapmıştır. Bedreddin'in çağını aşan düşünceleri vardır, bunlar Osmanlı devlet ve toprak sistemi ile çatışmaktadır. Bu nedenle onu yanına alıp kazaskeri yapmak isteyen Musa Çelebi'yle aralarında şu konuşma geçer:

“Bedreddin: Öyle bir düzende yaşarsınız ki hünkârım, o düzen olmazsa siz olmazsınız, ben olursam o düzen olmaz.

Musa Çelebi: Değiştiririz düzeni.

Bedreddin: Bu sizin de gücünüzü aşar sultanım. Ya bana yazık olur, ya size ya beni size kırdırırlar ya sizi kırarlar.” (s. 24)

Mevcut düzeni değiştirmek isteyen Bedreddin'in amacı devletin değil de halkın öncelendiği bir düzen kurmaktır. Bedreddin, bu değişikliğin kolay olmayacağını ve canlarına mal olabileceğini başından tahmin eder. Musa Çelebi ve Bedreddin, *“herkes ektiği toprağın sahibidir, herkesi diktiği ağacın sahibidir, herkes tuttuğu işin sahibidir ve dahi herkes kendi kendisinin sahibidir.”* (s. 35) fermanı ile toprak reformunu yaparak köleliği kaldırır. Burada uygulayıcı Musa Çelebi'dir fakat düşünceler Bedreddin'e aittir.

Osmanlı'da savaşan akıncı beylerine fethettikleri topraklar verilir ve halk onlara ait olan topraklarda çalışırlar. Eski akıncılardan Gazi Evrenuz, yapılan değişiklikleri fetih hakkına dayanan sistemin, sadaka düzeni ile değiştirmek olarak görür ve akıncıların değişiklikten hoşnut olmadığı anlatır. (s. 28) Musa Çelebi, onların düzen dediklerinin aslında düzensizlik ve haksızlık olduğunu söyler. Bir yanda saraylarda, konaklarda bolluk içerisinde yaşayanlar vardır ki bunların toprak, ağaç ve derya ile alakaları yoktur. Diğer yanda iki parça katıksız ekmek için tüm gün çalışan ve genç yaşta ölenler vardır. Bunlarla toprak ve ağaç arasında neredeyse âşık ve maşuk gibi bir sevgi vardır. Fakat bir avuç toprakları yoktur. (s. 29) Musa Çelebi bu nedenle beylere fazla gelen toprakları bu halka dağıtmak ister. Gazi Evrenuz ise onu bu düzen bozulacak olursa arkanızda kimseyi bulamazsınız, diye uyarır. (s. 30) Musa Çelebi, halkın arkasında olacağını söyleyerek her şeye rağmen verdiği fermanın arkasında durur.

Musa Çelebi'yi destekleyen beyler ise ondan desteklerini çekerek, Mehmet Çelebi'nin yanında yer almaya karar verirler. Bunun üzerine Musa Çelebi kardeşi ile olan taht kavgasını kaybeder ve kardeşi Mehmet Çelebi tahta geçer. Musa Çelebi ölür. Şeyh Bedreddin yakalanır ve Mehmet Çelebi'nin huzuruna çıkarılır. Mehmet Çelebi, Bedreddin'i İzmit'e gönderir. Burada Bedreddin'i kontrol altında tutmak niyetindedir. Bedreddin, İzmit'e padişahın ona verdiği ulufeyi biriktirir. Daha sonra halkın isteğini de görerek ayaklanmaya başlar. Ayaklanmanın başlamasına iki olay sebep olmuştur. Bunlardan ilki, kocasını arayan genç kadının, kolcular tarafından arazilerine girmesi bahanesiyle ırzına geçilmesidir. Diğeri ise yaşlı bir kadının başkasının topraklarına girdiği için falakaya yatırılmasıdır. Bu iki olayı da Bedreddin hissetmiştir. Her iki olay da toprak sahipleri adına oraları koruyan kolcular tarafından yapılmıştır. Bundan sonra Bedreddin ve taraftarları isyan plâni yaparlar. Fakat Bedreddin'in adamları öldürülür. Bedreddin yakalanır ve idam fermanı verilir.

Bedreddin ve Musa Çelebi düzeni değiştirme çabaları dolayısıyla canlarından olmuşlardır. Fakat kısa da olsa toprak reformu, sınıf ayrımı ve köleliğin kaldırmak gibi köklü değişikliklerin uygulanabildiğini göstermişlerdir. Lakin bu değişiklikleri hayata geçiren padişah dahi olsa bunu canı ile ödemiştir. Çünkü beyler, paşalar halka ve padişaha rağmen kendi düzenlerini korumak için ellerinden geleni yaparlar.

Bedreddin'in mücadelesinin en önemli nedeni akıncı beylerin elinde toplanan toprakları halka dağıtmaktır. Buna rağmen Musa Çelebi ve Bedreddin'in sadece toprak reformunu hayata geçirmekle kalmadığı aynı zamanda köleliği de kaldırdığını görürüz. Bedreddin, verdiği mücadeleyi aslında Allah için yapmıştır çünkü ona göre bu bir nevi Tanrı ve insan arasındaki engelleri kaldırmak gibidir. Bedreddin, özgür olan insanın kendi olabileceğini ve kendi olunca, sevmeye sevilmeyle daha açık hâle geldiği için Tanrı'ya olan sevgisinin artacağını düşünür.

Orhan Asena'nın *Atçalı Kel Mehmet* (1970) oyunu Osmanlı'nın son dönemlerinde Anadolu köylüsünün yaşadığı problemleri ve eşkıyalık meselesini konu eder. 1820'li yıllarda cereyan eden olay, Atçalı Kel Mehmet'in aşkı dolayısıyla eşraftan Şerif Hüseyin ile arası açıldıktan sonra hayatta kalmak için dağa çıkıp haksızlıkları düzeltmek amacıyla mücadele verirken öldürülmesidir.

Oyunun ilk perdesinde Mehmet'in Şerif Hüseyin'in kızı Fatma'nın aşkı dolayısıyla dağa çıkışından sonra Anadolu köylüsünün yaşadığı sıkıntılar anlatılır. Köylüler, yüksek vergiler altında hayatta kalmaya çalışırken seslerini padişaha duyuramazlar. Hacı Ahmet, ayandan biridir. Halkın durumunu İzmir muhafızı Hasan Paşa'ya bildirmek ister. Mektupta Hasan Paşa'ya "*Halkı insafsızca sömüren bir takım voyvodaların, mültezimlerin eline bırakmayınız, halkın koruyucusu olunuz. (...) Halk bu zalimlerin elinden öylesine yılgınlığa ve yoksulluğa düşmektedir ki, dağdaki eşkıyaya sığınmaktan başka çare bulamamaktadır.*"⁶⁴ yazmıştır. Hacı Ahmet, halkı sıkboğaz eden mültezimler ve voyvodalar dolayısıyla dağların eşkıya olduğunu, durumu uzaktan anlamayanların gözleri açılsın, yaşananların basit bir eşkıyalık meselesi olmadığından padişahın haberi olsun istemiştir. (s. 109) Fakat onun yazdığı mektup Hasan Paşa'ya ulaşmadan mültezimlerin eline geçmiştir.

Dağa çıkıp eşkıya olan Mehmet ve adamları, toplanan paraların ve altınların çok azının hazine-yi hümayuna gittiğine, büyük kısmının mültezimlerin, voyvodaların hazinelerini doldurduğuna şahit olmuşlardır. Rus Savaşı'nın masrafları dolayısıyla çıkarılan salariereler padişah tarafından kaldırılmasına rağmen mültezimler bunları yılda birden ikiye, ikiden üçe çıkarıp halktan toplamaya devam ederler. (s. 114- 115) Kel Mehmet, mültezim ve voyvodayı görevinden alarak Hacı Ahmet'i Kuyucak voyvodası yapmak ister. Hacı Ahmet, "*sizi dağlara düşüren nedenler ne denli haklı olursa olsun, hareketiniz aykırı sayılır. Onların yaptıklarını hiçbir zaman hoş görmedim, ama bilirim ki sizin yolunuz da çıkar yol değildir.*" (s. 116) diyerek bu görevi kabul etmez. Mehmet, ona hak verir. "*Sizi kendi kaderimizi paylaşmaya zorlayamayız*" (s. 116) diyerek arkadaşı Yörük Ahmet'i Kuyucak voyvodası yapar. Mehmet ve adamları dağlarda yerel bir güç gibi çalışırlar. Kel Mehmet, halka zulmedenlere, devletin malını gasp edenlere, haksız yere vergi toplayanlara müsaade etmez. Durumu padişaha mektupla bildirir fakat bir cevap alamaz. Sonra etraftaki bölgelere kendi adamlarını yönetici olarak gönderir. Sonunda halkın isteği ile kendi de Aydın valisi olur. Bir süre sonra padişahın emri ile askerler

⁶⁴ Orhan Asena, "Atçalı Kel Mehmet", **Toplu Oyunlar 3**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010, s. 108-109.

Aydın'a gelmektedir. Kel Mehmet bunu haber alır. Fakat harekete geçmekte geç kalır ve oyun biter.

Oyunda delilik ve velilik arasında görülen, adı Deli Yani olan yaşlı bir Rum vardır. Bu Tanrı'nın bir kadını bahane ederek Mehmet'e bunları yaptırdığını söyler. (s. 159) Mehmet'in dağa çıkması, Şerif Hüseyin'e karşı gelmesi âşık olduğu bey kızına ulaşmak içindir. Fakat daha sonra halkı, padişahın buyruğu diye kandıranlar ve sömürenlere karşı koyar. Mehmet, karşılaştığı gerçeği şu şekilde ifade eder:

“Mehmet: Bakıyorsun karşımda bir mültezim, yapışıyorsun yakasına, bakıyorsun suçlu o değil, ona buyuran bir voyvoda var, basıyorsun gırtlığına herifin, anlıyorsun ona da buyuran bilmem neredeki paşa, bu defa buldum diyorsun düşmanımı, bakıyorsun herifin elinde bir takım kâğıtlar... Mühürlü imzalı, tuğralı...

Elvan Ana: Tövbe de deli oğlum, tövbe de... Padişahımız efendimize dil uzatma, halifeyi ruyi zemine olsun dil uzatma bari.

Mehmet: (Taşkın) Bir bilsem ana, bir bilsem, gerçekten suçlunun o olduğunu bir bilsen kolaylaşır işim. Bir adam var yanımda, Deli Yani derler adına, gayri bilmem doksan yaşında mı, yüz yaşında mı? Çok gezmiş, çok okumuş, çok güngörmüş, öyle bakar körlerden değil. O diyor ki: Kırk yıldır Frenklerde bunun kavgası yapılıyor. Kralın kellesini koparmışlar da kötülük hala kol geziyor... (Yeisle bağırır.) Nerde kötülük ana, nerede? Varayım, dikileyim karşısına, işte sen, işte ben diyeyim. Gerekirse bu başı bu yolda vereyim.” (s.131)

Oyunda Osmanlı'nın son dönemlerinde Anadolu köylüsünün vergilerden ve yaşanan zulümlerden dolayı paşalara ve padişaha ulaşım dertlerini anlatamamaları ve bu nedenle eşkıyalara sığınım onlardan medet ummaları, eşkıyalığın aslında halkın kendi kendine bulduğu bir çıkış yolu olduğu anlatılır. Esas problem ise sistemin hantallığı ve kontrol edilememesinden dolayı zayıf ve güçsüz olanın ezilmesinden ibarettir.

1949'dan 2001 yılına kadar oyun yazmaya devam eden Necati Cumalı'nın oyun yazarlığı, Songül Taş tarafından Hazırlık ve Olgunluk Dönemi olarak ikiye ayrıldıktan sonra Olgunluk Dönemi de birinci ve ikinci devre olarak kendi içinde ikiye ayrılır.⁶⁵ Necati Cumalı, oyunlarının ilk döneminden itibaren halk kaynaklarına yönelerek Anadolu insanının her türlü sorununu ele almıştır.⁶⁶ Cumalı'nın oyunlarda yer alan köy ve köylüler, büyük ölçüde Ege köyleri ve köylüsüdür. *Ezik Otlar* (1969)

⁶⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Songül Taş, **Necati Cumalı ve Oyunları**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 12.

⁶⁶ Songül Taş, **a.g.e.**, s. 9-24.

oyununda Urla'ya kan davası dolayısıyla göçen Laz bir aile vardır. Bu aile, köylünün hayvanlarını otlattığı bir çayırılığı satın almıştır. Bu nedenle köylü tarafından orada olmalarından rahatsızlık duyulur. Köylülerle yaşanan olaylardan sonra Laz ailenin bir oğlu ölür, diğeri ise hapse gider. Kaçtıkları kader onları Urla'da da bulmuştur. **Susuz Yaz** (1969) oyununda küçük tarlalarını genişleten iki kardeş vardır. Bunlar bu nedenle köylü ile su problemi yaşarlar ve komşuları Veli'yi öldürürler. Bundan sonra ise bu kardeşler arasında yaşanan çekişme ve olaylar anlatılır. **Vur Emri** (1969) oyununda az olan topraklarını abisine bırakıp köyünden ayrılan bir kardeş vardır. Oyunda iki kardeşin çekişmesi ve yaşadıkları anlatılır. Cumalı, bu oyunlar ile köylünün su, toprak ve kan davası gibi problemlerini işlemiştir.

Şemsi Belli'nin **Anayasso** (1970) oyunu Doğu Anadolu'da bir dağda eşkıya barınağında başlar, daha sonra İstanbul'da devam eder. Buna rağmen oyunun açılış ve kapanışı ışıklı Ankara Kalesi silüetinin sahneye yansıtılması ile yapılır. Ankara Kalesi sahneye yansıtıldığı sırada anayasadan maddeler de ışıklı bir şekilde yansıtılır. Anayasadan maddelerin yansıtılması oyunda dört defa olur. 1961 anayasasının 12., 35., 37. ve 49. maddelerine oyunda yer verilir. İlk sahnede "*Devlet topraksız olan ve yeter toprağı bulunmayan çiftçiye toprak sağlamak amaçlarıyla gereken tedbirleri alır. Anayasa- Madde: 37*"⁶⁷ yazmaktadır.

Oyunda Selim Ağa, köylünün babadan, dededen kalma arazilerini kendi arazisi olarak göstermiş ve tapu çıkarken bu arazileri kendi üzerine kaydettirmiştir. Köylünün isyan edip karşı koymasını engellemek için de her türlü kötülüğü yapar. Adamlarına yaptırdığı hırsızlıklar ve diğeri suçları toprağını aldığı köylülerin üzerlerine atarak onlardan kurtulmayı planlar. Bunun üzerinde Hasso, Reşo, Kako ve Hamo dağa çıkmıştır.

Oyunda, topraklarına el konulan ve çeşitli haksızlıklara uğrayan köylünün dağa çıkmak zorunda kalması ve onlar dağdayken ağanın ailelerine ettiği zulmü arttırarak devam etmesi anlatılır. Bu eşkıyalar, haklarında "vur emri" çıkarılınca İstanbul'a göç ederler. Fakat orada da farklı problemlerle karşılaşılır. Oyunda halkın yaşadıkları problemler anayasanın ilgili maddelerine atıf yapılarak anlatılır.

⁶⁷ Şemsi Belli, **Anayasso**, Ankara, Güneş Matbaacılık, 1970, s. 7.

Halk anayasadan haberdardır ve ondan yardım bekler ve bunu kendi dillerinde şu şekilde yaparlar:

“Anayasso! Anayasso!...
Ellerinden öpiy Kako
Ellerinden öpiy Reşo
Ellerinden öpiy Hamo
Ellerinden öpiy Hasso!..
Yap bize iltimasso
Gurban sana anayasso;
Anayasso!.. Anayasso!..” (s. 10)

Oyunda bu ifadeler farklı isimlerle sürekli tekrarlanır. Eserde “*Devlet herkesin beden ve ruh sağlığı içinde yaşayabilmesini ve tıbbî bakım görmesini sağlamakla ödevlidir. Anayasa- Madde: 49*” (s. 20) “*Herkes dil - ırk, cinsiyet, siyasî düşünce, felsefi inanç, din ve mezhep farkı gözetilmeksizin kanun önünde eşittir. Hiç kimseye, kişiye, aileye, zümreye veya sınıfa imtiyaz tanınmaz. Anayasa- Madde 12*” ve “*Aile Türk toplumunu temelidir. Devlet... ailenin ananın ve çocuğun korunması için gerekli tedbirleri alır ve teşkilatı kurar... Anayasa- Madde: 35*” (s. 75) maddelerine de yer verilir. Bunlar halkın temel haklarıdır ve anayasa ile güvence altına alınmıştır.

Yazarın, oyunu vasıtasıyla devletin anayasada kendi güvencesine aldığı toprağın adil dağılmasını sağlama, kanun önünde herkesin eşit olduğu ve ailenin korunması gibi vazifelerini yapamadığını anlatmak istediği söylenebilir.

Erol Toy’un *Pir Sultan Abdal* (1970) oyununda, Osmanlı köylüsünün yaşadığı problemler ve bunlara karşı ayaklanmaları anlatılır. Aşarcılar, kadılar ve tefeci, birlik olup halkın elinde ne var ne yoksa almaktadır. Oyunda; aşarcı, mültezim ve kadılar, Bağos isimli bir tefeci ile birlikte hareket ederler. Müslümanın faiz almasının haram olduğunu söyler fakat vermesinin haram olduğunu söylemezler. Böylelikle Bağos’un faiz almasının önünü açarlar. Köylüler, dergâha giderek durumlarını Pir Sultan’a anlatırlar. Pir Sultan, onlara şu tavsiyelerde bulunur: “*Hakkından çoğunu isteyene direnin! Deyin ki, fazlasını veremeyiz. Tefecisi, aşarcısı başınıza çokuşanda, derneşin. Bir kez ölmek herkese yazılı... Her an ölmek, insanlığa*

aykırı. Korkmayın! Kenetlenin birbirinize. Osmanlı'nın itleri aralayamasın. O zaman görün olacakları..."⁶⁸ Bunun üzerine halk yapılanlara karşı çıkar ve ayaklanır.

Ayaklanmada yakalanan Pir Sultan mahkemeye çıkarılır. Pir Sultan'ın siyasete atılan öğrencisi Hızır, ondan dergâhına çekilmesini ve siyaseti bırakmasını ister. Bunu kabul etmeyen Pir Sultan hapse atılır. Daha sonra ise ölüm fermanı verilen Pir Sultan asılır. Lakin Pir Sultan, halkın arasında nefesleri ile yaşamaktadır. Pir Sultan, ezilen köylülerin hakları için ayaklanmalarını tavsiye eder. Çünkü sayıları haklarını arayabilecek kadar çoktur. Ayaklanan halk Pir Sultan'ın dergâhına giden onun fikirlerini kabul edenlerdir. Kızılbaş ve alevi oldukları mollalar ve kadılar tarafından vurgulanır.

Ömer Polat'ın *Aladağlı Miho* (1977) oyununda Aladağ köyünde köylünün ağalar ve onların yanında yer alan devlet memurları tarafından ezilip sömürülmesi anlatılmaktadır. Yazar, kitabın başında köy seyirlik oyunları hakkında bilgi verir ve oyununu yazarken bunlardan etkilendiğini söyler. Eser, düğünde bir gurup gencin düğündeki misafirlerin de yardımıyla oynadıkları bir köy seyirlik oyunudur.

Oyun, Haydo Bey'in küçük kızının düğününde oynanır. Köyün gençleri düğünde "*Miho'nun yani bizim oyunumuzu oynayacağız*"⁶⁹ diyerek oyuna geçerler. Oyun Miho'nun dolayısıyla da tüm köylünün hikâyesidir çünkü hepsini Miho'nun akıbeti beklemektedir.

Miho, bir hulam yani köledir. Köyde yaşayan halkın tümünün (toprak sahipleri ve devlet memurları dışında) ağaların kölesi olduğunu görürüz. Bakkaldan veresiye yazdırırken, doktora giderken hangi aşiretten yani hangi ağanın kölesi olduklarını söyleyerek işlerini yaparlar. Miho, gençken çok güçlü ve cesurdur. Şimdi ise yaşlandığı için Haydo Ağa onu aşiretinden kovmak ister. Miho'nun hem gidecek yeri yoktur hem de toprağını terk etmek istemez. Miho'nun karısı Haco'da hastadır. Bir oğlu vardır ve o da ağanın adamları belki görür de zulüm etmeyi bırakır diye sürekli çalışmaktadır. Miho'yu köyden gitmeye zorlamak için ağanın adamları her gün dayak atar. Bu adamlardan Mısto dayanamaz ve sonunda hepimiz Miho gibi

⁶⁸ Erol Toy, "Pir Sultan Abdal", **Toplu Oyunları 2**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010, s. 138.

⁶⁹ Ömer Polat, **Aladağlı Miho**, 2. bs., İstanbul, Mitos- Boyut Yayınları, 2008, s. 17- 18.

olacağız, ha yaşlanınca ha şimdi der ve ağaya karşı gelir. Karısı ve oğlu ölen Miho ve Misto, dağa çıkıp eşkıya olurlar.

Oyunun sonunda ağalar sinirlenip masadan kalkarlar. Bunun üzerine Miho gelir, karısı Haco'yu çağırır. Ağasız, düğün nasıl olursa ağasız köyde olur, diyerek boş masayı gösterir. Bu son, tüm olumsuzluklara rağmen gelecekte ağasız bir düzenin olabileceğine dair bir umuttur. Bu kadar baskıcı bir yerde ağaların karşısında bu oyunu sergileyebilmenin Miho'nun yaptığı direnişin köylüden destek görmesi ya da köylünün oyunu izlemek istemesinden dolayı mümkün olmuş olmalıdır. Yalnız bunların ifade edilmemesi ve orada ağaların sesiz kalarak oyunu izlemeleri oyun için bir kusur olarak görülebilir. Buna rağmen oyun başarılı ve önemli bir eserdir. Ömer Polat'ın *Aladağlı Miho* oyununda sadece köylünün toprak problemi işlenmez. Bu oyunda köylünün insan olma ve özgür olma mücadelesi vardır. Miho örneğinden köylüye yapılan akıl almaz zulümlere şahit oluruz. Köylüler köle olarak görülür. Ağaların köylüyü toprağına alması ona vatandaşlık vermesi gibidir. Devletin doktoru ve kumandanı, dahi hangi ağanın kölesi olduğuna ve ağaların isteklerine göre köylülere muamelede bulunur.

Tarik Buğra'nın *Yüzlerce Çiçek Birden Açtı* (1979) oyununda Çin komünist devrimi ve devrim dolayısıyla yaşanan baskılar, konu edilir. İlk defa devlet tiyatrolarında 1989- 1990 sezonunda sahnelenme imkânı bulan eser farklı ülkelerde yaşanan baskı ortamlarını hedef alan eleştirileri de barındırır. Tarık Buğra da bu nedenle oyunun özellikle o dönem Bulgaristan'da Türklere karşı uygulanan baskılar dikkate alınarak okunabileceğini ifade etmiştir.⁷⁰

Oyunun büyük bir kısmı Çin'de, bir kısmı ise Amerika'ya doktora eğitimi için giden öğrencilerin bulunduğu bir otel odasında geçer. Oyunun kahramanı Robert Loh, üniversitenin en parlak öğrencisidir ve okul bittikten sonra Profesör, Loh'u Amerika'ya gönderir. Çin'de devrim olunca yurtdışında bulunan tüm öğrenciler ülkelerine çağrılır. Loh'un doktorasının bitmesine bir dönem kalmıştır ve babası gitmemesi için Loh'u ikna etmeye çalışır. Profesör ise Loh'tan ülkesine dönmesini

⁷⁰ Ebru Burcu Yılmaz, "Tarık Buğra İnsan ve Eser", Fırat Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2005, s. 19.

ister. Loh da babasının değişimi yadırgadığını düşünerek ülkesine dönme kararı alır fakat kısa bir süre sonra döndüğüne pişman olur. Çünkü baskılar ve hukuksuzluklar artmış, ülke ve halk, yaşanan rejim değişikliğinden fayda yerine zarar görmeye başlamıştır. Komünistler aşama aşama düşüncelerini gerçekleştirmeye başlamışlar, önce toprak reformunu hayata geçirmişlerdir. Loh ve arkadaşı Ken arasında reformlar özellikle toprak reformu hakkında şu konuşma geçer:

Loh: Kadrolar gece bize, mücadeleyi nasıl bulduğumuzu sordular. Onlara

Ken: Şerefine.

Loh: Sağlığına. Onlara, esas olarak reforma inandığımı, ama usullerini, gereksiz biçimde sert bulduğumu söyledim. O zaman bana, düşmana acımak halka zulümdür dediler. Merhamet düzene ihânet imiş.

Ken: (Az görülen ciddiliklerden birisi.) Reformu sahiden gerekli mi buluyorsun?

Loh: Bulurdum. O gün, aldığı tapuyu, torununu sever gibi bağına basan yaşlı bir kadın çok dokunmuştu bana. Yalnız o değil; herkes bayram yapıyordu: Toprakları, bir şeyleri olmuştu işte. Ama çok geçmedi ve ben anladım ki, işin duygu yönüne bakarmışız biz. Doğru; o kadıncağız ve ötekiler toprak sahiplerine kira ödemeyeceklerdi artık. Peki ya vergi? Öğrendik ki, bütün vergiler en iyi topraklara göre ayarlanmıştır. Ve kadrolar, liderlerine yaranmak için, üstten tuttıkları bu vergileri son meteliğine kadar söker alır, toprak sahipleri gibi ertelemeye de yanaşmazlarmış. Bütün reform bölgelerinde, aradan sadece bir hasat mevsimi geçiyor ve köyüler topraklarını tutturabildiklerine satıyor, büyük şehirlere göçüyor. Birkaçını gözümle gördüm... konuştum onlarla. Ağlıyorlardı. Ve boşboşuna iş arıyorlardı.”⁷¹

Loh, reformların gerekli olduğunu düşünmekle birlikte uygulamada çok sert davranıldığı kanaatindedir. Toprak reformu gerçekleştiğinde oradaki insanların mutluluğuna şahit olmuş ve çok etkilenmiştir. Zamanla toprak reformunun başarılı olmadığını gözlemlemiştir. Çünkü vergiler yüksektir ve verginin tahsili hususunda da acımasız davranılmaktadır. Halk bu nedenle aradan sadece bir hasat mevsiminin geçmesine rağmen topraklarını satmak zorunda kalmıştır. Devrimin en önemli adımlarından biri olan toprak reformunda başarı sağlanamamıştır. Oyunda toprak reformunun yanlış uygulandığını bu nedenle halkın faydalanamadığı anlatılır.

⁷¹ Tarık Buğra, “Yüzlerce Çiçek Birden Açtı”, **Bütün Eserler 3, Üç Oyun**, İstanbul, Ötügen Neşriyat, 1979, s. 205- 206

Murathan Mungan'ın *Mahmut ile Yezida* (1980) oyunu İş Bankası'nın açtığı bir yarışmada 1979 yılında ikincilik ödülü⁷² kazanmasına rağmen ilk defa sahnelenmesi 1993 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu'nda olmuştur.⁷³

Yezidi ve Müslüman iki gencin aşkları oyunun esas meselesi olmakla birlikte köylü ve ağaların ilişkileri de eserde yer alır. Bu iki sevdalıdan Mahmut'un yaşadığı köyün ağası olan Havvas Ağa köyün arkasında olan bataklığı kurutup pirinç ekmeği planlamaktadır. Bataklığı kuruttuktan sonra tapuları da üzerine alacaktır. Bataklık, Yezidi köyü ile Müslüman köylerini birbirinden ayıran bir sınır gibidir. Yezidiler bu nedenle bataklığın kurutulmasını istemezler. Havvas Ağa, Yezidilere rağmen bataklığı kurutup kendi topraklarına dâhil etmek ister.

Mahmut'un babası köyün ileri gelenlerindedir fakat yıllar önce ölmüştür, abisi Kebik ise Havvas Ağa'nın yeğeni ile evlenir. Kebik'in düğününü Havvas Ağa yapar. Düğün dolayısıyla bir araya gelen Havvas Ağa ve Kaymakam toprak reformu hakkında konuşurlar. Havvas Ağa, toprak reformu ile hükümetin topraklarını alıp ona buna dağıtacağından endişe eder. Kaymakam ise devletin kimsenin toprağını elinden almayacağını, dağıtılacak toprakların hazinenin olduğunu, söyler.⁷⁴ Buna rağmen Havvas Ağa hâlâ işin peşini bırakmaz ve Kaymakam ile aralarında şu konuşma geçer:

Kaymakam: Aklın fikrin toprakta Havvas Ağa. Allah gözünü doyursun! Uçsuz bucaksız, göz alabildiğince toprakların var. Hâlâ üç dönümlük toprağın lafını edersin. Dağıtılan topraklar sizin topraklardan uzaktır, gönlünü geniş tut.

Havvas Ağa: İlahi Kaymakam Bey, ağa kısmının aklı başka nerde olur? Bizim fabrikamız, dumanımız yok. Tek sermayemiz toprak. Ve de bizim işimizdir çiftçilik!

Kaymakam: Senin işin çiftçilik değil Havvas Ağa, çiftçilik değil, ağalık, senin işin ağalık.

Havvas Ağa: İyi dedin Kaymakam Bey, doğru dedin. Adını üstünde dedin: Ağalık... Lakin ağalık vermekle olur denilmiştir. Onca yancı, onca ırgat çalışır kapımızda. Ola ki veresin değil? Olmayınca nereden vereceksin? Bunun için ağa kısmının aklı fikri toprakta olmak gerektir.

Kaymakam: Yine de bu kadarı fazla Havvas Ağa. Açgözlülük yani. Darılmayasın sözüme ama işin gerçeği bu.

⁷² Natalia Lavrenteva, "Murathan Mungan'ın Oyun Yazarlığı "Sayfadaki Gibi" Örneğinde", Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon, 2017, s. 10.

⁷³ A.g.e., s. 4.

⁷⁴ Murathan Mungan, *Mahmut ile Yezida Mezopotamya Üçlemesi I*, 8. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 24.

Havvas Ağa: Öyle deme Kaymakam Bey, öyle deme. Eskiden ağalar eşkıya beslerlerdi dağlarda. Başları sıkıştı mı, bir kemlik oldu mu, bir habar uçururlardı dağlara. Eşkuya o saat inerdi dağdan, giderdi ağasının kapısına. Emri neyse yerine getirirdi ve yine dönerdi dağına. Köy mü basılacak, adam mı vurulacak, ossaat ağanın muradı gerek, dileği sahi olurdu. Şimdi dağlarda eşkıya kalmadı Kaymakam Bey. Şimdinin ağaları dağlarda adam beslemiyi. Bizim adaletimiz nasıl sağlanacak pekiy?

Kaymakam: Kanun kuvvetiyle Havvas Ağa, kanun sayesinde. Kanuna karşı gelinmez, kanun ne derse o olur.” (s. 26)

Havvas Ağa, ağalar için toprağın ne kadar kıymetli olduğunu Kaymakam’a açık açık ifade etmiştir. Dönem oyunlarındaki birçok ağadan farklı olarak Havvas Ağa, ağalığın vermekle olduğunu, köylünün ağalığını sorgulamaması ve karşına çıkmaması için kendine minnet duyması gerektiğini düşünür. Yine burada diğer oyunlarda ağaların zulmünden dolayı dağa çıkan eşkıya imajına aykırı olarak ağaların kendi kanunlarını uygulamak için dağda eşkıya beslediği anlatılır. Düğünde yapılan şenliklerde Ağa köylüye ihsanlarda bulunur. Yapılan koşuyu kazananlardan dileğini sorar. Köyün delisi “*Dile koşucu dile, anasını dile, avradını dile, kızını-kızanını, oğlanını dile! Lakin toprağını dileme!*” diyerek ağaların toprak konusundaki hassasiyetini bir kez daha vurgulamış olur.

Havvas Ağa, Yezidi köyünün arkasında yer alan bataklığı kurutup sonra da buraya pirinç ekmeği planlamaktadır. Bunun için gerekli kanuni engelleri defterdar ve mal müdürü ile görüşüp ayarlar. Havvas Ağa, bataklığı ele geçirmeyi hem itibar meselesi yapmış hem de ağalığını sorunsuz devam ettirmek için yeni bir yol olarak düşünmüştür. Çünkü artık köylünün ayaklanmaya hazır olduğunu, bunda devletin yapacağı toprak reformunun da etkili olduğunu bilmektedir. Fakirlik köylünün canına tak etmiştir. Her geçen gün köyden göçler artmaktadır. Bataklığı kurutunca bir sürü yeni tarlaya sahip olacak ve buraya ektireceği pirinçlerin hasadı ile köylünün gönlünü hoş edecektir. “*Bataklık kurtaracaktır sizi. Hem sizi hem ağalığınızı*” diyen köyün delisi durumu özetlemiş olur. (s. 36)

Havvas Ağa: Ağalığın itibarı ayağa düşmeden bir şeyler yapmak gerektir. Köylünün minnetini korumak gerektir. İtaati sağlamak gerektir. Bunun için gerekirse kan dökülür. Kan dökmek, bir işin sünnetidir. Töresi bin yıldan, bin yıla değişen bu yörede bir yeni iş tutulurken elbet kan dökülecektir. Bunun önü alınmaz, bu işin yazgısıdır. Buna hazır olmak gerek, buna alışmak gerektir. Bunun içindir ki bana er kişi gerek, avrat kişi değil. Kan dökmekten, adam vurmaktan korkmayan, gözü yılmaz, parmağı sekmez yiğit gerektir. Gün bu gündür. Er kişi bu günde belli eder

kendini. Bu bataklık hepimizin ekmeğidir. Ağalığımızın emniyetidir. Hepimiz bu bataktan ekmek yiyeceğiz. Hepimiz bu bataktan.

(...)

Kâhya: Yezidilerle düşman olmak gerektir durduk yerde? Başka bir hal çaresi yoktur bu işin? Daha az kana sebep olanı yoktur?

Havvas Ağa: Yoktur Kâhyam, yoktur. Yaşın babam yaşıdır, lakin kimi vakit aklın ermez gibi konuşmaktasan. Kâhyalığın babamdan yadigârdır, başım-gözüm üstünedir. Lakin yüreğin yufkadır; yaşlanmaktasın Kâhya. Ölüm korkutmaktadır gözünü; seni son demlerinde vicdan sababı kılmıştır. Merhamet sıtmasına tutulmuşsan. Lakin ağalığın yarısı vicdandan feragattir. Ağalığının ilk yıllarında sen belletmiştin bunu bana. Unutmayasan. Sadece kâhyam değil, hocamsındır aynı zamanda. Hatırımı engin sayarım.

Kâhya: Doğru dersin oğul, ağalığın yarısı vicdandan feragattir. Lakin sen de unutmayasan ki öte yarısı da akıldır, kurnazlıktır. Bir işi kolay ucundan tutup yakalamak varken, zor ucundan yakalamak akıl kârı değildir. Sade zor gücüne dayanıp, her işini zor yoluyla gördürsen, olanca gücün tez vakıta tükenir kuvvattan düşersin... Her işin ilkin bir kolayını düşün, bir hilesini düşün ki, adın zalım ağaya çıkmaya. Kimi işi şeker atarak yaparsan, kimi işi taş atarak. Neticede o güne mahsus işin görülmüş olur. Lakin şeker atarak yapacağın işi taş atarak yapmaya kalkışırsan, tez vakıta sende taş tükenir, köylüde sabır...

Havvas Ağa: Ne demeye getirirsen Kâhya?

Kâhya: O demeye getirirem ki: İlkin bir iyice düşün taşın işten daha kolay yaka sıyırmak var ise defterde, ne kendi ne köylüyü zora koşmayasan. Böyle edersen köylünün yüzü daha sevinir. Bu işin bir kolay ucu var ise ondan yakalamaya uğraşsak önce.” (s.40- 41)

Havvas Ağa ve kâhyasının ağalıkla alakalı konuşmaları dikkat çekicidir. Havvas Ağa, bir işin töresinde kan dökülmenin olduğunu ve ağalığın yarısının vicdandan feragat olduğunu söyler. Kâhya, Havvas Ağa'ya ağalığın diğer yarısının akıl ve kurnazlık olduğunu hatırlatır ve bu işten en az zararla çıkmayı, tavsiye eder. Sonunda işten az zararla çıkacakları yolu yine Kâhya bulur. Yezidi, köyünün etrafını birkaç koldan sarıp daire içine alacaklardır. Daha sonra Yezidi köyünün ağası Miro Ağa'ya haber vereceklerdir. Böylece bataklık kuruyana kadar Yezidiler köylerinden çıkamayacaktır. Yezidiler, daire içerisinden çıkmanın günah olduğunu düşünürler. Daireyi çizen silmedikçe daireden kendileri çıkmazlar. Havvas Ağa, bataklığın tapusunu alındıktan sonra jandarma olaya müdahale edecektir. Bataklık kurur ve köylüler daireyi silerler. Yezidilerden her an bir saldırı beklerler ve köyün etrafında nöbet tutarlar.

Bataklığa komşu olan diğer köyün ağası ise Teyfo Ağa'dır. Teyfo Ağa'nın kızı Mahmut'a sevdalanmıştır. Bu kız sevdasından hastalanmış, kendini asmaya çalışmıştır. Mahmut, Teyfo Ağa'nın kızını alırsa Teyfo Ağa bataklıktan hak iddia

etmeyecektir. Havvas Ağa, Mahmut'tan Teyfo Ağa'nın kızı ile evlenmesi için abisi Kebik'in Mahmut'la konuşmasını ister. Mahmut, Teyfo Ağa'nın kızı ile evlenmeyi kabul etmez. Kebik, kardeşinden ağaya karşı gelince artık köyde barınamayacağını, başka köylerde de kendi ağasına karşı geldiği için tutunamayacağını, aklını başına almasını ister. Mahmut, geri adım atmayınca Kebik, Ağaya söz verdiğini, artık ağanın akrabası olduğunu "*Ağanın buyruğu Allah buyruğudur gözümde ve de bütün köyün gözünde.*" (s. 58) der. Mahmut, "*ağanın kapısında it olandan bana ata olmaz*" (s. 59) der ve kararından vazgeçmez. Bundan sonra Yezidi köyüne geçen Mahmut, Yezidiler tarafından öldürülür.

Mahmut'un abisi Kebik ve köylüler ağanın buyruğunu, Tanrı buyruğu gibi görürler. Lâkin Mahmut, ağalara kul olmayı kabul etmez. Mahmut, yanlış töreleri kabul etmeyen cesur bir delikanlıdır. Oyunun, esas meselesi din farklılıkları dolayısıyla yaşanan trajik aşk hikâyesi olmasına rağmen eşkıyalık ve ağalığın işlenişinin dönemin diğer eserlerinden farklılık göstermesiyle dikkat çekmektedir. Bunda Murathan Mungan'ın Mardin'de yetişmesi ve köyü, köylüyü ve ağalık sistemini yakından tanıması etkili olmuş olmalıdır.

2.2. Köy-Kent Problemi Bağlamında Aydın-Halk İkiliği

Aydın-halk ikiliği bölümünde başlıklar, aydının halk karşısında aldığı pozisyona göre oluşturulmuştur. "*Millî Mücadele yılları ve sonrasında Ziya Gökalp'in "Halka Doğru" düsturuyla Anadolu, Türk aydınının dikkatini yönelttiği esas coğrafya olarak önem kazanır.*"⁷⁵ Gökalp'in "Halka Doğru" görüşünde aydınlar halka iki amaçla gider. Bunlardan biri halktan millî kültürü almak, diğeri ise halka medeniyet götürmek içindir.⁷⁶ 1960-1980 Türk tiyatrosunda, aydın-halk karşılaşması sadece bu bağlamda olmasa da oyunlarda Gökalp'in bu düşüncesinin etkisini görmek mümkündür. Bu nedenle alt başlıklar "Halka Medeniyet Götürmek ya da Halktan

⁷⁵ Canan Sevinç, "Aydının Halkla İmtihani: Ziya Gökalp'in "Halka Doğru" Düsturu Bağlamında Cumhuriyet'in İlk Çeyreğinde Türk Romanında İdealist Öğretmen Tipleri, **Gazi Türkiyat**, Bahar 2012 / Sayı 10, s. 161.

⁷⁶ Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2014, s. 13.

Millî Kültür Almak İçin Giden Aydınlar”, “Halkına Yabancılaşmış ya da Halkın Yanında Değil de Ezenin Yanında Olan Aydınlar” şeklinde oluşturulmuştur. Burada söz konusu olan aydın profillerinden ziyade aydın ve halkın karşılaşması, münasebetleri ve aydının halk karşısında aldığı tavidir.

Aydın-halk karşılaşması dolayısıyla kast ettiğimiz “aydın” münevver ve entelektüel olarak anlaşılmalıdır. Eserlerde fikirleri, düşünceleri, eğitimi ve okumaları hakkında bilgi sahibi olduğumuz ve aydın olarak değerlendirilebilecek üç kahramanın olduğunu söyleyebiliriz. Bunlar Necati Cumalı’nın *Yürüyen Geceyi Dinle* oyunundaki solcu Yazar ve *Tehlikeli Güvercin* oyunundaki Avukat⁷⁷, Vedat Türkali’nin *141. Basmak* oyunundaki Sanatçı Nail ve Sabahattin Engin’in *Tanınmayan Yiğitler* oyunundaki Müfettiş Hilmi’dir. Bunlar okuyan, araştıran, yazıp çizen kişilerdir. Bunların dışında halk ile karşılaşmasına yer verilen öğretmen, doktor, gazeteci, mühendis ve komutan gibi çeşitli meslek guruplarından eğitilmiş şehirlilerdir. Oyunlarda bunların kültürel birikimleri, okudukları eserler, fikirleri ve düşüncelerini oluşturan kaynaklardan bahsedilmemektedir.

2.2.1. Halka Medeniyet Götürmek ya da Halktan Millî Kültür Almak İçin Giden Aydınlar

Necati Cumalı’nın *Çalığışu* (1963) oyunu Reşat Nuri Gültekin’in *Çalığışu* romanının tiyatro uyarlamasıdır. Reşat Nuri *Çalığışu*’nu önce *İstanbul Kızı* adıyla oyun olarak yazmış Darülbeydi’de oynanması reddedilince romana dönüştürmüştür.⁷⁸ Necati Cumalı, bu oyundan haberdardır fakat herhangi bir yerde oyuna ulaşamamıştır.⁷⁹ *Çalığışu*, Türk romanında Anadolu’ya açılan bir pencere

⁷⁷ Necati Cumalı’nın bu oyunları tezin “Siyaset” bölümünde incelenmiştir. *Yürüyen Geceyi Dinle* oyununda öğrenci olayları içerisinde yer alan bir gençle silahsız mücadeleyi savunan solcu yazarın düşünceleri dolayısıyla bir karşıtlık vardır. Fakat bu aydın-halk ikiliği olarak değerlendirilmeyebilir. Çünkü bu genç üniversite son sınıf öğrencisidir. *Tehlikeli Güvercin* oyununda ise halktan biri olan Avukat’ın okuyup yaşadığı kasabaya döndükten sonra halk için verdiği mücadele konu edilir.

⁷⁸ Ed.: Murat Yalçın, “Reşat Nuri Gültekin”, **Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, 2. c., 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, C: II, 2010, s. 478.

⁷⁹ Necati Cumalı, “Çalığışu”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C:I, 2004, s. 372.

olarak görülmesi dolayısıyla önemlidir.⁸⁰ Eserin kahramanı Feride, İstanbul'dan Anadolu'ya giden öğretmenlerin ilklerindedir. Cumalı, *Çalkıuşu* romanını ulus olma bilincine katkısı ve Anadolu'ya açılışın önemli bir eseri olmasından dolayı oyunlaştırmıştır.⁸¹

Feride, annesi ve babasını kaybetmiş, Sörler okulunda okuyan İstanbullu bir genç kızdır. Feride, teyzesinin oğlu Kamuran'la evlenip Avrupa'ya gidecektir. Fakat Kamuran'ın Avrupa'da başka bir kadınla münasebeti olduğunu öğrenince evden kaçar ve öğretmen olarak Anadolu'ya gider. Bundan sonra Feride'nin Anadolu macerası başlar. Bursa, Çanakkale ve Kuşadası'nda öğretmen olarak bulunur.

Feride ilk önce Bursa'nın Zeyniler köyünde öğretmenlik yapar. Müdür, köyü Feride'ye şu şekilde anlatır:

“Buraya bir iki saatlik bir yer... Canınız istedikçe hafta tatillerinde çıkar gelirsiniz. Havası, suyu doğal yapısı bir harika! Okulunu da yeni onarttık. Halbuki bütün okulların onarımı hala ödenek bekliyor. Okulda öğretmenlerin yatıp kalkması için bir yer var. Kira da vermeyeceksiniz... Tam sizin gibi bir genç öğretmenin aradığı, bizim de genç idealist bir öğretmeni arzuladığımız bir yer. Gönül ister ki oraya sizin gibi güzide, sizin gibi bir hanım gitsin. (...)
Et, süt, yumurta ucuz... Aylığınız buraya göre biraz düşük olacak ama ilk fırsatta onu da düzeltirim. Şimdi her şeyden çok köylere önem veriyoruz. Köyler öğretmensiz kalmamalı. (...)” (s. 421)

Feride, gittiğinde Müdür'ün anlattığından farklı bir köy görür. Köy, şehre çok uzaktır, araba yolu yoktur. Okul, ahırdan bozma bir okuldur. Bu nedenlerden dolayı öğretmenler okulda durmak istemez. Köyde Hatçe adında bir kadın vardır. Bu eskiden köyün öğretmenidir. Mektep, medrese görmemiştir. Hocasından öğrendikleri neyse onları anlatır. Feride, daha ilk karşılaşmada bu kadına, kendinden zarar gelmeyeceğini söyler ve onunla takışmadan vazifesini yapar. Feride, köyde daha önce görmediği ve bilmediği Anadolu köylüsü ile karşılaşır. Köyde, kızların isimleri ya Ayşe ya da Zehra'dır. Başka isim verecek olurlarsa yaşamayacaklarına inanırlar. Çok fakir olmalarına rağmen haftada iki, üç mevlit okutur, okuyana Feride'nin bir ayda aldığı maaş kadar para verirler. Okul yaşında kız çocukları evlendirilir. Köy halkı doktorlardan çok kocakarı ilaçlarına itimat eder. Feride, tüm bunlara yabancındır

⁸⁰ Ramazan Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Köy*, 3.bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 1997, s. 53.

⁸¹ Songül Taş, *Necati Cumalı ve Oyunları*, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 285.

fakat hoşgörölü davranır. Feride, ne halkı ne yaşayışını ne de inançlarını küçümser. Hatta köyde bulunan Zeyni Baba türbesini Hatçe Hanım ile ziyaret eder. Zeyni Baba'nın kerametlerini dinler ve türbede şu duayı eder:

“**Feride:** (*Sandukanın önüne diz çöker, alnını eğer.*)Zeyni babacığım. Ben küçük, toy bir Çalikuşu'yum sadece. Sana nasıl yalvarmak gerektiğini de bilmiyorum. Sen bu köyde yedi yıl güneş görmeden çile doldurmuşsun dediler az önce, belki de sen de insanların vefasızlığından, zalimliğinden kaçmışsındır. Bak babacığım. Senden bir şey istemeyeceğim. Bu yedi yıl içinde elbette, güneşlerin, rüzgârların hasretini çektiğin olmuştur senin de... Senin o dakikaların acısına katlandırıran melek sabrından bana da ver. İnlemeden, ağlamadan çilemi doldurayım.” (s. 430)

Oyunda anlatılan Feride'nin şahit olduğu köy ve köylü; idealize edilen, olumlu özelliklere sahip değildir. Birçok olumsuzluk vardır fakat Feride'nin yaklaşımı hep müspettir. Feride, geleneksel eğitimi temsil eden Hatçe Hanım'la çekişmeye girmez. Halkın inançlarına, yaşayışına saygı gösterir. Yalnız onlara elinden geldiğince yardım eder. Öğrencileri ile yakından ilgilenir. Analığından eziyet gören Munise'yi evlatlık alır, hastalara bakar. Canan Sevinç, “*Aydının Halkla İmtihanı: Ziya Gökalp'in“Halka Doğru” Düsturu Bağlamında Cumhuriyet'in İlk Çeyreğinde Türk Romanında İdealist Öğretmen Tipleri*” başlıklı makalesinde *Çalikuşu* romanı dolayısıyla incelediği Feride için Gökalp'in “Halka Doğru” görüşü ile kastettiği anlamda başarılı olan bir öğretmen tespitinde bulunur.⁸² Oyunun *Çalikuşu* romanının temel yapısı değiştirilmeden yapılan bir uyarlama olduğu söylenebilir. Bu nedenle romandaki Feride için yapılan bu değerlendirme oyun için de kabul edilebilir.

Recep Bilginer'in *İsyancılar* (1964) oyununda kuraklık ve toprak azlığından dolayı zor durumda olan halka yardım eden bir köy öğretmeni vardır. Bu öğretmen, köyün etrafında yer alan devlete ait toprakların köylüye dağıtılması için onları bilgilendirir ve harekete geçirir. Buradaki öğretmen halkın yanında yer alan ve onlara yol gösteren bir öğretmendir. Bu özellikleri dolayısıyla gittiği yerde ağalar, idareciler tarafından istenmez. Bu nedenle sürekli başka yerlere tayin edilir. Oyunun sonunda devlet topraklarının halka dağıtılması gerçekleşecektir fakat tüm işlemler henüz bitmemiştir. Buna rağmen öğretmenin girişiminin sonuçsuz kalmadığını ve başarılı olduğu söylenebilir.

⁸² Canan Sevinç, a.g.e., s. 161.

Talip Apaydın'ın *Bir Yol* (1966) oyununda öğretmen Rüştü'nün "fakir, tembel ve eğitimsiz" olan köy halkına yardım etme mücadelesi anlatılır. Öğretmen, köyde ilk gecesini muhtarın odasında sabaha kadar uykusuz geçirir. Köyden köpek ulumaları ve öküz sesleri gelir. Yan odada ise kocası tarafından dövülen Muhtar'ın karısının ağlama sesleri ve iniltileri duyulur. Yoldan kavga eden kişilerin sesleri gelir. Bu ortamda camdan bakan Öğretmen dağların arsında parlayan ayı görerek "Hey Tanrım, bu kadar güzel bir doğa, sonra bu kadar geri bir yaşantı. Bu nasıl olmuş böyle? İnsanlar birbirinin kurdu olmuş. Kemirip yiyorlar birbirlerini. Dünyayı zindan etmişler. Herkes gücünün yettiğini eziyor. İşe nerden başlamalı? Bu insanlara doğruyu iyiyi nasıl anlatmalı?"⁸³ diye kendi kendine konuşur. Tüm bu çaresizlik ortamında Öğretmen, köylüye yardım etmek için bir yol arar. Öğretmen, köyde işinin hiç de kolay olmadığını bilir ve durumunu şu şekilde anlatır:

"Bu köyde çok üzüleceğim ben, biliyorum. Büyük güçlüklerle karşılaşacağım. İki yol var, ya bırakıp kaçmak. Terk etmek buraları, yılmak ya da her şeye katlanmak. Çarpışmak, gücümce bir şeyler yapmak. Bu insanlara yardım etmek. Birinci yolu kim seçer? Zayıflar kendine güvenemiyenler. Halkı sevmeyenler. Ben böyle miyim? Kabul edebilir miyim bunu? (Düşünür, cevap arar.) Hayır! Ben zayıf değilim. Ben halkımı seviyorum. Ben köyden kaçmayacağım. Çalışacağım buralarda, gücümce bir şeyler yapacağım. Köyden herkes kaçmış. Kimse gelip doğru dürüst çalışmamış buralarda. Bu köyler onun için böyle geri kalmış. Bir öğretmenimin dediği gibi, 'Memleketseverlik nutuk çekmekle olmaz, çalışmakla olur, emek vermekle olur.' Ben bunun için okudum. Bunları düşündüm hep. Zorlukları görünce yılmak yok. Kararım budur. Çalışacağım. Bu köyün çocuklarını okutacağım. Bu köyün insanlarına yardım edeceğim. Gerilikle savaşıacağım. İçten kararım bu..." (s. 6)

Öğretmen, köye geldiği gece kendi kendine yaptığı bu konuşmada düşüncelerini ifade eder. Kendini âdeta köye gelmiş bir kurtarıcı olarak görür. Tüm zorluklara rağmen halkını sevdiği ve zayıf olmadığı için her şeyi göze alıp köyde kalma kararı alır. Memleket severliğin ancak memleket için ve memleket insanı için bir şeyler yapmakla olacağı düşünür.

Öğretmen Rüştü, kendinden önce köye gelen öğretmenin, namaz kılmadığı ve kızları okula çağırdığı için köylüler tarafından dövüldüğünü ve köyden gönderildiğini bilir. Bu nedenle köy halkının, özellikle de Muhtar'ın ve Şeyh'in suyuna giderek köylüye yardım etmenin bir yolunu arar. Onlarla namaza gider,

⁸³ Talip Apaydın, *Bir Yol*, 2. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1972, s. 5.

olumsuz bir şey söylememeye özellikle dikkat eder. Namazlara kendi rızası ile isteyerek gitmez.

Öğretmen, köylülerin kaşık ve sepet yaparak para kazanmalarına yardım eder. Kadınlar için de halı ve dokuma tezgâhları kurdurur. Köyde bazı problemlerin çözümüne katkı sağlar. Yalnız hâlâ bazı kız öğrencilerin aileleri tarafından okula gönderilmemesinden dolayı üzgündür ve konu ile alâkalı olarak köylülerle konuşur. Bir akşam, önce evin elektrikleri kesilir sonra Öğretmen dövülür. Sesler üzerine gelen köylüler, Öğretmen'in karakola şikâyet etmesi gerektiğini söylerler fakat Öğretmen buna razı olmaz. "*Beni kabahatli bulurlar. (...) Olacak bu kadar.*" (s. 93) diyerek aslında her şeyi göze aldığını ve bu gibi davranışları beklediğini göstermiş olur.

Burada öğretmen, köy ve köylünün durumunu bilir ve kendini bekleyen zorluklardan haberdardır. Köylüye kendini şu şekilde anlatır: "*Benim kötü niyetim yok. Ben size yardım etmek istiyorum. Bunun için okudum. Bunun için öğretmen oldum. Köyünüze bunun için geldim.*" (s. 17) Bu nedenle dayak yemesini dahi normal karşılar ve köyde kalıp halka yardım etmeye devam eder.

Haşmet Zeybek'in *Irgat* (1970) oyununda Çukurova'da çalışan ırgatların yaşadıkları problemler anlatılır. Bu ırgatlara, haklarını anlatan ve emeklerinin karşılığını istemelerini tavsiye eden Metin Uyandıran adında bir gazeteci vardır. Irgatlar, bu gazeteciyi komünist diye dövüp yanlarından uzaklaştırırlar. Gazeteci Metin Uyandıran, bundan sonra oradaki ırgatlardan okuma bilen ve kendini dinleyen Fahri'ye ücretsiz kitap ve gazete göndererek bilinçlenmesini sağlar. Fahri, okuduklarını diğer ırgatlara anlatır. Fahri'den rahatsız olan Kâhya onu komünist diye şikâyet eder. Jandarmalar, Fahri'yi alıkoyup döverler. Gördüğü işkencelerden sonra Fahri iyileşemez ve ölür. Bir süre sonra gazeteci tekrar köye gelir. Fakat ırgatlar, ilk karşılaşmalarında olduğu gibi değildir. Irgatlar, arasında hakları konusunda bir farkındalık oluşmaya başlamıştır. Bu farkındalık, gazetecinin gönderdiği gazete, kitaplar ve yaşadıkları dolayısıyla sağlanmıştır. Bu nedenle Gazeteci Metin Uyandıran'ın halka doğru attığı adımın başarılı olduğu söylenebilir.

Sabahattin Engin'in *Tanınmayan Yiğitler* (1973) oyunu dağ başında karlar içinde kalmış bir yol bakım evinde geçer. Bu yol bakım evinde Şevki Reis, Hasan ve Ali çalışır. Yolda kalan Müfettiş Hilmi, yol bakımevine gelir. Müfettiş Hilmi Doruk'la Şevki Reis daha önceden birbirlerini tanırlar. İkisi de Karadenizlidir. Şevki Reis, Hilmi'ye saygı duyar ve sever. Hilmi, yollar kapalı olduğu için gece yol bakım evinde kalacak, sabah kızakla ilçeye gidecektir. Tüm gece Müfettiş Hilmi, Âşık Kasım ve Şevki Reis sohbet eder. Böylelikle aydın-halk karşılaşması diyebileceğimiz bir münasebet gerçekleşir.

Hasan'ın dayısı olan bir âşık vardır. Adı, Kasım'dır. Şevki Reis, Kasım'dan gece saz çalıp türkü söylemesini sabah Hilmi'yi kızakla ilçeye götürmesini ister. Şevki Reis, Hilmi'ye âşığın içince biraz fazla konuştuğunu ve şehirlileri pek sevmediğini bu nedenle canını sıkarsa susturmasını söyler.⁸⁴ Bunun üzerine Hilmi şu karşılığı verir:

Hilmi: Sıkılmaz Reis. Ben âşıklarla konuşmağı severim. Onlar bir bakıma halkın ruhunu yansıtır. Onların isteklerine, iç dünyalarına ışık tutarlar.

Ş. Reis: Nasıl ışık bey?

Hilmi: Onlar saz ve sözleriyle halkın dileklerini, doğrudan doğruya anlatamadıklarını dile getirirler. Ben her halk şairinin milletin özelliklerini, gizli ve açık duygularını belirttiklerine inanırım. Onlar tek'de pek çoğu taşıyan üstün varlıklardır.

Ş. Reis: Yaa... Öyledir!..

Hilmi: Onlardan çok şey öğrenmek mümkündür. Şehirde oturarak öğrenemediğimiz pek çoklarını. Onların her eyleminde acı ve tatlı duyguların bütünü vardır." (s. 101)

Müfettiş Hilmi'nin âşıklar hakkında söyledikleri dikkat çekicidir. Onların halkın ruhunu yansıttığını, halkın söyleyemediklerine ve iç dünyalarına ışık tuttuklarını düşünür. Hatta âşıkların "tekte çoğu taşıyan üstün varlıklar" olduğuna inanır. Hilmi, âşıkları halk kültürünün timsali olarak görür.

Âşık Kasım, Hilmi'nin selamını "aleyküm selâm" diyerek aldığını görünce hem şaşırır hem de mutlu olur. Şevki Reis Kasım'dan bağlama çalıp, koşma ve ağıt okuyup içini dökmesini ister. Bunun üzerine Âşık Kasım, "*Ederiz ama Reis, işin açıkçası şehirli bizim içimizi dinlemez. Dinler gibi görünse bile kulak asma.*" (s. 103) diyerek gördüğü şehirliler üzerinden şehirlinin kendilerine bakışını açıklar. Âşık

⁸⁴ Sabahattin Engin, *Tanınmayan Yiğitler*, İstanbul, Yağmur Yayınları, 1973, s. 100.

Kasım'ın bu düşüncesinde oraya gelen şehirlilerin davranışları etkili olmuştur. Geçen yaz Ankara'dan üniversiteliler gelmiş ve Kasım, onlara saz çalıp türkü söylemiştir. Ama onlar aralarında konuşmaya başlamışlar ve Kasım'ı dinlememişlerdir. Sonra içlerinden biri kalkmış ve gavurca bangır bangır bağırarak bunun üzerine Kasım susmuştur. Kasım, o gün yaşadıklarını şu şekilde ifade eder: *“Ben sustum ama, içim ezildi. Başıma bir kazan kaynar su döküldü. Evime gittim. Çocuk gibi ağladım. Bey, işte hayatımda en büyük acıyı böyle tattım. O günden bu yana onlardan sıtkım sıyrıldı. Görünce kaçarım. Yılan görmüş gibi olurum”* (s. 105)

Hilmi, onların da köylüsünü ve halkını sevdiğini, sevmeseler köylerine kadar gelmeyeceklerini söyler. Lâkin Kasım bu düşüncede değildir. Kasım, Hilmi'nin tüm davranışları altında bir amaç arar ve samimiyetine inanmaz. Çünkü o da şehirlidir. Bu nedenle onu kızakla ilçeye götürmek için normalde aldığı paranın iki katından daha fazla para ister. *“O bizden olsaydı, benim sevdiğilerimi severdi. Benim gibi düşünürdü. Benim bağlandıklarımaya bağlanırdı. Öyle olsaydı ben onu para almadan gideceği yere iletirdim.”* der. (s. 121)

Hilmi ise Kasım'ın tüm söylediklerini içtenlikle dinler. Tevekkülle ve dinle alakalı kendi görüşlerini ise ısrarcı olmadan ve küçümsemekten açıklar. Bunun üzerine Kasım, şunları söyler:

Kasım: Ben, efendilerin içinde senin gibi düşüneni görmedim. Üstelik laf çakıştırmalara da pek kızmıyorsun.

Hilmi: Eee?

Kasım: Memur dediğin ya konuşur ya emreder. Biz de onları koyun kaval dinler gibi dinleriz.

Hilmi: Ne dedin? Benim gibiler ya konur ya emreder mi demiştin?

Kasım: Öyle. Eksik dedim. Ya da çıkışlılar, adamı terslerler.

Hilmi: Yapma Kasım Ağa?

Kasım: Doğrusu bu. Sizler laflayacaksınız. Biz dinler gibi görüneceğiz. Laflarınızdan hiçbir şey anlamayacağız. Öyle ya bey?

Hilmi: Neden ama?

Kasım: Öyle ya. Memurun dediğini anlamayanın cezasını ya taban çeker ya da kese derler. Hep öyle olmuyor mu?” (s. 130)

Kasım, içkinin de etkisi ile içinden geçenleri olduğu gibi Hilmi'ye söyler. Bunları dinleyen Hilmi hem şaşırır hem de ona hak verir. Halkın diliyle konuşmayı bilmediklerini, kendilerini anlatamadıklarını bu nedenle suçlu olduklarını düşünür. (s.131)

Kasım ve Hilmi kitaplar hakkında konuşurken aralarında şu diyaloglar gerçekleşir:

“Kasım: Benim dediğim kitapları okumayan adam kitap okumuş sayılmaz. Âşık Garib’in mertliğini hiçbir kitapta bulamazsın. O kimseye mihnet etmez. Elinin emeğiyle kazanır. Sonra gelir sevgilisini alır. Battal Gazi’nin dini büyüktür. Bunları bilmek gerek. Bunları okumalısın bey. Eğer bunları hatmetmemişsen senin anlayışın bana göre kıttır bey.

(...)

Kasım: Yeter bey. Anladım okuduğunu. Bu gidişle sana ısınacağım bey. Kanım kaynamağa başladı. Demek sende biraz bizdenlik var. İyi bir adama benziyorsun ama, içim bir türlü inanmak istemiyor buna.” (s. 133)

Kasım, Âşık Garib’i ve Battal Gazi’yi okumamış adamı kitap okumuş saymaz. Bunları okumayan adamın anlayışının eksik kaldığını düşünür. Bu eserlerin halkın mayası olduğunu bu nedenle bunları okumayanın halkı anlayamayacağını düşünebiliriz. Hilmi, yine sohbetleri esnasında Kasım’ın okuduğu türkülere eşlik eder ve dinlerken zevk alır. Kasım, Hilmi’nin Yunus’u okuyup sevdiğini de görünce Hilmi’ye karşı olan şüphelerinden kurtulur. Hilmi, Yunus Emre’yi *“Büyük insan. Aydınlar halktan koparken o halkla birlik olmuş. Onu anlamış. Onunla yaşamış. Tanrı aşkını yaşamış. Halkı Tanrı aşkının büyüü içinde sevmiş.”* olarak anlatır. (s. 140) Yunus Emre, halktan bir münevverdir, halkın diliyle konuşur. Halkımız ve kültürümüzün en önemli unsurlarındadır. Bu nedenle Yunus’u bilen ondan zevk alanın halktan ayrı olacağı düşünülmez. Kasım da bu düşüncededir ve Hilmi’ye ait tüm şüphelerinden kurtulur. Hilmi’den kızakla ilçeye götürmek için aldığı paranın fazlasını iade eder. Onu başlangıçta dokuz ay sonra yapılacak seçimlere şimdiden yatırım yapan bir siyasetçi zannettiğini, görünüşte saygılı konuştuğunu ama içinden küfür ettiğini ve onu zarara uğratmaktan mutluluk duyduğunu anlatır. Fakat onun diğer şehirliler, memurlar ve okumuşlara benzemediğini, halktan olduğunu görünce *“Sen bundan böyle efendimsin. Senin için kul köle olurum.”* (s. 142) ve *“Sen efendi kılığına girmiş bensin.”* (s. 148) diyerek duygularını dile getirir. Burada halkın kendi değerlerine sahip olan ve onlara yukardan bakmayan aydınları nasıl sahiplendiğini ve değer verdiğini görürüz.

Oyunda şehirli bir adam ile Şevki Reis arasındaki daha önce yaşanan bir olaya da yer verilir. Şehirli adam, kış başında gelmiş ama Şevki Reis’i yerinde bulamamıştır. Şevki Reis, gelince onu azarlamış hatta sövmüştür. Şevki Reis, ağzını

topla beyim deyince şehirli bu defa kulağının dibine yumruk atmıştır. Şevki Reis, kendine gelince adamı öldürmek ister fakat kendi çocukları, ölen kardeşinin ona emanet ettiği yeğenleri aklına gelir ve vazgeçer. Oyun boyunca Şevki Reis'in ne kadar çalışkan olduğu ve işinin hakkını fazlasıyla verdiğini görürüz. O zaman da köye su almaya gitmiştir. Kendine vuran adamın "mevkiine güvenerek" ona öyle davrandığını söyler. Bu adam şehirli bir memurdur. Şevki Reis yaşadıklarını şu şekilde anlatır: *"Bu işe öylesine içerledim ki, hatırladıkça burkulum. Kendi kendimi yerim. Çocuk gibi ağladığım olur. Biz kimsesiz adamlarız bey. Leyleğin attığı yavrular. Kimse bizden yana olmaz. Yüreğimi kızgın ateş gibi dağlar bu."* (s.111)

Oyunun sonunda Şevki Reis bu adamı karın altından kurtarır ve yol bakım evine getirir. Odasına alır ve kapıyı kilitler. Bu arada Hilmi ve Kasım adamı öldürebileceğinden şüphelenirler. Fakat o adamın ıslak kıyafetlerini değiştirir. Isınması için elleri ile ovalar, kendine gelince ise kapıyı açıp odadan çıkar. *"İntikamımızı aldık. Bizim gibi fakirler böyle intikam alırlar. Sabaha bir şeyciği kalmaz. Çoluk çocuğuna kavuşur"* (s. 147) der. Piyeste Şevki Reis dolayısıyla halkın yüceliğini ve çalışkanlığına şahit oluruz.

Gecenin sonunda Müfettiş Hilmi, Şevki Reis ve Kasım'ın yani halktan insanların yaşantılarındaki zorlukları, memurlardan, aydınlardan, şehirlilerden gördükleri onur kırıcı muameleleri ve bunların onlarda açtığı yaraları görür. Hilmi halkının inançlarından, değerlerinden kopuk bir aydın değildir. Buna rağmen onlarla vakit geçirince halkını iyice tanımış olur. Hilmi'nin halka gidişi Feride gibi bir tesadüf neticesinde olur. İlçeye gidecekken yolda kalır ve geceyi âşık Kasım ve Şevki Reis'le geçirir. Fakat başından beri bunu halkı anlamak ve onlarla olmak için bir fırsat olarak görür ve âdeta yolda kaldığına mutlu olur.

Eserde müfettiş, âşık ve bir işçi dolayısıyla köylü ve aydının karşılaşması anlatılır. Müfettiş Hilmi dolayısıyla halkına yabancılaşmamış ve onları anlayabilen bir aydına yer verilir. Hilmi, Kasım'ın selamını aleyküm selam diyerek alır. Kuran okuduğunu söyler, halk hikâyelerini bilir. Âşık Garip, Battalname, Ferhad ile Şirin'i bilir. Kasım'ın okuduğu türkülere eşlik eder ve bunlardan keyif alır. En önemlisi

Yunus Emre’yi okumuştur. Bu nedenle Kasım, Hilmi’nin halktan olduğunu kabul eder ve ön yargılarından kurtulur. Hilmi, Kasım’ın tevekkül inancını ve çok eşli olmasını doğru bulmaz ve bunu ifade eder. Oyunda aydın ve halkın buluşması birbirini tanıması ve anlaması söz konusudur. Eserin adı olan “Tanınmayan Yiğitler” isminin şehrli, aydın Hilmi ve köylü Şevki Reis için kullanıldığını düşünebiliriz.

Çalığışu, İsyancılar, Bir Yol, Irgat oyunlarında halka medeniyet götürmek için giden aydınlar vardır. Bunların çoğunluğunu öğretmenler oluşturur. *Çalığışu, İsyancılar, Bir Yol, Keçiler* oyunlarında öğretmenler vardır. *Irgat*, oyununda ise gazeteci vardır. Bunlar, “eğitimsiz olan, ezilen ve haklarının ne olduğunu bilmeyen” halka yardım etmeye çalışırlar. Onlardan rahatsızlık duyanlar tarafından komünist olarak yaftalanıp halktan uzaklaştırılmaya çalışırlar.

Halktan, millî kültür almak için giden aydın yalnızca *Tanınmayan Yiğitler* oyunundaki Müfettiş Hilmi’dir. Bu oyunda “ezilen, fakir, cahil halkı” aydınlatmaya çalışan bir aydından ziyade halkını, onların yaşayışını, değerlerini, düşüncelerini ve köylünün aydınına, memuruna bakışını anlamaya çalışan bir aydın vardır. Oyunda halkından ve değerlerinden kopmamış, halkına karşı muhabbet besleyen bir aydının halkı ile kurduğu yakınlığı görürüz. Burada halk diğer eserlerde olduğu gibi olumsuz olarak anlatılmaz. Oyunda halkın olumsuz olarak gösterilen tek özelliği Kasım’ın çok eşli olması ve tevekkül inancıdır. Bunun da tüm halka sirayet etmediğini görürüz. Âşık Kasım’ın olumsuz tevekkül inancına karşın Şevki Reis’in doğru anlaşılması bir tevekkül inancı olduğunu söyleyebiliriz. *Tanınmayan Yiğitler* oyununda halka tepeden bakan, onu küçümseyen ve anlamayan, onunla aynı dili konuşmayan şehirlilerin halkta açtığı yaralara da yer verilir. Halk bunlar dolayısıyla şehirliden, memurdan hoşlanmaz. Fakat Hilmi tanıyınca düşünceleri değişir. *Tanınmayan Yiğitler* oyunu halkına yabancılaşmamış aydın ve olumlu özelliklere sahip bir halk portresinin olması dolayısıyla dönem oyunlarından ayrılır.

2.2.2. Halkına Yabancılaşmış ya da Halkın Yanında Değil de Ezenlerin Yanında Olan Aydınlar

Bekir Büyükarkın'ın *Keçiler* (1970) oyunu Anadolu'nun sahil kasabalarının birinde geçer. Kasaba, turistler tarafından tercih edilen bir yerdir. Kasaba eşrafından Kerim Ağa, öksüz ve yetim olan Ayşe ile yaşadığı münasebet duyulmasın diye Ayşe'ye çeşitli zulümler yapar. İstanbul'dan kasabaya dinlenmek için gelen Basri yaşananlara şahit olur. Köyün imamı Fettah Efendi, Dava Vekili Rüstem ve Kahveci, Kerim Ağa'nın istekleri doğrultusunda davranırlar. Ayşe ve ninesi seslerini kimseye duyuramaz. Basri, bu yaşananlardan rahatsız olur, bir şeyler yapması gerektiğini görür fakat bir türlü harekete geçemez.

Basri, babadan kalma mal, mülkle geçinen eğitim almış biridir. Bir süre Fransa'da kalmıştır. Fakat orada ne yaptığını bilmeyiz. Basri, hakkında daha fazla bir bilgi eserde yoktur. Basri, Ayşe için bir şeyler yapması gerektiğini görür ve yardım edeceğini söyler fakat harekete bir türlü geçemez. Basri, harekete geçecekken Nermin gelir. Basri, Nermin'in gelişi ile dağılır ve her şeyi bırakıp onunla ormana gider.

Basri: Birazdan gelirler... O zavallıların evini basacaklar, acımamak elde değil.

Nermin: Hadi kalk; kolkola girip şarkı söyleye söyleye çamlara uzanalım.

Basri: Şimdi olamaz. Yapılacak işlerim var. İstersen sen de kal.

Nermin: Hayret ediyorum doğrusu sana! Neden geldin bu kasabaya? Maksadını açıkça söylesene bana.

Basri: Biliyorsun. Bunalmıştım. Avunmak için İstanbul'dan uzaklaştım. Hepsi bu kadardı. Ama şimdi gördüm.

Nermin: Şehirdeyken neden aklına gelmemişti bu insanlar? Yoksa bir kartpostaldaki gibi mi sanıyordun buralarını?

Basri: Uzaktan böyle olabileceğini düşünemiyor insan. Kendi çıkarlarımızın peşindeyiz hepimiz! Bunu kabul et.

Nermin: Şimdi idealist mi oldun? Ne yapabilirsin? Elinden ne gelir? Hem değer mi? Hadi yürü bocalama daha fazla."⁸⁵

Basri, aslında meselelere dâhil olmamak için sürekli kendini oyalar ve olaylarla pek alakadar olmaz. Fakat Ayşe ve ninesinin yaşadıkları çok acıdır ve o kadar çaresizlerdir ki insan olarak sesiz kalınacak ve görmezden gelinecek bir durum değildir. Burada da Nermin devreye girer ve onun gelişi ile Basri dağılır ve oradan

⁸⁵ Bekir Büyükarkın, *İki Oyun: Duman - Keçiler*, İstanbul, Hakan Yayınevi, 1970, s. 128- 129.

uzaklaşır. Nermin ve Basri, evlidir. Bu kasabada tanışır ve ikisi de evli olmalarına aldırmadan münasebet kurarlar. Bunu Kerim Ağa ve kahvedekiler öğrenir ve Basri'yi şu şekilde tehdit ederler:

“Çene Rüstem: Sen buranın insanlarını bilmezsin!.. Ne çifttir onlar!.. Bakma göz yaşlarına. Halbuki biz, günahı da suçu da paylaşıp olayı görmemezlikten gelecektik. Bir şartımız vardı; masum bir şartımız. Öyle değil mi Hocam?

Fettah Efendi: Günah-ı kebaire girme pahasına, başımızın, gözümüzün sadakası olsun deyüp olup biteni unutmaya çalışacaktık.

Basri: Şartınızı biliyorum; ne de masum!..” (s. 138)

Kasabalının namusuna düşkün olduğu gibi imaları yaparak Basri'nin sesiz kalmasını sağlamak isterler. Basri'de hemen geri adım atar ve yumuşar. Ayşe ve ninesi artık hiçbir çıkış yolları ve umutları kalmadığı için her şeylerini bırakıp kasabadan göç edeceklerdir.

Basri, kasabaya geldiğine ve halkın arasına katıldığına pişmandır. (s. 141) Ayşe ve ninesi köyden giderken Basri ve Nermin onların gidişini görür. Basri hiçbir yararı dokunmadı diye rahatsızdır. Nermin ise içinin rahatlaması için biraz para vermesini tavsiye eder. Basri, para verir fakat Ayşe ve ninesi onun verdiği parayı almaz. Bundan sonra Basri ve Nermin kasabadaki son gecelerini huzur içinde geçirmek için giderler. Basri, gördükleri karşısında az da olsa bir rahatsızlık hisseder ve bir şey yapmak ister. Fakat bu rahatsızlık onu eyleme geçirebilecek güçte değildir. Nermin ise *“Senin ağaların, Ayşelerin, bütün bu çevrenin yaşantıları beni hiç ilgilendirmez.”* (s. 131) diyerek kendi tavrını net bir şekilde ortaya koyar.

Oyunda bir de Başöğretmen vardır. Bu öğretmenin imamla çekişmeleri eserde yer alır. Fakat öğretmen Ayşe ve ninesinin yaşadıklarına şahit olmaz. Öğretmenin evine el yapımı bir dinamit konulmuş ve evi hasar görmüştür. Bu nedenle muhtemelen öğretmen bununla ilgileniyordur. Oyunda bir de yer yer eğlenen ve kasabadan geçen turistlerin varlığından söz edilir. Turistlere, öğretmene, Basri ve Nermin'e rağmen kasabalı halk kimsesizdir ve problemleri ile başbaşadır. Eser, muhtemelen Ege'de bir sahil kasabasında geçer. Buna rağmen Doğu Anadolu ya da Güneydoğu Anadolu gerçeğinden farklı bir halk manzarası yoktur. Erkekler tarafından eğitim almaları ve özgürlükleri kısıtlanan ve dinî gerekçelerle sömürülen kadınlar vardır. Kasabanın imamı ve öğretmeni arasında çatışma vardır.

Nermin ve Basri, İstanbul’da yaşayan eğitimli ve maddi özgürlükleri olan insanlardır. İki de evli olmasına rağmen kasabada gayr-i meşru münasebet kurarlar. Nermin, tamamen yozlaşmış bir tiptir ve kendi zevklerinden başka bir şeyle alakadar olmaz. Basri, karşılaştığı halk manzarasından rahatsızlık duyar, bir şeyler yapması gerektiğini görür. Yalnız harekete geçme, ortaya tavır koyma ve irade göstermekte isteksizdir. Nermin’in de etkisi ile sürekli olaylardan uzaklaşır. Nitekim ondan yardım bekleyen Ayşe ve ninesine sadece bir şey yapmış olmak ve vicdanını rahatlatmak için para verir. Sonrasında ise hiçbir şey yokmuş gibi hayatına devam eder. Burada eğitimli ve aydın sınıfın kendi zevklerinin ve buhranlarının esiri olduğu ve topluma faydasının dokunamadığı, bir seyirci ve turist gibi olayları izlediğini söyleyebiliriz.

141. Basamak (1971) Vedat Türkali’nin kapitalizm ve Amerika güdümlü güçler ve onların işbirlikçilerini yerdiği bir oyundur. Oyun bir apartman ve bu apartmanın sakinleri etrafında kurgulanmıştır. Bu apartman, çoğu yerde yapı olarak da geçmektedir. Bu yapı ve apartman dolayısıyla kastedilen tüm ülke yani Türkiye’dir denebilir. Bu yapı kötü durumdadır. Apartmanın sahibi ve yönetici Hamdullah Bey hâkim gücü temsil etmektedir. O ve ailesi altı yüz yıldır yapıyı yalnız yönetmiştir. Hamdullah Bey; Osmanlı, Tanzimat ve Cumhuriyet’ten beri varlığını sürdürmektedir. Yönetim, zihniyet her şey değişir fakat Hamdullah Bey ve idaresi devam eder. Yapının 141. basamağından sonrasına Hamdullah’tan başka kimse çıkamaz. Bunun kanunu da vardır ve bu 141. kutsal basamak kanunudur. Bu Türkali’nin de ceza aldığı anayasanın 141. Maddesini hatırlatır.⁸⁶

Nail adında şiir yazar, resim yapan bir sanatkâr ve aydın vardır. Türk aydınını temsil ettiği düşünülebilir. Hamdullah Bey, yapı ve yapıdaki herkes adına düşündüğünü söyleyip kendinden başka kimsenin düşünmesini istemez. Özellikle sanatçı Nail’den düşündüğü ve parayla kandıramayacağını bildiği için korkmaktadır.

“**Hamdullah:** Yüzyıllardan beri gereği kadar mutluluğu tattım ben.

Nail: Sevsinler senin mutluluğunu. Nefi’yi boğduran Bayram Paşa’nın mutluluğu... Deli İbrahim’in, Kuyucu Murat Paşa’nın, Halel Efendi’nin mutluluğu...

Hamdullah: Bayılırsın beni sadece kanlı bir cellat gibi göstermeye. Ya beslediklerim?... Altınla, servetle dünyanın bütün nimetleriyle beslediklerim...

⁸⁶ 141. Basamak oyunu için ayrıca tezin “Din” bölümüne bkz..

Nail: Onların hesabıyla ayrıca ezilirsin. Nail bir an susar, ağır ağır kalkar, yüzünü döner. Sonra ağır ağır pencereye bakarak dışarısını işaret eder Hamdullah'a.

Nail: Görüyor musun şunları?

Hamdullah bakmadan gülümser. Güvenlidir.

Hamdullah: Hepsini ben yaptım onların.

Nail: (Alayla bakarak) Senin aptallığın da burda başlıyor işte... Bu kubbeler, kemerler... Taşın şiiri... görüntü cümbüşü... Benzersiz güzellikte bir melodi, bir mısra... Bütün bunların hepsini; Sinan'ı, Mehmet Ağa'yı, Dede'yi, Hafız Post'u, Nedim'i, Baki'yi, düşünmekten ödü patlayan bu Bey'inciğinle sen yaptın sanıyorsun... Nimetler de senin başışın! Zavallı budala... Seni ömrünce böyle kandırdılar... Oysa ki bütün bunların gerçek mutluluğu yalnız bizim içindi ve yalnız biz yarattık bunları.⁸⁷

Nail, Hamdullah'ın yönetiminden rahatsızlık duymaktadır. Hamdullah'ın sanatçıların düşüncelerinden korkması ve kendi kontrolünden çıkan ve eleştiren sanatçıları katlettiğini hatırlatır. Hamdullah ise ikramda bulunduğu sanatçılardan bahseder. Hamdullah, Nail'in penceresinden görülen Süleymaniye ve diğer eserleri kendinin yaptığını iddia eder. Nail, düşünmekten korkan zihniyetiyle bunları onun yapamayacağını, sanatkârların yaptığını, mutluluğu ve gururunun sadece onlara ait olduğunu söyler.

Oyunda Selman, adında bir fabrikatör vardır. Bu Hamdullah'ı Amerika'yı temsil eden Pikson'la anlaşmaya zorlar. Hamdullah kabul etmek istemez fakat Selman onu Şaşkolof'la (Komünizm ve Rus tehdidi olarak düşünülebilir.) korkutur. Şaşkoloflar, toprak istemektedir. (s. 86) Selman, Hamdullah'ı Pikson'un gelmesi için anlaşmaya şu şekilde zorlar:

Selman: Mahvedeceksin hepimizi... Bas imzayı... Hamdullah barikata bakar. Ses tarafına bakar. Ağır ağır kalemi alır, duraklar.

Hamdullah: Ben bunca yıldır tek başıma idare ed...

Selman: Yahu geçti o günler... Yirminci yüzyıldayız şimdi... Uygurluk çağı... Füze çağı... Nasıl yaşarız elimizden bir tutan olmazsa?... Şaşkoloflar mı gelsin, Piksonlar mı? Hadi beğen bakalım... Hamdullah bir daha bakar barikattakilere...

Hamdullah: Peki nasıl girecek Piksonlar?... Bunların yüzüne nasıl bakarım ben sonra?... Çatıya çıkacaksınız. Koymaz bunlar... Yapının içinden geçeceksiniz...

Selman: Orasını bana bırak sen. Ruhları bile duymaz... Hepsini uyuturuz.

Hamdullah: Nasıl uyutursun bunları?

Selman: Bu da mı mesele? Ölü topağı serperiz üstlerine... Görürsün bak, nasıl mişıl mişıl uyurlar..." (s. 89)

Pikson ve Hamdullah arasında imzalanan anlaşma serbest piyasa ekonomisine geçişle alakalı olmalıdır. Pikson, bu anlaşma ile tüm yapıyı ele geçirir. Hamdullah ve

⁸⁷ Vedat Türkali, **141. Basamak**, İstanbul, Gendaş Kültür, 2004, s. 63.

Selman'ı borçlandırır. Borçlarına karşılık ise haritadan yer altı zenginliklerini işaretleyip alır. Yapının sakinleri uyutulur, olup bitenlerden habersizlerdir. Hamdullah ile anlaşılan Selman, onlara yardım eden Memur Zühtü ve Hacı Ahmet'in de yardımı ile halk her şeyden habersiz yaşar. Sanatçı Nail her şeyin farkındadır fakat olanları halka anlatmak ve onları uyandırmak için bir irade göstermez. Kendi dairesinden dışarı çıkmaz. Kitap okur, resim yapar. Hamdullah ve Selman, yapı için iyice tehdit oluşturan meseleleri görmemesi için Oya'dan para karşılığında Nail'i oyalamasını isterler.

Nail'in başarılı bir sanatkârdır, eserlerini gören Pikson hayran kalır ve evinde onu ziyaret eder. Hamdullah, Selman, Oya gibi Pikson'un önünde eğilenlerin aksine Nail, Pikson'a yüz vermez hatta kötü muamelede bulunur. Pikson, Nail'in sanatkâr olmasından dolayı bunu anlayışla karşılar. Pikson, Nail'e Amerika'ya gidip gidemeyeceğini sorunca şu karşılığı alır:

“**Nail:** Amerika'ya mı? Ne yapacağım sizin sonradan görme Amerikanızda! Yüz elli katlı yapılarınızı sinemada gördüm yetti de arttı bile... (Balkondan dışarısını gösterir) Ben buradan koptum mu solarım... (Pikson da hayranlıkla bakar dışarıya) Süleymaniye'yi, Marmara'yı, Boğaz'ı görmesem ne halt ederim ben?” (s. 147)

Nail, Pikson karşısında da eğilip bükülmez. Köklerinden kopamayacağını, onu bu toprakların var ettiğini söyler. Apartmanın sakinlerinden sıradan halkı temsil edenler, işçiler, göç eden köylülerdir. Nail, yapının kötü durumu ile alakalı konuşma yaparken halkın dili ile konuşamaz, bu nedenle söyledikleri anlaşılmaz. Daha anlaşılır konuştuğunda ise halkın söylediklerini duyması engellenir. (s. 75-76-77) Nail, aslında halkla ve onların problemleri ile çok da alakadar değildir. Fakat zamanla Nail, Oya'nın da etkisi ile sürekli içki içerek yapıda olup bitenlerden iyice habersiz hâle gelir. Oyunun sonunda sarhoş bir şekilde şu konuşmayı yapar ve kendini aşağı atar: “*Boyasız... Kirli... Çırılçıplak... Hem de leş gibi... Üfff. Nasıl dayanırım ben artık... Düzelecek neyiniz kalmış. Allah kahretsin hepinizi. Pis, korkak herifler. Elinizden ne gelir yaşamaktan başka... Aranızdan çıkamam... Ne yapsam çıkamam... Boşluktasınız... Leş gibi kokan boşlukta... Hepimiz boşluktayız.*” (s. 245)

Nail, halktan ve yapıdan kopmaz fakat dillerini konuşarak onlarla birlik de olamaz. Bu nedenle Pikson tüm yapıyı ele geçirince artık yapının kurtuluş ümidi

kalmayınca intihar eder. Oyunun sonunda halk bir şeylerin farkına varır. Birlikte tüm problemleri çözebileceklerini anlar. Fakat Hasan öldürülür, Nail balkondan düşer. Oyun burada bitecekken halk, yapı sakinleri bu şekilde bitmez, derler ve tekrar toplanırlar. Bu Hamdullah ve diğerleri tarafından engellenmeye çalışılır fakat yapı sakinleri yani halk artık el eledir ve oyun bu şekilde biter. Yani yine de bir umut vardır. Bu da ancak halkın birlik olması ile mümkündür. Oyun bu mesajla son bulur. Oyunda Nail dolayısıyla Türk sanatçısı, aydını, zevk ve eğlencesinin esiri olmakla eleştirilir. Paranın, gücün karşısında diz çökmeyen Türk aydın ve sanatçısının kadın ve içki ile esir alındığı söylenebilir.

Nuri Pakdil'in *Umut* (1974) oyununda aydın-halk karşılaşması diyebileceğimiz bir karşılaşma pratikte yoktur yalnız düşünce olarak vardır. Aydın-halk ikiliği şu şekilde ifade edilir. "*Okumuşlar, okumamışlara "düşünemiyorlar" diye kızarlar çoğunlukla. Okumamışlar da, okumuşları göstererek "bunlar düş adamı" derler. Yakınlaşacakları yerde araları açılıyor.*"⁸⁸ Aydınların ve halkın birbirlerine önyargı ile yaklaştıkları ve bu nedenle yakınlaşmak yerine aralarına engeller koydukları ifade edilir.

Ömer Polat'ın *Aladağlı Miho* (1977) oyununda vazife için köye gelen Doktor'un köy ve köylü ile karşılaşması dikkat çekicidir. Doktor; köyün yeşilliklerine, sularına, doğasına hayran olur. Buralarda yaşayanlar ne hasta olur ne de aç kalır, diye düşünür. Gazetelerde Doğu Anadolu hakkında yapılan, kıtlık, salgın hastalık ve insanlarla hayvanların aynı yerde yaşadıkları haberlerini gördükleriyle bağdaştıramaz. Doktor'un köye gelişinin üzerinden üç gün geçmesine rağmen muayeneye hiçbir hasta gitmez. Sağlık Memur'u, iş zamanı olduğu için köylülerin gelemediklerini söyler fakat Doktor, bunun doğru olabileceğine inanmaz. Doktor, tayini Doğu Anadolu'da bir köye çıktığı için karısını yanında getirmemiştir. Fakat köyü görünce seneye onu da getirme kararı alır. Bu düşüncelerle ağanın kızının düğününe giderken yolda öküzü hasta adamla karşılaşır ve aralarında şu diyalog geçer:

"Delikanlı: Anlamazsın ya, anlamazsın.. Kılık kıyafetine bakılırsa şehirlisin.

⁸⁸ Nuri Pakdil, *Umut*, 4. bs., Ankara, Edebiyat Dergisi Yayınları, 2014, s. 34.

Doktor: (Şişer. Köylü kılığını düzeltir.) Evet. Doktor'um. Kasabaya yeni geldim.
Delikanlı: Belli, belli. Yaya gittiğine bakılırsa yeni geldiğin belli. Ama meraklanma bir aya varmaz tiyarayı bilem beğenmezsin."⁸⁹

Delikanlı, Doktor'un yürüyerek gitmesinden yeni geldiğini anlar. Ama köyde bir aya kalmaz tayyareyi dahi beğenmeyeceğini söyler. Köylü, öküzü ile Haydo Ağa'nın düğününe gidiyordur. Öküzü hastalanır, köylü de öküzünün başında ağlamaya başlar. Doktor, köylünün öküzüne bu kadar kıymet vermesine şaşırır. Bir köylü için öküzün ne kadar kıymetli olduğunu anlayamaz. Köylü, Doktor'dan öküzüne bakması için ricada bulunur ve para vermek ister. Doktor buraya vatandaşa hizmet için geldiğini söyler ve para kabul etmez. (s. 17) Köylü, çok vakit geçmeden onun da diğer memurlar gibi olacağı ve onlardan para alacağını düşünür. (s. 16- 17)

Bu köydeki kumandan ve doktor dolayısıyla memurların da halkı sömürmeleri, devletin kurumlarında para alarak iş görmeleri ve halka bir şekilde onların da zulüm etmelerine şahit oluruz. Kumandan İmdat, ağaları dinlemeyen ve başkaldıran herkesi karakola aldırıp dövdürür. Doktor, onlardan öğrendikten sonra o da hastalarla ilgilenmemeye, gereksiz yere ilaç yazıp eczacıya göndermeye ve muayenelerde para almaya başlar. Kumandan İmdat, köylünün şikâyet etmeyeceğini ve otoriteye itaat edeceğini göstermek için bakkalda Miho'yu soyundurup Doktor'a muayene ettirir. Miho, hasta olmadığını karısının hasta olduğunu söylemesine rağmen söylenenleri yapar. Doktor, ilaç yazıp gönderir. Doktor, bu defa para almadığını bir dahakine ikisini de vermesini söyler. Bakkal Hüsnü ise ilaçların yarısını karına yarısını oğluna içir, der. Bunun üzerine Miho'nun oğlu ölür. Karısı ise ölmek üzeredir ve son isteği beyaz bir kefendir. Karısı ölür ve Miho, Hüsnü'nün dükkânına gidip kefen almak ister. Bu sırada Hüsnü Efendi'nin abdest alması ise önemli bir ayrıntıdır. Hüsnü, karısının son isteği olan kefenlik kumaşı Miho'ya satmaz çünkü Haydo Ağa artık kimsenin Miho'ya veresiye vermemesini emretmiştir. Bunun üzerine Miho, Hüsnü'yü öldürür ve kefeni alır. Bundan sonra Miho, Mısto ile dağa çıkar, eşkıya olur. Miho, dört beş yıl dağda yaşar ve ölür.

⁸⁹ Ömer Polat, **Aladağlı Miho**, 2. bs., İstanbul, Mitos- Boyut Yayınları, 2008, s. 14

Doktor, vazifesini yapmadığı için Miho'nun oğlu ve karısının ölümüne sebep olmuştur. Köye geldiğinde vatandaşına hizmet için geldiğini, para almaya hakkı olmadığını söyleyen Doktor, kısa sürede köydeki düzene uyar ve köylüden para almaya başlar. Oyunda vatandaşına değil de ağalara hizmet eden doktor ve kumandan vardır. Ağalarla birlikte hareket edip halka her türlü zulmü yaparlar. Daha önce köyde olan Mehmet adındaki solcu doktorun böyle olmadığı tek cümle ile de olsa ifade edilmiştir.

Haşmet Zeybek'in *Alpagut Olayı* (1977) oyunu 1974-75 yılında Dostlar Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Eser Amatör İşçi Kolu ve Zeybek'in ortak çabası sonucunda yazılmıştır. 13 Haziran 1969 yılında Çorum İl Özel İdaresine bağlı Alpagut Linyit İşletmesinde çalışan işçilerin otuz beş gün süren işgal ve yönetime el koymasını konu eden oyun belgesel türünde politik bir tiyatrodur.⁹⁰

Maden işçileri, işletme zarar ediyor gerekçesi ile paralarını alamazlar. Mühendisler, sürekli rapor alır ve madene uğramazlar. Bu nedenle madenin kontrolleri yapılmaz. İşçilerin can güvenliği yoktur. Madene Bakanlık ve Valilikten torpilli bir sürü işçi alınır. Bu işçiler, çalışmadıkları hâlde diğer işçilerin paraları aksatılıp ödenmezken onların ödemeleri düzenli yapılır. İşçilerin tek geçim kapısı madendir çünkü madenin açılması için tarım arazileri zaptedilmiştir. Sendikalar da işçilerin haklarını korumazlar. Sendikalar, suya sabuna dokunmadan yönetim ve işçiyi ayrı ayrı idare eder. İşçiler, Çalışma Bakanlığı ve Valiliğe mesaj göndererek durumlarını bildirirler fakat cevap alamazlar. Ocaktaki işçiler Mehmet'in önderliğinde tüm ocakları organize ederek aynı anda isyan eder. Bu isyan başarıya ulaşır ve işçiler işletmeyi ele geçirir. Vali, işçilerle konuşarak ocağı teslim etmelerini ister fakat işçiler kabul etmez ve direnir. Jandarma gelir, işçiler jandarmaya karşı ocağı dönüşümlü olarak bekler ve teslim etmez. Jandarma Kumandan'ı da köylüdür, işçilere hak verir ve direnişin üzerine gitmez. Vali ve hükümetten gelen baskı dolayısıyla jandarma ocağı ele geçirir. Ocağın yönetimi, Türkiye Kömür İşletmeleri Müdürlüğüne devredilir. Fakat eski kadro yine aynı şekilde ocağı yönetmeye devam edecektir. Bunun üzerine işçiler aralarında şu şekilde konuşurlar:

⁹⁰ Özlem Özmen, "Türkiye'de Politik Tiyatronun Gelişimi", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, S. 55, 2015, s. 425.

“**Mehmet:** (...) Karşımıza vali dikildi, arkasına jandarmayı aldı...
Sefer: Vali bizden olsaydı bu iş böyle bitmezdi...
Mehmet: Bakana vardık karşımıza dikildi.
Fazıl: Bakan bizden olsaydı bu iş böyle bitmezdi...
Mehmet: Sıkıştırdık, arkasına iktidarı aldı.
Hüseyin: İktidar bizim olsaydı bu iş böyle bitmezdi...
Mehmet: Hükümeti sıkıştırdık karşımıza dikildi.
Mustafa: Hükümet bizden olsaydı böyle olmazdı.
Mehmet: Arkasına devleti aldı.
Sefer: Devlet bizden olsaydı bu iş böyle bitmezdi...
Fazıl: Vali, bizim olmalı, onun için ne yapmalı?
Sefer: Hükümet, bizim olmalı, onun için ne yapmalı?
Mehmet: Devlet, bizim olmalı, onun için ne yapmalı?
Evet dostlar, bütün emekçiler şimdiye kadar hep bu sorunun cevabını aradılar. Arıyorlar, arayacaklar. Ve yine cevabı Türkiye İşçi Sınıfı ve omuzdaşları veriyor, yükselen işçi hareketi bunu gösteriyor.”⁹¹

İşçiler, köylülerin de desteğini alarak her şey eski hâline dönmesin diye ayaklanırlar. Ayaklanırken bu defa amaçları bizden vali, hükümet, bakan olmalı düşüncesidir. Ancak o zaman isteklerinin kalıcı olarak gerçekleşeceğini düşünürler.

Oyunda, sömürülen işçilerin direnişe geçmesi anlatır. Bu direnişte sadece köylü olan Jandarma Kumandan’ı olayların üzerine gitmez ve direnişi bastırılmaz. Fakat Vali ve hükümetin baskısı ile direniş bastırılır. Bundan sonra ise her şeyin eski hâline dönmesine işçiler müsaade etmez. Köylülerin de desteği ile halkın yönetimi tümü ile ele geçirmesi gerektiği ifade edilir. Halktan, insanların yönetici olması hâlinde ancak problemlerin çözüleceğine inanırlar ve isyan ederler. Oyunda halktan, köylüden olmayan vali, hükümet ve devlet olması dolayısıyla işçilerin, halkın problemlerine çözüm aranmadığı ifade edilir. Oyundaki mesaja göre bunun çözümü, halkın yönetimi ele geçirmesi, toplu direnişe geçmesidir.

İsmet Küntay’ın **403. *Kilometre*** (1978) oyunu bir yol yapım şantiyesinde geçer. Eserde, şantiyedeki işçilerin hikâyesi ve şantiyede usulsüzlükler yapan, çıkarları için bunlara göz yuman insanların çekişmesi konu edilir.

Oyun, işçilerin ailelerinden gelen mektupları okurken yeni tamir bakım şefi Özer’in gelmesi ile başlar. Özer’in işini iyi yaptığını, kurallara riayet ettiğini görürüz. Bu nedenle Muhasebe Müdürü Osman, Mühendis Adnan ve onların maşası olan

⁹¹ Haşmet Zeybek, **Alpagut Olayı**, 2. bs., İstanbul, Koral Yayınları, 1992, s. 135.

Niyazi tarafından sevilmez ve rahatsızlık duyulur. Depoda çıkardıkları yangını Özer'in üzerine atarak ondan kurtulmak isterler. Başaramayınca Niyazi, kaza süsü vererek arabayı Özer'in üzerine sürer ve Özer ölür. Bazı işçilerde Osman ve Adnan Bey'in istediği gibi Özer'in ölümünün kaza olduğu doğrultusunda ifade verir. Muhlis ve İzzet bu olaydan çok rahatsızdırlar ve diğer işçilerle kavga eder. Okuyucu, İzzet ve Muhlis'in Niyazi'ye bir şey yapacağını beklerken Niyazi'yi Özer'in yardım ettiği kadın öldürür. Şantiyede de 403. Kilometrenin yolu dökülürken oyun biter.

Piyeste, Garip Mustafa adında bir işçi vardır. Şantiye çalışanlarından İzzet'le arkadaşlık eder. Garip Mustafa, İzzet dışında kimse ile arkadaşlık etmez fakat özellikle şehirli ve okumuşlardan uzak durur. Bunu şu şekilde anlatır:

“Mustafa: (...) O değil de, şu şehir adamı bana el gibi gelir, korkarım ben tövbeler olsun... Ankara'da otururlarmış, aralarında konuşur ederlermiş. Mustafa'nın neden haberi var, ne konuşurlar, kimin derdine hakem olurlar? 350. kilometrede idi, gene büyükler gelmiş idi. Ben de bir mühendisin ardından koştu koştuveriyorum, ona buna hani... Mühendistir aldı Alaman'ı karşısına bir konuştu Allah inandırısın sanın ki kuş, Fransız'ları bir dil döktü akıllara seza, İngiliz... Onu zaten geç... Uzatmayalım... Mühendistir yeddi düvelin dilini konuştu da bir benim dediklerimi anlamadı.”⁹²

Mustafa, farklı milliyet ve dillerde insanlarla konuşan ve iletişime geçen Mühendis'in onun dilinden anlamadığını söyler. Bu nedenle şehirli adamı yabancı gibi görür ve korkar. Özer, Mustafa'ya biz sizin oraya gelsek ne olur diye sorar.

“Mustafa: Ne zahmet canım, ne zahmet... Gelseniz ama Garip kısmının gönlü engindir... Ekmeğini böler verir, kendi yerde yatar, senin altına kilim serer...

Özer: Biz?

Mustafa: Size göre heç canım... Ferman sizde, fetva sizde... Pismişik, tembelmişik, binbetemişik...

Özer: Ne yapalım peki Mustafa?

Mustafa: Ne olacak, biz ağıt düzecez, siz şarkı söyleyeceniz...

Özer: (Alaycı) Ya gavurca söyleyenler.

Mustafa: Onlar eyii, canım onlar eyii... Anlamıyorum, amma hiç olmazsa bizden değil deyi anlamıyorum.

İzzet: Gene eşşekarısı gibi saktun Garip (...)” (s. 236- 237)

Mustafa, akıllı bir gençtir. Aydın ve şehirlinin köylüye halka bakışını görüp değerlendirmiştir. Şehirlilerin, halkı “pis, tembel ve kötü” olarak görmesi onu rahatsız etmiştir. Mustafa'ya göre aydın-halk ikiliği için yapılacak bir şey yoktur.

⁹² İsmet Küntay, “403. Kilometre”, **Bütün Oyunları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 236.

Halk ağıtlarını söylemeye, şehirlilerde şarkılarını söylemeye devam edecektir. Oyun Mustafa'nın bu görüşünü haklı gösterir şekilde neticelenir. Oyunda, işçi ve köylüden yani halktan yana olan Özer öldürülür. Teknisyen Özer, eğitilmiştir ve işini iyi yapar. Halkın içerisinde gelmiştir. Bu nedenle onları anlar. İşçilerinin birbirinden farklı hikâyeleri vardır. Ortak noktaları ekmek parası için hepsinin düzene teslim olmalarıdır. Düzene müdahale eden kuralları işleten ve hak arayışını gerçekleştiren Özer ise öldürülür.

Murathan Mungan'ın *Mahmut İle Yezida* (1980) oyunu hem tiyatro sanatı hem de birçok meseleyi işleyişi dolayısıyla başarılı bir oyundur. Oyunda aydın-halk karşılaşması bağlamında devlet adamları ve aydınların halka bakışı yer almamakla birlikte onların eşlerinden bir iki sahne vardır. Havvas Ağa'nın yeğeni ve Mahmut'un abisi Kebik'in düğününde Kaymakam'ın karısı ve jandarma Komutanı'nın karısı arasında köyler hakkında şu konuşma geçer:

“Kaymakamın Karısı: Şu köyler çok ilginç yerler oluyorlar. İnsanın burada hiç canı sıkılmazmış gibi geliyor bana.

Jandarma Komutanın Karısı: Ben de öyle sanıyorum. Bana da öyle geliyorlar. Bu gibi bu gibi yerlerde çok eğleniyorum. Zaten bizimki beni hep böyle gezdirir. Köylere falan gideriz, kaşık, kilim toplarız.

Kaymakamın Karısı: Öyle öyle, vatanın her parçası, her bir karışı bizden hizmet bekliyor. Kocamın tayini nereye çıkarsa çıksın aynı hizmet ateşiyle koşarız. Koşarız, koşarız. İlden ile koşarız. Biz kaşık ve kilime ilaveten çorap ve heybede toplarız.”⁹³

Oyunda devlet adamlarının eşleri köyü, düğünler, davetler ve ağaların ziyafetlerinden ibaret görürler. Bu nedenle insanların köylerde canlarının sıkılmayacağını düşünürler. Çünkü kendileri köylerde düğünlere, davetlere katılıp çeşitli hediyeler alırlar. Buna rağmen yaptıklarını vatana hizmet olarak görürler. Düğünde bataklık kurutmanın Yezidi ve Müslüman köyleri arasında çıkaracağı problemler üzerine konuşulurken şu yorumu yaparlar:

“Kaymakamın Karısı: Aaaa! Ay çok tehlikeli bir iş galiba. Bak bizimki ne diyor?

Jandarma Komutanın Karısı: Zaten bizimki bunlar hep böyledir, diyor. Hep birbirlerinin köyelerine saldırırlarmış. Canları sıkıldıkça adam keserlermiş. Bunlarla başa çıkılmazmış.

⁹³ Murathan Mungan, *Mahmut ile Yezida: Mezopotamya Üçlemesi I*, 8. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 25

(Jandarma Komutanı, karısına kızgın kızgın bakar, dirsekleyerek susturur gene...)”
(s. 32)

Oyunda yer alan devlet adamlarının eşleri, köy ve köylünün gerçekliğinden uzaktırlar. Vatana hizmet olarak gördükleri, köylerdeki davet ve düğünlere giderek hediyeler toplamaktır. Oyunda kısıtlı şekilde yer alan konuşmalardan bu kadınların yüzeysel tipler oldukları düşünülebilir. Bununla beraber bu kadınların gördüğü köy ve köylü aslında eşlerinin gördüğü köy ve köylü gerçeğidir, demek mümkündür. Çünkü gördükleri ve eşlerinden duydukları ile bir değerlendirme yaparlar. Bunlardan hareketle oyunda köyü ve köylüyü kendi hakikatine uygun şekilde görüp değerlendiremeyen şehirli insanların olduğunu söyleyebiliriz.

Çalığışu, İsyancılar, Bir Yol ve Irgat oyunlarında halka medeniyet götürmek için köylere giden aydınlar vardır. Bunlar, *Irgat* oyunundaki Gazeteci Metin Uyandıran dışında, öğretmendir. *Çalığışu*’nda yer alan Feride dışında hepsi Anadolu ve köy gerçeğini bilerek köylere gider. Amaçları, eğitimsiz olan ve ezilen halka, haklarını anlatmak ve yardım etmektir. Eğitimden ziyade toplumdaki zihniyet değişikliğini sağlamak için uğraşırlar. Bu nedenle çeşitli zorluklar yaşarlar. *Bir Yol ve Irgat*, oyunlarında dövülürler. *İsyancılar*, oyunundaki Öğretmen sürekli başka yerlere tayin edilir. Tüm zorluklara rağmen bu aydınların kısmen de olsa başarılı olduklarını söyleyebiliriz. Gökalp’e göre halkta millî kültür vardır. Aydınlar ise medeniyet vardır. Bu eserlerde ise halkta yer alan millî kültür ve değerlerden söz edilmez halk fakir ve eğitimsizdir. Bu nedenle aydınların onlara yardım etmesi gerekir. *Tanınmayan Yiğitler* oyununa göre ise kitaplarda okunamayacak, şehirlerde rastlanamayacak bilgiler halkta mevcuttur. *Tanınmayan Yiğitler* oyununda halk; tembel, cahil olarak anlatılmaz. Halk içerisinde çalışkan, merhametli, irfan sahibi kişiler de vardır. Bu oyundaki aydın da, halkına yabancılaşmamıştır; halkın değerlerini, duygularını ve mutluluklarını paylaşır. Sabahattin Engin’in *Tanınmayan Yiğitler* oyununun bu özellikleri dolayısıyla dönemin diğer tiyatro eserlerinden ayrıldığını söyleyebiliriz.

Aladağlı Miho, Alpagut Olayı, 403. Kilometre ve Mahmut ile Yezida oyunlarında halkına yabancılaşmış, halkına hizmet etmesi gereken yerde güçlünün, ezenin yanında olan şehirli, aydınlar vardır. Bunlar ağaların ve beylerin yanında

yer olarak sömürü düzenin bir parçası olmuşlardır. 141. *Basamak* ve *Keçiler* oyunlarında ise halktan kopuk, hazlarının esiri olmuş, aydınların halka ve onların yaşadıklarına karşı aldırışsız, tutumları yer almaktadır.

2.3. Çeşitli Yönleriyle Kent ve Kentleşme

Şehrin kelime anlamı “nüfusunun çoğu ticaret sanayi veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı”⁹⁴ olarak verilir. Kentin anlamı da şehirdir.⁹⁵ Gerekli planlama ve altyapı oluşturulmadan meydana gelen şehirler ve şehirleşmeden insanlar zamanla şikâyet eder duruma gelir. Bunun için şehrin eş anlamlısı olan “kent” kelimesi de tercih edilebilir. Bunda şehir ile medeniyet kavramı arasında kurulan ilişkinin etkili olduğu düşünülebilir. *Şehrin-kentin simgesi olan apartman, “birkaç katlı ve her katında bir veya birkaç daire bulunan yapıdır.”*⁹⁶ *Bu dönem oyunlarında kent eleştirisi yapılırken apartmanlara da yer verildiği görülür.*

Necip Fazıl’ın *Ahşap Konak* (1964) eserinde Nişantaşı’nda etrafını apartmanların çevirdiği üç katlı ahşap konakta aynı aileden üç kuşağın yaşadığı toplumsal değişim, ahlâkî yozlaşma ve çatışmalar konu edilmektedir. Birinci katta Yüksel ve Aysel, ikinci katta Belkıs, üçüncü katta ise Recai ve eşi Hacer yaşamaktadır. Her katın kendine özgü dekoru ve birbirinden farklı yaşayış tarzları mevcuttur. Üçüncü katta geleneksel bir yaşantı vardır. Bu katta konağın ruhu olarak nitelenen bir tablo vardır. Yüksel’in ifadesiyle üçüncü kat; namaz, niyaz katı, ikinci kat; kumar, morfin katı, birinci kat ise dans, içki, boşluk ve rezalet katıdır. Belkıs, babası Raci ve annesi Hacer’i daha rahat hareket etmek için üçüncü kata âdeta hapseder. Konağın etrafı nasıl apartmanlarla çevrilmişse Recai ve Hacer’in etrafı da bu şekilde çevrilmiştir.

“**Recai:** (Arkasını dönmüş, pencerelere doğru) Şu maskara apartmanlara bakın! Devler, gulyabaniler, canavarlar gibi dört yanımızı sarmış... Bunlar arasında beyaz

⁹⁴ **Türkçe Sözlük**, “şehir”, 2 c., 9. bs., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, C:II, 1998, s. 2081

⁹⁵ **A.e.**, “kent”, s. 1273.

⁹⁶ **A.g.e.**, “apartman”, C:I, s. 119.

yağlı boyalı ahşap konak, iki dönümlük bahçe ortasında, meydan yerindeki beyaz gömlekleli idam mahkûmu gibi duruyor! Bunun farkında değiliz de suratımıza tükürünce bunca seyirciye karşı, hâlâ ayaktaız, daha ölmedik diye çalım satıyoruz. İddiaya, inada bakın siz! (Bastonunu pencerelelere uzatır) Her taraftan başımıza kiremit, tuğla, demir, beton yağıyor da hâlâ toprağın altına kaçmayı kabul edemiyoruz! (Hacer'e döner) Hanım, bu konağın seninle benden ne farkı var? Arsası genişmiş, kaç para eder? Meydan yeri ya sultanın ya idam mahkûmunundur. Görmüyor musun, yeni nesiller tarafından nasıl sarılıız? Konağın da, bizim de tapu sınırlarımıza zahirde ses çıkarmıyorlar ama. (şimşek gibi döner, yine bastonunu pencerelelere uzatır.) Bak bak, pırl pırl gözleri, geber geber, diye bağırıyor! (Yine Hacer'e döner) Tıpkı torunlarımızın bize bakışı!...⁹⁷

Recai, konağı karısı ve kendine, apartmanları ise kızına ve torunlarına benzeter. Apartmanlar konağın etrafını dev, gulyabani ve canavar gibi sarmıştır. Beyaz boyasıyla konak, bunların ortasında beyaz gömlekleli idam mahkûmu gibidir. Artık konağın, Recai ve Hacer'in devri son bulmuştur. Devir artık apartmanların devridir. Oyunun sonunda konağın yanması da bununla alakalı olmalıdır. Fakat konağın ruhu olan tablonun torunu Yüksel'e emanet edilmesi bir umut işareti olarak görülebilir. Çünkü Yüksel bir değişim yaşayarak geleneklerine ve kutsallarına karşı farkındalık kazanır. Madde yok olur, fakat ruh varlığını devam ettirebilir. Yüksel'in aldığı konağın ruhu olan tablo ile konak ortadan kalksa bile ruhunun yani onu yaşatan değerlerin varlığını devam ettireceği yorumunu yapılabilir çünkü aslolan madde değil, ruhtur.

Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emanet* (1976) tiyatrosunun kahramanı Abdullah ve babası bozulma ve yozlaşma dolayısıyla şehirden kaçarak köye yerleşirler. Köyde seçim arabasından yapılan anonsta köylerin dahi bozulduğunu şehirlerin ise “*fuşsun, sarhoşluğun, hırsızlığın, sahtekârlığın, rüşvetin, ihtikârın, ordinaryüs profesörleriyle dolu, büyük üniversite*”⁹⁸ olduğu söylenir. şehrin bozulması esasta insanın bozulması ile alakalıdır. Tezin “Köy” ve “Siyaset” başlığında oyun ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Orhan Kemal'in *İspinozlar* (1965) oyununda gecekondu mahallesine apartman yapan müteahhit Zülfikar Bey vardır. Müteahhit Zülfikar, önceleri küçük bir memurdur. Çeşitli siyasi ilişkiler ve yolsuzluklarla zengin olmuştur. Zülfikar Bey'in düşüncelerini şu ifadelerinde görebiliriz:

⁹⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *Ahşap Konak*, 12. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2011, s.40- 41.

⁹⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *Mukaddes Emanet*, 11. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2010, s. 53.

“Şunu iyi bil ki, asrımız baş döndürücü bir hızla terakki asrıdır! İnsan zekâsı bugün göklerde binlerce kiloyu ışık hızıyla sevk ediyor. Ay, yıldızlar kapı komşumuz olacak. Aya, yıldızlara kim önce giderse, orayı imar edecek. Tabii bütün iş bizde ondan sonra, müteahhitlerde, tüccarlarda. Biz olmasak ne dünya, ne de yıldızlar, imar edilemez. Dünyaya olduğu kadar, aya, yıldızlara da faydalı olabilmek için, bugünden gözümüzü dört açmamız lâzım.”⁹⁹

Zülfikar, ayı ve yıldızları imar etmekten bahseder. Burada da en önemli vazifeyi müteahhit ve tüccarlarda görür. Fakat aya ve yıldızlara nasıl gidileceğini, bunun için bilim ve teknikte nasıl ilerlememiz konusunda bir fikir beyan etmez. Oyunda, Zülfikar’ın apartmanın karşısındaki gecekonduda oturan Mustafa’nın kardeşleri ve ailesi ise apartmanda yaşamayı hayal ederler. Bu nedenle Mustafa’yı sevmediği Hülya ile evlenmeye zorlarlar. Gecekonduda yaşayan aile halkı için apartman sıcak ve rahat bir yuvadır. Eserde, apartmana bakış iki farklı şekilde yer almıştır.

Estetik ve incelikten yoksun olan apartmanlar, Aziz Nesin’in *Toros Canavarı* (1965) oyununda ironik olarak eleştirilir. Oyunun kahramanı Nuri Sayer, ev sahibi Ziya Çalakçı tarafından evden çıkarılmak ister. Fakat daha ucuza ev bulamayacağı için çıkmak istemez. Ev sahibinin verdiği mahkemeyi Nuri Sayer kazanır. Bunun üzerine ev sahibi ile aralarında şu konuşma geçer:

Ziya: Nuri Bey, sen şu yaşa gelmişsin de daha başını sokacak, sığınacak bir dam altı bulamamışsın, kendine bir kulübe yaptırtmamışsın, bu kanunlar senin gibisinden yana nasıl olsun birader? Hı? Nasıl olsun? Bu vatanın imarı için, bu mukaddes vatanın kalkınması için sen ne ettin birader?

Nuri: (utanmış) Hiç...

Ziya: (çok ciddi) Bendeniz haddim olmayarak bugün beş apartman sahibiyim ve de daha üstüne apartman dikilecek dört arsam var. Her vatandaş vazifesini yapsa, bu memlekette...

Metin: Apartmandan geçilmezdi...

Ziya: Ne belledin? Avrupa’da apartmanlar yirmi katlıymış, elli katlıymış, Amerika’da yüz katlı, beş yüz katlıymış... (yüksek sesle) biz geri kaldık geri.. Daha bizde on beş katlısı bile yok. Neden? Çalışmıyorsunuz, hep sizin yüzünüzden... (Eliyle havada kat kat işaretler yaparak nutuk atar gibi) Muasır garp medeniyeti seviyesine yükseleceğiz ve de muasır garp medeniyeti seviyesini kat kat geçeceğiz. Ve de biz bu mukaddes vatanımızın ve de mübarek topraklarımızın kalkınmasına, yükselmesine hizmet ediyoruz.”¹⁰⁰

⁹⁹ Orhan Kemal, “İspinozlar”, *Bütün Oyunları - 2*, 2. bs., İstanbul, Tekin Yayınevi, 2002, s. 225.

¹⁰⁰ Aziz Nesin, “Toros Canavarı”, *Bütün Oyunları 2: Karagülmece Oyunlar*, İstanbul, Nesin Yayıncılık, 2011, s. 24.

Ev sahibi Ziya, apartman yapıp kiraya vererek bu kiralar üzerinden sürekli servetini arttıran yeni zenginlerden biridir. Yaptığı apartmanlarla vatani kalkındırıldığını düşünecek kadar sığ bir düşünceye sahiptir. Apartmanların ne kadar çok katlı ise ülkenin o kadar kalkınmış olduğunu düşünür. Bizdeki apartmanların Avrupa'ya göre daha az katlı olmasını geri kalmışlığımızın göstergesi olarak değerlendirir. Açtığı davayı kiracı Nuri'nin kazanmasını ise davaya bakan hâkimin kiracı olmasına bağlar. Ev sahibinin avukatı, evi olan bir hâkim bulamadığını söyler. Bu da memurların yaşadığı ekonomik zorluğun görülmesi bakımından önemlidir.

Şehirlerde topraktan, doğadan ve ağaçtan koparılan insanlar, bunların yokluğunu ya bir bahçe ile ya da saksılara ektikleri çiçeklerle gidermeye çalışırlar. Bu âdeta kentli insanın dramıdır. Bahçe kurmak hayali Nâzım Kurşunlu'nun *Merdiven* (1966) oyununda söz konusu edilir.

Muamelat Müdürü olarak çalışan Hamdi emekli olur. Bahçeli bir eve taşınıp çiçek yetiştirip bahçe ile oyalanmak istemektedir. Artık çiçeklerini saksılarda değil de toprakta yetiştirmeyi hayal eder. Ona göre saksılardaki çiçekler kafesteki kuşlar gibidir. Bu hayali gerçekleştirmek için şehirden uzak bir arsaya bahçeli küçük bir ev yapar. Emeklilik parasının tümünü harcar fakat ev tamamlanamaz. Evi tamamlamak için bodrum katına aldıkları kiracı İsmail, çeşitli dalaverelerle evlerini ellerinden alır. Kendi evlerinin bodrum katında oturmak mecburiyetinde kalırlar. Evin yeni sahibi olan İsmail, evin bahçesini iyice bakımlı hâle getirir. Hamdi ve Şefika, suyun ve yolun gelmesini bekledikleri, emek verdikleri çiçekler ektikleri evin bahçesinde artık oturamazlar. İsmail, özel olarak ektiği çiçeklere Hamdi'nin bakmasını yasaklar. Daha sonra evin olduğu alan kıymetlenir ve apartman yapılır. Hamdi ve Şefika ise şehirden uzak kendilerinden başka sadece üç gecekondunun olduğu izbe bir yerde küçük bir gecekondu alırlar. Hamdi, bu gecekondunun borçlarını ödemek için karısının yaptığı yapma çiçekleri satmaktadır. Oyunun sonunda Şefika, evin borcu bitince artık emekli maaşımız bize yeter, çiçeklerinle rahat rahat ilgilenebilirsin, diyerek Hamdi'yi yapma çiçekleri satmaya uğurlar. Bahçe özlemi kuran Hamdi'nin, “yapma çiçek” satması bize, kentte toprak ve çiçekle yaşamının mümkün olmadığını anlatır gibidir.

Necati Cumalı'nın *Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette* (1969) oyununda tiyatro oyuncusu genç bir kız vardır. Romeo ve Juliette oyununda Juliette karakterini oynamak istemektedir. Hangi rolü aldığına ilişkin haber bekler. Bu arada sıkıntıdan penceresinden dışarı bakar. İstanbul Beşiktaş'ta olan evlerinin penceresinde etrafı seyreder. Yeni yapılan bir apartmanın inşaatına bakarak yapılan apartmanlara ve çarpık kentleşmeye karşı eleştirilerini şu şekilde dile getirir:

“Bu yeni apartman da Allah bilir nasıl bir ucube olur! Ne olabilir ki başka? Öbürleri nasıl çirkinse bu da öyle çirkin olur... Nedir o alacalı bulacalı alnaçlar? Mozaik sözüm ona! Ne kadar süslü püslü, allıklı pudralı olursa o kadar güzel olur sanıyorlar! Alıcısı kim ki zaten? Yeni zenginler hep! Gösterişe para verecekler elbet... Çirkin işte, çirkin! Bu türlü düşünmek bile çirkin... Canım İstanbul! Düşünen kaldı mı seni? Yeni zenginlerden para çekmek için bile bile saphıyorlar bu çirkinlikleri tepelerine...”¹⁰¹

Genç aktör, yeni yapılan apartmanın da, diğerleri gibi bir ucube olacağını, yeni zenginlerden para çekmek için İstanbul'un tepelerine bu apartmanların saplandığını düşünür. Apartmanların yapılması için ağaçlar kesilmekte ve doğal güzellikler yok olmaktadır. İnsanlar kendilerini düşünmedikleri gibi çocukları ve yaşlıları da düşünmemektedir. Yaşanan yanlış kentleşme karşında toplum kayıtsızdır.

Nuri Pakdil'in *Umut* (1974) oyununda kentlerden doğanın sürgün edilişi ve insanın doğaya yabancılaşması anlatılmaktadır. Oyun “*belli bir olay örgüsü olmadığı sahnede tiplerin mesajını verip çekildiği*”¹⁰² bir eserdir. Oyunda, sapık kent pusuda insan avlamaktadır. Kentlilerin, katran dolu kazanlarda, üzerleri çivili kapakla örtülüdür. Gecekondu, âdeta kenti gerilla gibi kuşatmıştır.¹⁰³

Oyunda kentli Bay ve Bayan vardır. Bunlar bu kentte on yıldır yaşamaktadırlar. Fakat kentte yaşamamın huzursuzluğunu hissederler. Kentli Bay, kent doğaya ters düşünce insanın kentte ıssız (yalnız) kaldığını fakat insanın dünyaya yalnızlığını gidermek için geldiğini ifade eder. İnsanın dünyaya gelişi ile kent yaşamı

¹⁰¹ Necati Cumalı, “Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004, s. 735.

¹⁰² Nilüfer İlhan, “Absürd Tiyatro Bağlamında Nuri Pakdil'in Umut Adlı Oyunu Üzerine Bir İnceleme”, **Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl 6, Sayı 12, Nisan 2013. s. 108.

Ayrıca bkz. Rüyeyda Kılıç, “Türk Düşünce Tarihinde Nuri Pakdil ve Modernleşme Anlayışı”, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2015, s. 82.

¹⁰³ Nuri Pakdil, **Umut**, 4. bs., Ankara, Edebiyat Dergisi Yayınları, 2014, s. 7.

çelişmektedir. Sahneye gelen köylüler, kentlilerin doğayı kentin dışına sürdüklerini söyler. Köylülere göre kötü ruh kentte dolaşmaktadır ve kenti kendine yurt edinmiştir. Bu nedenle köylüler, kentlileri Tanrı korusun diye korkularını dile getirirler. Köylüler, kentlilerin güneşi dahi unuttuklarını, kafalarında toprağa dair bir şey olmadığını düşünür ve şu örnekleri verirler: Kentliler böcekleri tanımazlar ve doğuran bir ineği görmemişlerdir. Bunlar bir köylü için sıradan şeylerdir. Fakat kentli bunlardan dolayısıyla tabiattan ve doğadan habersizdir. Kent, sonra çocuğu yutar. “Çocuğun bu kentte karanlığa başkaldırmasına olanak var mı?” diye sorarlar. Bir gün bir çocuğun hepsi adına düşünebileceğini umut ederler. (s. 73) Oyun, kentten sürgün edilen doğanın tekrar dönmesi umudu ile son bulur.

Nuri Pakdil'in **Korku** (1980) oyunundaki kişiler insan, palyaço ve yorumcudur. Bir ip yukarıdan salınmıştır. “İnsan nerededir? Tanrıyı bulabilecek mi?” sesleri yankılanır ve ip çekilip bırakılır. Bu tablo içerisinde oyun başlar. İnsan, ip ince yolların birinden ipin altına kadar gelir ve zamanı, yaratılışını sorgular. Bunları sorgularken düş görmeye başlar.

Palyaçoda, ip ince yolların birinden gelir. İnsanla palyaço birbirlerine bakamazlar. Palyaço, kendini anlatır ve geldiği yolu gösterir. Birden kitabı fark eder ve kendi yazgısının da kitapta olduğunu ve ona bakamayacağını söyler. Palyaço, insanı izler. İnsan, Palyaço için bir avdır. Palyaço, yeryüzüne indiğinden beri ipi kesmeye çalıştığını fakat kesemediğini söyler. Bu ipin vahiy, ilahi mesajlar olduğunu düşünebiliriz.¹⁰⁴ Palyaço, ödevini yapar; ilişkileri, arkadaşlıkları, aşkları kemirir. Palyaço, her zaman ve her yerde bir put yapar ve bu putları insanların soyut kalplerinin yediği kısımlarına iştirirmiş. Tüm bu bilgiler dolayısıyla Palyaço'nun, şeytan olduğunu düşünebiliriz. İnsanı takip eder onu bir av olarak görür. Kalbine şüphe tohumları eker ve kemirir. İpi koparmaya yani insanın vahiyle bağını koparmaya çalışır. Çünkü insan, ipe göre konum aldığı anda palyaço insanın yanına yaklaşmamaktadır.

¹⁰⁴ 3/ÂLİ İMRÂN-103: Hep birlikte Allah'ın ipine (Kur'an'a) sınıksız sarılın. Parçalanıp bölünmeyin. Allah'ın size olan nimetini hatırlayın. Hani sizler birbirinize düşmanlar idiniz de O, kalplerinizi birleştirmişti. İşte O'nun bu nimeti sayesinde kardeşler olmuştunuz. Yine siz, bir ateş çukurunun tam kenarında idiniz de O sizi oradan kurtarmıştı. İşte Allah size âyetlerini böyle apaçık bildiriyor ki doğru yola eresiniz.

Dağdan yorumcu gelir. Yorumcu, ip ince yollarda yıllardır yorgunluk nedir bilmeden yürümektedir. Palyaço, kente özgü bir bozgun birimini yaymaktadır. Bu soyut bir kanser gibidir. Böylece kent hastaneye döner ve insanlar yaşarken ölürlür. Oyunda, kent Palyaço'nun yaydığı soyut kanserle yaşayan ölümlerin olduğu bir hastaneye döner. Kentte, insanlar gündelik hayatlarına devam ederler fakat aslında yaşayan ölümler. Yorumcu, apartmanlar için “*üst üste, üst üste tabutlar! Herkes, bir mezar özlemini mi anlatmak istiyor, acaba, uzayıp giden apartmanlarla? Yoksa, insanı, ev diye girdiği işkencehanesine mütevazı atıf mı,*”¹⁰⁵ der.

Behçet Necatigil'in *Altın Beşik* (1979) oyununda kızını kaybetmiş bir adam vardır. Adamın kızı üç yaşındayken ölmüştür. Başka çocuğu da olmamıştır. Kızı ölmeden önce babasından kendi kadar bir bebek ister. Fakat adam o zaman fakirdir ve kızına bu bebeği alamaz. Kızı hastalanır ve ölür. Adam, kızına istediği bebeği alamamanın vicdan azabını dindirmek için büyük bir taş bebek yaptırır. Kızı yaşamış olsaymış taş bebeğin boylarında olacaktır. Bu bebeği bir sandığa koyar ve yeni evine taşır. Hamallar, adamın evindeki eşyaların çokluğunda şikâyet ederler. Adamın evinin duvarları boydan boya saksıdır. Adam, “*Şimdi bahçeler apartmanlara taşındı. Parça parça topraklardan söküldü, küçüldü, daraldı, saksılara sokuldu bahçeler*”¹⁰⁶ yorumunu yapar. Burada da bir bahçe özlemi olduğunu düşünebiliriz. Adam, bahçeyi saksılarla eve, apartmana taşımaya çalışmaktadır. Oyunda yazar tarafından bahçeyi, saksılarla apartmana taşımanın bir nevi kızının özlemini taş bebekle gidermek gibi olduğunun okuyucuya düşündürüldüğünü söyleyebiliriz.

Bu dönem oyunlarında kentin sembolü olan apartmanlar büyük ölçüde olumsuz olarak yer alır. Necip Fazıl; apartmanı gulyabaniye, canavara benzetir. Nuri Pakdil, üst üste tabutlara benzetir. Orhan Kemal ve Aziz Nesin ise sonradan zengin olan kahramanlar dolayısıyla apartmanı gelişmişliğin göstergesi olarak görmeyi eleştirir. Orhan Kemal'in *İspinozlar* oyununda ayrıca gecekonduda yaşayan bir ailenin apartmanda yaşama özlemi küçük bir ayrıntı olarak yer alır. Kentlerde bahçe,

¹⁰⁵ Nuri Pakdil, *Korku*, 3. bs., Ankara, Edebiyat Dergisi Yayınları, 2014, s. 33.

¹⁰⁶ Behçet Necatigil, “Altın Beşik”, *Radio Oyunları*, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 474.

ağaç ve çiçek özlemi duyan insanlar *Merdiven ve Altın Beşik* oyunlarında yer alır. Bu aslında beyhude bir çabadır ve kentli insanın dramıdır.

Nuri Pakdil'in oyunlarında kente olumsuz bir mana yüklediğini görürüz. Pakdil, oyunlarında köylerden kentlere göçün artması ile yaşanan kentleşme ve bu kentleşme ile insanın tabiattan, doğadan dolayısıyla da kendinden uzaklaşması anlatır. Kentin bir hastaneye döndüğü ve kentlilerin aslında yaşayan ölü oldukları gibi dikkat çekici ifadeler yer alır. Pakdil, apartmanları üst üste tabutlara benzetir. Kentli insanın bu apartmanlarla ya mezar özlemini ya da ev diye girdikleri yerin bir işkencehane olduğunu anlatmak istedikleri yorumunu yapar. Bunlar modern insanın yaşadığı problemlerdir.

2.3.1. Göç ve Gecekondulaşma

*“Ülkemizde 1950 yıllarından itibaren köylerden şehirlere doğru çok yoğun ve hızlı bir göç hareketi yaşanmıştır.”*¹⁰⁷ Dönem oyunlarında da yaşanan göçlerin yansımaları görülür. Köylerden kentlere yaşanan plânsız göçün sonucu şehirlerde gecekondulaşma oluşur. Gecekondu; *“yasa dışı, gizlice yapılan küçük konut”*¹⁰⁸ demektir.

Cevat Fehmi Başkut'un *Göç* (1962) oyununda İstanbul, Şişli'de bir apartmanda yaşayanlar söz konusu edilerek göç anlatılmaktadır. Bu oyunda İstanbul'dan Anadolu'ya, Anadolu'dan İstanbul'a yaşanan göçler anlatılır.

Kapıcı Hüseyin Sivas'tan yirmi yıl önce göç etmiştir. Uyanık ve her şeyi paraya çevirmeyi bilen biridir. Hüseyin, apartmanda gelenden geçenden bir bahane ile para alır. Kaçak sigara ve içki satar. Ev arayanlara ev bulunca komisyon alır. Hüseyin'in kapıcısı olduğu apartmanın yüzde beş hissesini almış ve iki ticari taksisi vardır.

¹⁰⁷ Serdar Sağlam, “Türkiye’de İç Göç Olgusu ve Kentleşme”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 5, Güz 2006, s. 33.

¹⁰⁸ *Türkçe Sözlük*, “gecekondu”, 2 c., 9. bs., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, C:I, 1998, s. 823.

Apartmanda oturan emekli Rauf, maaşı ile geçinemediği için iğne yaparak geçinmeye çalışır. Yaptığı iğnelerin karşılığında Kapıcı Hüseyin, maaşına zam yapmasını yoksa şikâyet edeceğini söyler ve evine girmesini engeller. Rauf, para vererek evine girer ancak daha sonra Balıkesir'e taşınma kararı alır.

Vefa Beye ve ailesi eski İstanbullu bir ailedir. Vefa Beyin babası kaptandır bir kazada suçlu bulunur ve hapse konur. Vefa Bey, bu nedenle Çamlıca'daki köşklerini ipotek ettirir ve babasını hapisten çıkarır. Bir kısım parayı da kendi emekli maaşına ilave ederek evin geçimini sağlar. Oğlu Nejat'ın zengin bir kızla evlenmesi üzerine de köşkü satıp ipoteği kaldırır ve düğün masrafları için kullanır. Köşkü sattığını duyan Kapıcı Hüseyin ev sahibinin kiraya zam istediğini söyleyerek para almak ister. Fakat aslında Vefa Bey'in zam verecek durumu yoktur. Oğlu Nejat evlenir, babası ölür. Vefa ve karısı Sebahat da Erzurum'a göç eder. Onlar taşınırken Erzurum'dan yeni gelen bir ailenin adres sorması ile oyun biter.

Göç oyununda İstanbullu aileler, geçim sıkıntısından dolayı Anadolu'ya göç eder. Onların yerine ise Hüseyin gibi uyanık köylülerin İstanbul'a gelişi ve İstanbul yaşamına uyum sağlayışı anlatılır. Anadolu'dan, köylerden İstanbul'a göçlerin yaşanması alışık olunan bir durumdur. Fakat oyun aynı zamanda ekonomik gerekçelerden dolayı İstanbul'dan Anadolu'ya yaşanan göçleri de konu eder.

Cevat Fehmi Başkut'un *Kadıköy İskelesi* (1972) oyununda bir tramvay şoförü olan Vatman Arif ve ailesinin hayatta kalma mücadelesi konu edilir. Arif'i ev sahibi Gavur İbrahim, evden çıkarmaya çalışmaktadır. Arif ise daha ucuz ev bulma ihtimali olmadığı için evden çıkmamak için elinden geleni yapar. Her türlü eziyete katlanır fakat sonunda karısına iftira atması ve oğlunu hapse attırmak ile tehdit etmesi ile evi boşaltır. Bir villanın yanındaki araziye gecekondular yaparlar. Polis ve zabıtaya yakalanmazlar ama yan villadaki Muhip rahat vermez. Bu arazi Muhip'in arazisidir ve adamlarına evi yıkmalarını söyler. Bunun üzerine Arif ve ailesi gecekonduyu terk etmek zorunda kalır. Arif ve ailesi evsizlerin sığınağı olan Kadıköy İskelesine sığınır. Arif işten atılır, karısı ve oğlunu ailesinin yanına gönderir. Arif, iskelede eski ev sahibine benzettiği iskele memurunu döver. Böylece

hapse gideceğini ve kalabileceği bir yeri olacağını düşünür. Fakat memurun şikâyetçi olmaması ile tekrar yıkılır.

Oyun dönemin ekonomik problemlerini ve ev kiralalarının pahalılığı memurların büyükşehirlerde yaşamasını neredeyse imkânsızlaştırmaktadır.

Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* (1964) oyununda Sineklidağ isimli bir gecekondulu mahallesinde yaşanan bir aşk ve sözde kahramanlık destanı anlatılmaktadır. Mahallede kabadayılar hüküm sürmektedir.

“Bize derler konu ağası pöh
Oysa herkeslerden önce gelmişiz
Para sarfetmişiz, torik işletmişiz
Hazinenin arsasını parselleyip satmışız

Beşer onar dam kondurup
Ona buna kiralamışız
N'olmuş yani ne bu gürültü
Her yerde bu değil mi işin kanunu

Üç-beş uyuz kalkmış
Bizden habarsız ev yapmış
Pöh. Elbet yıkarız.

İki bin kâğıt sus parası koymuşuz
Vermezse, ana avrat düz gideriz
Olmazsa, belediyeye fitleriz
Daha olmazsa ibreti âlem şişleriz”¹⁰⁹

Halk, yoksulluk yüzünden köylerden şehre göç eder. Fakat buralarda devletin arazisinden rant elde edenlerle karşılaşır. Kabadayılar, devletin arsasına derme-çatma evler yaparak halka kiraya verirler. İnsanlar az paraya, haklarını alamadan çalışır. Devlet yetkilileri, oy zamanı gelirler ve burada da seçim vaatleri gecekonduların yıkılmasını durdurmaktır. Bu durumda halk diğer kabadayılara karşı onları kollayan ve kendince bir düzen tesis etmeye çalışan Keşanlı Ali'den medet umar. Ali, mahallenin muhtarı olur. Keşanlı Ali, temizlikçi ve ırgatları bir yerde toplar. Mahalleden ırgat ve hizmetçi talep edenler ona başvurur. Çalışanlardan ve

¹⁰⁹ Haldun Taner, *Bütün Oyunları 1: Keşanlı Ali Destanı*, 24. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 2012, s. 42.

başvuru yapanlardan aldıkları paraları ortak fona yatırır. Bu şekilde de mahallenin devlet tarafından karşılanmayan ihtiyaçları karşılanır. Ali, seçim öncesi mahallenin oyunu, siyasilere karşı kullanarak gecekonduların yıkılmasını engeller. Fondaki paralarla evsizlere küçük kulübeler yani yeni gecekondular yaptırır. Halk hayatta kalabilmek ve az da olsun şartlarını iyileştirmek için mevcut düzen içerisinde geçici çözümlere başvurmaktadır. Halkın problemlerini çözmek için bir kahramana ihtiyaçları vardır, bu nedenle de Ali'yi efsaneleştirip kahraman ilân ederler. *“Taner, gecekondular sorunu özelinde, toplumun yaşadığı toplumsal-ekonomik-politik açmazları dile getirir.”*¹¹⁰

Hüseyin Batuhan'ın *Büyük Çınar* (1965) oyununda idealist bölge şefi Mehmet Eğilmez, ormanları korumak ve halka ağaç sevgisi vermek için elinden geleni yapar. Mehmet, köylünün bir türlü ormanı ve ağacı önemsememesinden ve ağaçları kesmesinden yakınıyor fakat köylünün halinden anlamaktadır, yaşadıkları zorlukları görmektedir. Orman içerisindeki gecekonduların yıkılma emri geldiğinde yaşadıklarını şu şekilde anlatır:

Mehmet: Hiç canım, geçen kış tepeden bir emir: Orman bölgesi içindeki bütün gecekondular derhal yıktırılacak...

Ahmet: Eee?

Mehmet: Neymiş efendim orman, dâhilinde işletme binasından başka bina bulunması kanunen yasakmış...

Ahmet: Şimdiye kadar nerdeymiş akılları?

Mehmet: Ben de onu dedim; başta milletten oy koparmak için göz yumdular her yere, şimdi de...

Necmiye: Hiç canım, sivri akıllı milletvekilinin biri vapurla geçerken görmüş galiba, Boğazın güzelliğini bozuyor diye şikâyet mi etmiş, ne, onlar da...

Mehmet: İşgüzarlık işte, yok mu ya?

Ahmet: Asıl boğazın güzelliğini bozan o biçimsiz apartmanları görmez tabi kimsenin gözü?..

Mehmet: Madem öyleydi; baştan niye göz yumdunuz? Sonra, önce adamlara bir yer bulun, ondan sonra yıkın, değil mi? Kimin umrunda... Uzatmıyalım: Emir üç defa geldi, üçünde de gerekçesiyle emri yerine getiremeyeceğimi bildirdim... Ben kendim acizim, otuz lira kira ödemekten, tutup kışın ortasında fakir fukaranın evini yıktıracağım; olacak iş mi bu?”¹¹¹

Gecekondular, zaman içerisinde devlet tarafından siyasi çıkar elde etmek için serbest bırakılmıştır. Fakir ve kira ödemekte zorluk çeken vatandaş da her yere

¹¹⁰ Ayşegül Yüksel, **Haldun Taner Tiyatrosu**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2013, s. 68.

¹¹¹ Hüseyin Batuhan, **Büyük Çınar**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1965, s. 36- 37.

gecekondu yapmıştır. Aradan zaman geçince ise gecekonduları yıkma kararı alırlar. Fakat burada mağdur olan halka herhangi bir yer gösterilmeden ve kolaylık sağlamadan bu yapılmaktadır.

Başar Sabuncu'nun *Şerefiye* (1969) oyununda Sabri Şengil'in gecekondusu henüz yeni yapılmış, duvarlar sıva ile durmaktadır. Yatak odasının çatısı da henüz kapatılamamıştır. Oyunda bu ailenin yaşadığı ekonomik sıkıntılar, gecekonduda yaşamının ve gecekonda yapmanın zorlukları anlatılır.

Boru Çiçekleri (1978) İsmet Küntay'ın *Evler Evler* oyunu içerisinde yer alan üç kısa oyundan biridir. Oyununda Balıkçı Yakup ve karısı Emine'nin kalacakları bir gecekonda yapmaları anlatılır. Bir evi olmanın verdiği mutluluğu yaşayan Emine ve Yakup'un sevinçleri, arsa sahibinin gecekonduyu yıkması ile son bulur.

Cevat Fehmi'nin *Göç ve Kadıköy İskelesi* oyunlarında İstanbul'da yüksek kiralar ve zor hayat şartlarından dolayı Anadolu'ya yaşanan göçler anlatılır. Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emanet*, oyununda ise yaşanan toplumsal değişimlerden dolayı şehirden köye dönen Abdullah'ın hikâyesi anlatılır. Cevat Fehmi Başkut ve Necip Fazıl, göçe farklı şekilde yaklaşmıştır. Onların eserlerinde sebepleri farklı olmakla birlikte İstanbul'dan Anadolu'ya yaşanan göçler vardır.

Dönem oyunlarında köylerden büyük şehirlere yaşanan göçlerden bahsedilir fakat asıl meselenin köylülerin problemleri olduğunu söyleyebiliriz. Göç, sadece küçük bir ayrıntı olarak verilmiştir. Köylerden şehirlere olan plansız göçün şehirlere en büyük yansıması gecekondulaşmadır. Bu dönem oyunlarından *Boru Çiçekleri*, *Büyük Çınar*, *Kadıköy İskelesi Keşanlı Ali Destanı* ve *Şerefiye*'de gecekondulaşma ve gecekondularda yaşamının zorlukları olarak yer alır. *Mukaddes Emanet* oyununda ise gecekondulaşmanın “*milletin; malını gasp eden devlete karşı, devleti yağmalaması*”¹¹² olarak ifade edilir.

¹¹² Necip Fazıl, *Mukaddes Emanet*, 11. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2010, s.52

2.3.1.1. Almanya'ya Göç

Türkiye'den Almanya'ya ilk işçi göçleri 1960'larda gerçekleşmiştir. Bundan sonrada göçler artarak devam eder.¹¹³ Bu dönem oyunlarında da Almanya'ya göçün yansımalarını görmek mümkündür.

Şemsi Belli'nin *Anayasso* (1970) oyununda ağanın zulümden dağa çıkan Reşo ve Hamo dağdan İstanbul'a kaçarlar. Bir şirkette çaycılık yaparlar. Büyükşehirde de köydeki sömürünün farklı bir şeklini görürüz. Acenteler, kandırdıkları kadın ve kızlardan hem para alırlar hem de onları kullanırlar. Bu acentede, Almanya'ya işçi olarak gitmek isteyenlerin paralarını alıp kandıranlar da vardır. İşçiler, Almanya'ya gitmek için yola çıkarılıp sınırda bırakılırlar. Fakat izinleri ve vizeleri olmadığı için sınırdan geri gönderirler. Yani köyde Selim Ağa'nın yaptığı sömürü ve zulmü büyükşehirde de başkaları yapar. Fakir ve güçsüz olanlar köyde de şehirde de ezilmekte ve sömürülmektedir.

İsmet Küntay'ın *403. Kilometre* (1978) oyununda karayolları işçilerinin hikâyelerini konu edilir. Burada Niyazi adındaki şoför çadırına bir kadın alır. Bu kadını kocası iki çocuğuyla ortada bırakıp Almanya'ya gitmiştir. Bundan sonra ailesi tarafından miras mevzuları dolayısıyla köyüne alınmayan kadın kötü yola düşmüştür. (Eser Aydın-halk ikiliği bölümünde incelenmiştir.)

Turan Oflazoğlu'nun *Elif Ana* (1979) oyununda Fazıl, Almanya'ya gitmiştir. Fazıl'ın karısı Behiye yıllarca Fazıl'ın yolunu gözler. Aynı zamanda çocuk özlemiyle yanar. Behiye, kocasını beklerken bu ninniye söyler.

“Kavak gibi boy veresin
Sögüt gibi dal veresin
Mevlam bana kan veresin
Ninni yavrum ninni.

Uzun uzun çam dalları
Irak mı sefer yolları
Baban geliyor gurbetten
Parlar atının nalları
Ninni yavrum ninni.

¹¹³ https://tr.wikipedia.org/wiki/Almanya'daki_T%C3%BCrkler

Almanya yolları diken
Kör olsun diken eken
Ayrılık belimi büken
Ninni yavrum ninni.”¹¹⁴

Almanya sevenleri ayırır. Behiye’yi de kocasından ve olmasını istediği çocuğundan ayırmıştır. Bu nedenle ninnide de olduğu gibi özlemi ifade eder. Fazıl, köy kahvesinde Almanya’nın işçi kabul ederken yaptığı sağlık kontrolleri için “*Her bakımdan sağlam adam istiyorlar onlar, hastanelerinde bakılacak hasta değil fabrikalarında çalışacak işçi alıyorlar, seçmece. Ancak yükünü taşıyacak eşeğe yem veriyor elin oğlu*” (s. 66) der. Burada Fazıl, Almanların oraya giden işçilere bakışını açıkça anlatmıştır.

Murathan Mungan’ın *Mahmud ile Yezida* (1980) oyununda da Almanya’ya göç söz konusu edilir. Abid Emmi, köylerinden yaşanan göçü felaket olarak yorumlar.

“**Abid Emmi:** Biz gayrı iflah olmayız ağalar. Töreniz çözülmüştür. Köyden göçenler olmuştur. Alamanya diye bir melmekat bile çıkmıştır. Dersin ki sanki Yemen’dir, sanki Fizan’dır. Gidenler geri dönmez. Alaman melmekatı köylümüzü yerinden uçurur, yurdundan eder. Nedir olanlar bre? Benim aklım ermiyi, kabul. Lakin bir er kişi bana aşikâr etsin olan biteni. Aşikâr etsin ki, içim rahatlaya, yüreğimin bukağısı çözüle. Aklım ermiy olan, bitene. Sanki akıldan yoksun olmuşam, sanki yürekten fukara kalmışam. Bizleri ölüm kurtarır gayrı. Bizleri ölüm dindirir. Yapacak bir şey kalmamıştır bizim için şu dünyada.”¹¹⁵

Burada halk için acı bir durum söz konusudur. Halkın büyük çoğunun varlığından bile haberdar olmadıkları Almanya’ya para kazanmak için gitmeleri daha önce görülmemiş bir durumdur. Abid Emmi, Almanya’yı Yemen ve Fizan’a benzetir. Çünkü oraya da giden gelmemektedir. Savaşlar ve sürgünler dışında köyünü toprağını terk etmeyen insanlar bu durumu anlamakta zorlanır. Abid Emmi, Türk köylüsünün yaşadığı bu dramatik durumu dile getirmiştir.

Anayasso oyununda Anadolu köylüsü, halkı fakirlik ve zulümlerden dolayı perişan haldedir. Bu nedenle de Almanya’ya gidişi bir kurtuluş olarak görür. Almanya ise Türkiye’den gidenleri ucuz iş gücü olarak görür. *Elif Ana* oyununda,

¹¹⁴ Turan Oflazoğlu, *Elif Ana*, 2. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2011, s.28- 29.

¹¹⁵ Murathan Mungan, *Mahmut ile Yezida Mezopotamya Üçlemesi I*, 8. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s.70- 71.

bunlara ilaveten Almanya'nın sevenleri ve aileleri ayırdığı anlatılır. *Mahmut ile Yezida* oyununda ise Almanya'ya gidenlerin dönmediği anlatılır. Çok fazla ve ayrıntılı olmamakla beraber Almanya'ya gidişler ve bunların toplumdaki yansımalarının dönem oyunlarında yer aldığını söyleyebiliriz.

1960-1980 yılları arasında neşredilen oyunlarda yer alan en önemli temalardan biri köy ve köylünün problemleridir. Köylü fakirdir, ekecek toprağı yoktur. Çünkü topraklar ağaların, beylerin elinde toplanmıştır. Toprağı olmayan köylüler, ağaların toprak sahiplerinin insafına kalmıştır. Zor şartlar altında ağaların yanında ırgat olarak çalışırlar fakat ne çalışma şartları ne de gördükleri muamele insanî değildir. Toprak reformu, bunun için gereklidir. Toprak reformu, köy oyunlarının çoğunda köylünün kurtuluşu ve ülkenin kalkınması için tek çıkar yoldur. Turan Oflazoğlu'nun *Allah'ın Dediği Olur* oyununda köylünün toprak problemi işlenir lâkin toprak reformu ve gerekliliğine dair bir bahis yoktur. Oyunlarda toprak reformunun gerekliliği Osmanlı zamanına kadar götürülür. Orhan Asena'nın *Şeyh Bedreddin* oyununda, Musa Çelebi ve kazaskeri Şeyh Bedreddin, toprak reformunu hayata geçirir fakat bunu canları ile öderler. Toprak reformunun fakir ve ezilen köylü için bir kurtuluş olduğu görüşünün aksi bir düşünce sadece Tarık Buğra'nın *Yüzlerce Çiçek Birden Açtı* oyununda yer alır. Oyunda Çin'deki komünist devrim dolayısıyla toprak reformunun hayata geçirilmesinin sanılan kadar kolay olmadığı, toprak reformundan sonra ağır vergiler dolayısıyla köylünün daha zor duruma düştüğü ve kısa sürede kendilerine verilen toprakları elden çıkardıkları anlatılır.

Köylünün yaşadığı zulmün en büyük sebeplerinden biri diğeri ağalık düzeni ve ağalardır. Ağalar, çeşitli hilelerle halkın savaşarak korudukları ve uğrunda öldükleri toprakları ellerinden almıştır. Bu nedenle toprak reformunun karşısında yer alırlar. Köylü, ağalık düzeninden dolayı ağalara muhtaçtır. Köylünün çaresizliğinden dolayı ağalar, zulümlerini devam ettirirler. *Mahmut ile Yezida* oyununda Havvas Ağa, ağalığını devam ettirmek için köylünün ona minnet duymasına gerektiğini ve ağalığın vermekle olduğunu düşünür. Çünkü köylüler fakirlikten şikâyetçi olup göç etmeye başlamıştır. Bir de devletin toprak reformu yapacağı duyulmuştur. Bu nedenle bataklığı kurutup kendi topraklarına katacaktır. Böylelikle ağalığını bir süre daha teminat altına almış olacaktır. Murathan Mungan'ın *Mahmut ile Yezida* oyunu

1980 yılında yayımlanmıştır. Havvas Ağa, kan dökmekten, zulüm etmekten geri duran bir ağa değildir. Buna rağmen köylüden sürekli olarak ve karşılığını vermeden, çalıştırarak, düzeni devam ettiremeyeceğini anlamıştır. Bunda eserin diğer oyunlara göre daha geç bir tarihte yazılmasının da etkili olduğu düşünülebilir.

Irgat ve *Aladağlı Miho*, oyunlarında köylülerin büyük çoğunluğu ağasız bir köyün olabileceğine inanmaz ve bunu ifade eder. Köylü, asıl sorunun birini başlarına ağa yapmaktan kaynaklandığını göremez. *İsyancılar* ve *Irgat* oyunlarında köylünün, seçme ve seçilme hakkını dahi özgürce kullanamaması anlatılır. Köylünün önce bilinçlenmesi ve haklarının farkına varması gerekir ki diğer hakları ile birlikte seçme-seçilme hakkını kullanabilsin.

Muhtarlar, din adamları ve devlet otoritesini temsil eden memurlar, ağaların dolayısıyla ezilenin değil de güçlünün, ezenin yanında yer alır. Bu nedenle *İsyancılar*, *Şeyh Bedreddin*, *Irgat* ve *Pir Sultan Abdal* gibi oyunlarında çıkış yolu olarak köylünün toplu hareket etmesi ve yapılan haksızlıklara karşı direnmeleri gerektiği ifade edilir. *Atçalı Kel Mehmet*, *Anayasso* ve *Aladağlı Miho* oyunlarında ise ağaların zulümleri dolayısıyla köylüler, dağa çıkıp eşkıya olurlar. *Mahmut ile Yezida*, oyununda ağaların dağlarda besledikleri eşkıyalarla kendi hukuklarını, tesis ettikleri ifade edilir. Bu eserde eşkıyaların dağa çıkış sâikleri hakkında bilgi verilmez. Fakat dağda ağaların menfaatlerine uygun hareket etmeleri diğer eserlerle çelişir. Turan Oflazoğlu'nun *Genç Osman* oyununda ise köylüler padişahın değil de dağ padişahları dedikleri, eşkıyaların buyruklarının geçmesinden şikâyetçidir. *Soygun* oyununda, eşkıya olan bir kahraman dolayısıyla eşkıyalığın soygun olduğu söylenmek istenir. Görüldüğü üzere dönem eserlerinde birbirinden farklı eşkıyalık tanımlamaları yapılmıştır.

Necati Cumalı'nın oyunlarının çoğunda Ege köylüsü yer alır. Necati Cumalı, ayrıca Reşat Nuri'nin *Çalkuşu* romanından uyarladığı oyununda özellikle Bursa'nın Zeyniler köyü dolayısıyla bir Anadolu ve köylü portresine yer verir.

Dönem edebiyatında kendine geniş yer bulan köy gerçeği ve köylünün problemleri Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal*, Turan Oflazoğlu'nun *Genç Osman* ve Orhan Asena'nın *Atçalı Kel Mehmet* ve *Simavnalı Şeyh Bedreddin* oyunları ile

Osmanlı zamanına kadar götürülür. *Pir Sultan Abdal* ve *Atçalı Kel Mehmet* oyunlarında Anadolu köylüsünün problemleri anlatılır. Bunlar, aşarların yüksek olması, köylünün elinde ne var ne yoksa aşarcılar ve mültezimler tarafından alınmasıdır. *Genç Osman*'da ise Anadolu'da bütünüyle dirlik ve düzenin kalmadığı, askerler ve eşkıyalar dolayısıyla köylünün zor durumda olduğuna yer verilir. Tarık Buğra'nın Çin'deki komünist devrimi anlatması dolayısıyla ise mesele Çin köylüsüne kadar uzanır.

Köy ve köylünün problemlerinin dışında bir köy portresi Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emanet* ve Hidayet Sayın'ın *Uzak Dünyalar* ve Nuri Pakdil'in *Umut* eserlerinde yer alır. *Mukaddes Emanet* ve *Uzak Dünyalar* oyunlarında köy ve köylü tabii olan bozulmamış olanı temsil eder. Şehirler ise bunun tam tersi durumdadır. Nuri Pakdil'in *Umut* oyununda; köylü toprakla, tabiatla bütünleşmiş olarak anlatılır. Dönemin dikkat çeken bir başka mevzusu ise orman ve ağacın öneminin çokça işlenmesidir. Bunun o yıllarda Orman Kanununun yürürlüğe girmesi ve bu nedenle oluşan gündem dolayısıyla olduğu söylenebilir.

Köylüler ya haklarının ne olduğundan bîhaberdirler ya da haklarını kullanmalarına müsaade edilmez. Bu nedenle dağa çıkarlar veyahut göç ederler. Bu göçler büyükşehirlere ve Almanya'ya yapılır. Büyükşehirlere yapılan göçler dolayısıyla gecekondulaşma olur. Gecekondular da yaşam ve gecekonduların sahibi olmanın zorluklarına oyunlarda yer verilir. Bu dönem azda olsa kentlerde gecekondular ve apartmanlar dolayısıyla yaşanan çarpık kentleşmenin de işlendiği görülür. Nuri Pakdil'in oyunlarında modern ve kentli insanın dramından hareketle kentler anlatılır.

Aydın-halk ikiliği, büyük ölçüde köylere giden şehirli ve aydınlar dolayısıyla anlatılır. Bunlar büyük ölçüde halka medeniyet götürmek için gidenler ya da halkın karşısında yer alan, halkına yabancılaşmış şehirliler ve aydınlardır. Bu nedenle "Köy-Kent Meselesi" başlığı altında işlenmiştir.

Dönem oyunlarında köyün yer alışında hâkim izleğin köy ve köylünün problemleri olduğunu söyleyebiliriz. Bu yıllarda Köy Enstitülü yazarlar ve yazdıkları eserlerin etkisi devam etmektedir. Köy Enstitülü yazarlardan sadece Talip

Apaydın'ın *Bir Yol* isimli oyunu vardır. Bunun nedeni Köy Enstitülü yazarların daha çok roman ve hikâyeye ağırlık vermeleridir. Buna rağmen onların etkisiyle oluşan edebî ortam dolayısıyla tiyatrodaki köy gerçeği ve köylünün problemlerinin geniş ölçüde işlendiği tespit edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KADIN VE AİLE

Osmanlı toplumu içerisinde şehir hayatı cinsiyet eksenli olarak kamusal alan, erkek alanı, özel alan ise kadın alanı şeklinde ayrılmıştır. Kadınların özel alanın duvarlarını aşarak kamusal alanda yer alışı, modernleşmenin beraberinde getirdiği bir durumdur. Osmanlı modernleşmesinin derinleştiği 19. yüzyıl boyunca kadınlar bir yandan modernleşmenin sembolü hâline gelirken bir yandan da gelişen sosyal ve ekonomik şartlar karşısında geleneksel rollerinden önemli ölçüde sıyrılmaya başlamışlardır. Osmanlı'nın Tanzimat'tan itibaren yaptığı reformların sonucunda eğitilmiş bir kadın kuşağı gelişmiş ve bunlar II. Meşrutiyet Dönemi'nde dikkate değer bir kadın hareketi başlatmıştır. Osmanlı kadın hareketinin üzerinde yoğunlaştığı iki ana kategori kadının aile içi ilişkilerde ve kamusal alanda erkeklerle eşit haklara sahip olması olmuştur. Osmanlı Dönemi'nde kadınların kazanımlarının başında 1917 yılında yürürlüğe giren Hukuk-i Aile Kararnamesi gelir. Bu kararname ile nişanlanma hukuksal bir boyut kazanmış, evlilikte erkeğe 18, kadına 17 yaş sınırlaması getirilmiş, evlenmenin biri memur iki tanığın nezaretinde gerçekleşmesi ile evliliğe resmî bir boyut kazandırılmış, çok eşlilik sınırlandırılmış ve kadına da erkek gibi boşanma hakkı verilmiştir. 1908 sonrasında çok sayıda kadın kamusal alanda çalışma yaşamına girmiş, 1915 yılında Osmanlı Ticaret Bakanlığı tarafından yayınlanan ve kadın iş gücü oluşturmayı amaçlayan bir yasayla kadınların çalışma yaşamında yer almaları kolaylaştırılmıştır.¹

Cumhuriyet rejimi, kendisini kadın imajı üzerinden geleneksel Osmanlı toplumundan ayırmaya çalışmıştır. Böylelikle kadın konusu önemli bir politik malzeme hâline getirilmiştir. Kadınlara verilen eşitlik hakkının, memleketin kalkınması için ne kadar gerekli olduğu vurgulanmıştır. Yeni rejim Osmanlı tarihi boyunca ev içinde kocasının hizmetine sunulan kadını, halk evinde rejimin hizmetine sunmaya çalışmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde Türk kadınının en önemli kazanımları

¹ Ömer Çaha, *Sivil Kadın: Türkiye'de Kadın ve Sivil Toplum*, Ankara, Savaş Kitap ve Yayınevi, 2010, s. 95-131.

Medeni Kanun'la çok eşliliğin yasaklanması, kadınların mahkemede erkeklerle eşit olması ve 5 Aralık 1934 tarihinde kadınlara verilen seçme seçilme hakkı olmuştur.²

Osmanlı'nın son dönemlerinde Batılılaşma idealinin taşıyıcı aktörü olarak kabul edilen³, Cumhuriyet Türkiye'sinde muasır medeniyete girişin anahtar sembolü olarak ön plâna çıkarılan kadınlar⁴ ve onlarla alakalı meselelerin Türk edebiyatının hemen hemen her döneminde en önemli sosyal konuların başında geldiği söylenebilir.

Tanzimat Dönemi oyunlarında yer alan toplumsal temaların başında aşk, evlilik, boşanma sürecindeki kadın-erkek ilişkileri gelir. Bu dönemde Klasik edebiyatımızdaki muhayyel sevgili anlayışının yerini gerçek aşklara bırakmıştır. Kadın-erkek arasındaki gönül ilişkileri büyük ölçüde birbirleriyle görüşme ve konuşmaları konusunda engel bulunmayan akrabalar, cariyeler arasında gerçekleşir. Sevdikleri ile evlenemeyen gençlerin trajik sonları, toplumsal baskı ve aile zoruyla gerçekleşen evliliklerin sebep olduğu ahlâkî problemler çokça konu edilmiştir.⁵

II. Meşrutiyet'in ilanının coşkulu hâli yatışınca edebiyat, yaşanan hayata geri dönmüş ve ev, aile, kadın, evlilikle alakalı meseleler birinci plana yükselmiştir. Oyunlarda bir taraftan eski uygulamalar, kadın erkek münasebetleri tenkit edilirken diğer taraftan değişen toplum yapısının ortaya çıkardığı tipler ve yeni problemler konu edilir. Tanzimat Dönemi'nde kadın kahramanlar sınırlı bir şekilde ele alınırken Meşrutiyet tiyatrosunda çeşitlilik göstermeye başlar. Meşrutiyet tiyatrosunda mahalli tiplerde azalma görülürken Batı'dan aktarılan yahut Batılı örneklerde olduğu gibi, cemiyetin asrileşme endişesine paralel, yeni kadın tipleri ve meseleleri çoğalır. Bir kısım oyunlarda istibdadın, Balkan Savaşları, 31 Mart Vakası ve I. Dünya Savaşı'nın aile üzerindeki tahribatı üzerinde durulmuştur. Batı kültürünün yeni kuşaklarca yanlış anlaşılması, eski ailelerin geleneklere ve dine aşırı düşkünlüğü aile içerisindeki çatışmaların ana sebeplerinden biri olmuştur. Yazarlar tüm aksayan

² A.g.e., s. 133-175.

³ A.g.e., s. 114.

⁴ A.g.e., s. 133.

⁵ Enver Töre, **Modern Türk Tiyatrosu (Temalar)**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016, s. 19-30.

yönleri ve olumsuzluklarına rağmen toplum düzeni ve neslin devamı için geleneksel aile yapısının düzeltilerek devam etmesinden yanadırlar.⁶

*“Yirmili, otuzlu hatta kırklı yıllarda yazılan oyunlarda dramatik olayı tetikleyen oyun kişisi genellikle suç işlemeye eğilimli iffetsiz kadınlar olmuştur.”*⁷ Kötü eş, kötü anne olan bu kadınlar; dizginleyemediği tutkusu ile tehlike oluşturarak oyundaki eylemi ateşler, kendisi ve çevresindekiler için yıkıma giden yolu hazırlarlar. Ayrıca otuzlu yıllarda Cumhuriyet Türkiye’sinin ideallerini yaymak için yazılmış didaktik oyunların bir kısmında eğitilmiş, Atatürk devrimlerine yürekten inan, erdemli, üretken Cumhuriyet Türkiye’sinin kadın ve kızlarına örnek, idealist genç kız tipine yer verilir. Kırklı, ellili yıllarda yazılan oyunlarda suça eğilimli kadın tipin uzantısı, modern hayat düşkünü yeni zengin kadınlar ya da onların yaşam biçimine özenen ve sınıf atlamak isteyen orta halli ev kadınları yer alır. Yeni zengin karısı görgüsüz, rüküş, çıkarıcıdır; orta halli ev kadını ise açgözlü, bencil, kocasının olanaklarını zorlayarak ona hayatı dar eder.⁸ Sevda Şener’e göre bunun sebebi yaşanan kültürel değişimlerin aile kurumunu tehdit eden bir tehlike olarak algılanmasıdır. Yazarların bu bakış açısında Mütareke yıllarında İstanbul’da varlıklı züppe kesimin yaşama biçiminden edindikleri izlenimler etkili olmuş olmalıdır.⁹

Bu bölümde dönem eserlerindeki kadın meselesi “Farklı Cepheleriyle Kadın Erkek İlişkisi ve Evlilik”, “Kadınların Problemleri ya da Sömürülmesi”, “Toplumsal Değişim ve Kadın”, “Kadının Milliyeti” ve “Sanat Karşısında Kadın” başlıklarında incelenmiştir. Kadınlarla alakalı meseleler içerisinde yoğunluğu kadınların problemleri ve sömürülmesinin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda ayrıca “Toplumsal Cinsiyet Roller”, “Gelenek Baskısı Dolayısıyla Yaşanan Problemler (başlık parası, imam nikâhı, kuma gibi)”, “Cinsel Meta Olarak Görülen, Sömürülen Kadınlar” başlıklarında kadınların sömürülmesi ve problemlerine dair meseleler kategorize edilerek incelenmiştir. “Toplumsal Değişim ve Kadın” başlığı altında toplumdaki değişimlerin kadın üzerindeki etki ve yansımalarına yer verilmiştir. “Kadının Milliyeti” başlığında ise farklı milliyetlerdeki kadınların hususiyetleri

⁶ A.g.e., s. 58-70.

⁷ Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, 2. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2011, s. 27.

⁸ A.g.e., s. 27-30.

⁹ A.g.e., s. 37.

hakkındaki oyunlardaki değerlendirmeler üzerinde durulmuştur. “Sanat Karşısında Kadın” başlığı altında edebiyatın öznesi değil de nesnesi olan kadınlar hakkındaki bilgiler değerlendirilmiştir.

3.1. Farklı Cepheleriyle Kadın Erkek İlişkisi ve Evlilik

Bu başlıkta toplum ve gelenek kaynaklı problemler dışında evlilik, aşk, kadın-erkek münasebetleri ile ilgili birçok önemli mesele bir arada incelenmiştir.

Orhan Asena'nın *Gecenin Sonu* (1964) oyunu ilk defa 1962'de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Müşfik Kenter tarafından sahnelenmiştir. Eser, Asena'nın İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenen ilk oyunu olması dolayısıyla da önem arz eder.¹⁰

Oyun, bir vapur yolculuğunda bir kadın aktör ve muhalif bir politikacının, on günlük yolculuğun sonunda birbirlerine aşklarını itiraf etmeleri fakat buna rağmen sabahın ilk ışıkları ile eşlerine ve ailelerine geri dönmelerini konu eder.

İkisi de severek evlenmiştir ve ikisinin de mutlu evlilikleri, onları seven eşleri, çocukları vardır. Erkeğin sevecen, kendini evine ve eşine adanmış bir eşi vardır. Bu eş, sıradan bir ev kadınıdır ve kocasının idealleri, başarıları ve düşünceleri ile alakadar değildir. Kadının eşi ise başarılı bir mimardır, iyi bir baba ve kocadır. Karısının mesleği dolayısıyla geç gelmesinden, yanında olmamasından zaman zaman rahatsız olsa da bunu aşmışlardır.

Oyundaki psikiyatr olan Yaşlı Adam, aşkın bitmesinin sebebi olarak şunları ifade eder:

“Bu niçin böyle oluyor bilir misiniz? Erkekle bir kadın arasındaki ilk hata nerden başlar? İlk hata evlenmekle başlar. O mesafenin bir hamlede aşılıvermesiyle başlar hatta. Sonra da asıl felaket gelip çatar. Birlikte yaşamak zorunluğu... Yakınlık: sofrada, çocuğun altını temizlerken... Bu kadar zorlamaya hangi aşk dayanabilir?”¹¹

Erkek ve Kadın'ın aşkın bittiği fakat sevgi, saygı ve sadakatleri devam eden evlilikleri vardır. Yolcuk öncesinde işleri ve başarılarından dolayı birbirlerine

¹⁰ Hülya Nutku, *Cumhuriyet'in 75. Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, s. 49.

¹¹ Orhan Asena, “Gecenin Sonu”, *Toplu Oyunlar*, Ankara, İş Bankası Kültür Yay., 1998, s. 10.

hayranlık duyan bu Kadın ve Erkek, yolculuk sonunda birbirlerine âşıkklarını ilân ederler. Buna rağmen, aşkın büyüünün bozulmaması ve ailelerine ihanet etmemek için hiçbir şey yaşanmamış gibi ailelerine geri dönerler.

Oyunda evliliğin, zamanın, alışkanlıkların bitirdiği aşklara rağmen insanın gerçek aşk arayışının devam ettiği anlatılır. Gerçek aşk ise âdeta birbirine zıt yönlerde bulunan iki yıldızın birbirine kavuşması kadar zor olmasına rağmen bir anı tüm ömre bedel rüya gibidir.

Türk edebiyatının usta yazarlarından olan Behçet Necatigil, ülkemizde radyo oyunu denince akla ilk gelen isimlerdendir. Yazıldıkları dönemde İstanbul ya da Ankara radyosunda mikrofonu konan bu oyunlar¹² Behçet Necatigil'in "*bir bakıma şiirlerinin canlı yaşantılar ve olaylar hâlinde daha geniş açıklaması olarak*"¹³ değerlendirilebilir.¹⁴ Yazar, radyo oyununun şiire yakın bir tür olduğunu ve şiirsel bir arka plan istediğini düşünür.¹⁵

Necatigil'in radyo oyunlarında öne çıkan bir dış aksiyon bulunmamaktadır. Bu oyunlarda kriz doğurabilecek çatışmalar, kahramanı baht dönüşüne sürükleyen olay ve kişiler yer almaz, bunun yerine iç aksiyon önem kazanarak bir durum oyunu kurulur.¹⁶

Kadın ve Kedi (1965) Behçet Necatigil'in ilk oyunudur ve *Varlık* dergisinin 1963 Şubat sayısında yayınlanır.¹⁷ Kitap olarak neşri ise 1965 yılında *Yıldızlara Bakmak* kitabı ile olur. Oyundaki olay, Birinci Adam'ın çalışma odasında yazı yazarken daha önce o evde oturmuş olan İkinci Adam'ın hayali ile konuşması ve karısının gelişi ile oyunun bitmesidir.

¹² Behçet Necatigil'in radyo oyunlarının mikrofonu konma tarihleri için bkz. Behçet Necatigil, **Radyo Oyunları**, 2. bs., İstanbul, YKY, 2010, s. 527.

¹³ Nurullah Çetin, **Behçet Necatigil Hayatı, Sanatı ve Eserleri**, 2. bs., Ankara, Akçağ, 2013, s. 517.

¹⁴ Behçet Necatigil'in radyo oyunları ve şiirleri arasında bağlantı için bkz. Nurullah Çetin, , **a.g.e.**, s. 517-525.

¹⁵ Behçet Necatigil, **Düz Yazılar 1: Bile / Yazdı Yazılar**, 2. bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 1983, s. 383.

¹⁶ Ülkü Ayvaz, "Behçet Necatigil ve Radyo Oyunları", **Türk Dili**, Cilt: CX Sayı: 772, Nisan 2016, s. 141.

¹⁷ Ülkü Ayvaz, , **a.g.e.**, s. 141.

Birinci Adam, haftanın dört günü bir tüccarın mektup ve dilekçelerini yazan, diğer üç gün ise evde küçük odasında hikâye, roman bazen de şiir yazan bir yazardır. Eserlerinin konusunu büyük ölçüde kendi gençliği, anıları ve hayallerinin oluştuğunu söyler. (s. 15)

Daha önce o evde oturan İkinci Adam ise öğretmendir, haftanın dört günü okula giderken üç günü evde yalnızdır. İkinci Adam evlerin, içerisinde yaşayanları ve hayatlarını etkileyeceğini düşünür ve kendi durumunu şu şekilde ifade eder: “*Bu ev benim yaşayışıma el koydu âdeta. Bu evde benden öncekilerden kalma o sessiz, üzgün hava, beni de onların sessizliğine sürükledi...*” (s.13)

Birinci Adam ve İkinci Adam, hayatlarında birbirine denk olarak görülebilecek noktalardan bahsederler. İkinci Adam, yalnız yaşarken Birinci Adam, karısı ve çocuğu ile birlikte yaşamasına rağmen evde çoğu zaman yalnızdır. Çünkü karısı o evdeyken komşulara, akrabalara gider ve evde durmaz. İkinci Adam’ın kedisi de aynı şekildedir. O da gündüz dışarıdadır, gece eve gelir. Birinci Adam’ın çocuğu ile İkinci Adam’ın çiçeği, Birinci Adam’ın yazıları ile İkinci Adam’ın anıları, geçmişi ve hayallerinin yer aldığı sandığı örtüşür.

Oyunda kadın erkek ilişkisi ile alakalı olarak kadının adamın hayatındaki yerinin diğer adamın kedisi ile benzerlik kurularak anlatılması dikkat çekici bir noktadır. Bu benzetme ile (âdeta kedi gibi) hayatlarını değil de evlerini paylaşan bir karı koca münasebetinden bahsedilmiştir.

Necatigil’in *Yıldızlara Bakmak* (1965) oyununda yıldızlara bakmak için rasathaneye giden bir adamın yıldızları göremeden dönmesi anlatılır.

Yolcu, bu güne kadar hep önüne, yere bakmıştır. Çocukluğunda babasının, annesinin eline bakmış, eli ekmek tutunca ise hep kendi ellerine bakmıştır. Ona göre ekmek yeredir, yıldızlara bakmış olsaydı hava alacaktı çünkü yıldızı sönük yani hayata yenik başlamıştır. (s. 32-33)

“Yolcu: Gökyüzüne bakacak ne vaktim ne halim vardı benim. Toprak bırakmıyordu.
Gözlemevi Müdürü: (Şiir okur.)

“Ne uçmayı bilirim ne gökten haberdarım,
Bir karış bile fazla yükselemem yerimden:

Toprağa basmak için yapılmış ayaklarım!”¹⁸

Yolcu: Nedir bu?

Gözlemevi Müdürü: (Okumaya devam eder.) “Toprak beni daima çeker ellerimden...” Şiirlere baktığınız oldu mu?” (s. 34)

Gözlemevi Müdürü, Yolcu’nun âşık olmadan, geleneklere uyararak evlendiğini öğrenince ona gösterecek yıldızı olmadığını söyleyerek geri gönderir. Yolcu, bu defa çiçekleri görmek için arabacıdan çiçeklerin olduğu bahçeye götürmesini ister fakat onları görmek için de geç kalmıştır.

Oyunda yıldızlara bakmanın, hayatı sadece kuralları ve sorumlulukları ile değil de güzellikleriyle de yaşamak anlamında kullanıldığını söyleyebiliriz. Yolcu; yıldızları, çiçekleri görmeden, şiir okumadan, hiç âşık olmadan yaşamış bir insandır.

Behçet Necatigil’in *Son Tren* (1967) oyunu tren istasyonunda aldıkları imzasız ve isimsiz mektupla eski sevgililerinin evlerini bulmak için buluşan Kız ve Erkek, daha önce oturdukları evlerin sahiplerinden Aynur ve Hilmi’nin evlilikleri hakkında aldıkları bilgilerden sonra onların son evlerine giderler fakat kapı açılmadığı için son trenle geri dönerler.

Aynur ve Hilmi, başlangıçta mutlu iken zamanla Hilmi’nin kıskançlıkları ve korkuları ile baş edemezler. Bu nedenle sürekli ev değiştirmişler ve son olarak da her an gidebilmek için istasyona yakın bir eve taşınmışlardır. Hilmi ve Aynur’un eski sevgilileri de aradan geçen on yıllık zamana rağmen bırakılmış, terk edilmiş olmayı kabullenememişlerdir. Bu nedenle muhtemelen Hilmi’nin gönderdiği imzasız mektupla onları ve evliliklerini görmek isterler fakat Hilmi kapıyı açacak cesareti bulamadığı için geri dönmek zorunda kalırlar.

Eser, eski yaşantılarını, ilişkilerini arkalarında bırakamadıkları için mutlu olamayan bir karı-koca ile eski sevgililerin hislerini konu eden bir oyundur.

¹⁸ Bu şiir Cevdet Kudret’in Toprağa Bağlı şiiridir:

Toprağa Bağlı

Ne uçmayı bilirim ne gökten haberdarım,
bir karış bile fazla yükselemem yerimden:
toprağa basmak için yapılmış ayaklarım.

Bir karış bile fazla yükselemem yerimden,
hasretle büyük, geniş semalara bakarım:
toprak beni daima çeker eteklerimden...

Behçet Necatigil'in *İki Çapraz Çizgi* (1970) eseri evlilik ve öncesinde yaşanan ilişkilerin kesişmesini konu eden kısa ve sembolik bir oyundur.

Necatigil'in *Uzak Yol Kaptanı* (1970) oyununda evlilik, deniz yolculuğu sembolü ile anlatılır. Oyunda kimseye haber vermeden evlenip yanlarına hiçbir şey almadan deniz yolculuğuna çıkan Kız ve Delikanlı vardır, dalgalar ve gemi motorunun durması gibi aksaklıklara rağmen yolculuklarına devam ederler.

Oyun, denizle alakalı simgesel kavramlar üzerine kurulmuştur. Deniz yolu, yeni evli çiftin birlikte çıktıkları hayat yolculuğunu; sirenler, yabancı kadınları; batan gemi, batmakta olan evlilikleri; dalgalar, mutluluklarına gölge düşüren kavgaları; yıldızlar ve ay, tartışmaların bitmesi, barışmanın ve sevginin simgesidir.¹⁹

Necatigil'in *Gaz* (1975) oyunda yeni evli bir çift, sabah beş gibi alt katlarında oturan kızın söylediği şarkı ile uyanır. Oturdukları ev, tahta bir evdir. Tahtaların arası o kadar açılmıştır ki sesi, ışığı, gazı, diğer kata iletir. Alt katlarında oturan yaşı biraz geçkin kızın uyanık olduklarını duymasını istemezler. Bu nedenle ışık yakmazlar, terlik giymezler ve ses çıkarmamaya çalışırlar. Bu çift birbirlerine yakınlaştıklarında kız ya güler ya da şarkı söyler. Erkek, henüz bekârken bu eve taşınmıştır. Kadın, bu kıza kocasının ümit verdiği için şu an rahatsızlık duyduğunu düşünür. Erkek, kızın odasında yaktığı mangalın dumanı ile onları zehirlediğini düşünerek başka odaya geçmeyi ve o evden taşınmayı eşine teklif eder fakat karısı uykusunun geldiğini söyler. Alt kattaki kızın gülme sesleri ile oyun biter.

Oyunda evliliklerini, erkeğin yaşadığı suçluluk duygusu dolayısıyla sıkışmışlık ve huzursuzluklar içerisinde yaşayan yeni evli bir çiftin yaşadıkları konu edilir. Bu suçluluk ve huzursuzluk, *Son Tren* oyunundaki Hilmi'nin yaşadığına benzer bir durumdur.²⁰

Behçet Necatigil'in *Uzunköprü* (1975) oyununda eski sevgilisinin Erkek'in onu hâlâ sevip sevmediğini öğrenmek için arkadaşı I. Kadın'la yaptığı oyunu konu

¹⁹ A.g.e., s. 457-458-459.

²⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Elif M. Tüfekçi, "Behçet Necatigil'in Radyo Oyunlarında Geçmiş İzleği", Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2002, Sayı 13.

eder. Erkek, eski sevgilisi olan II. Kadın'ı hâlâ sevmesine rağmen evliliğe olan saygısı ve onlar için bir yol olmaması dolayısıyla köprüleri atmıştır. Bu nedenle yıllar sonra karşısına çıkınca ona karşı kayıtsız kalmıştır.

Kadın erkek ilişkisi üzerine mitoloji ve efsanelerden de örneklere yer verilen oyunda köprü tekrar kavuşmak, birleşmek için bir nokta olarak ifade edilir. Fakat bu ne kadar kuvvetli de olsa geçmişte kalmış aşklar ve ilişkiler için mümkün değildir.

Tüm bu örneklerden hareketle Necatigil'in oyunlarında evliliklerin, kadın-erkek münasebetinin çarpıcı olaylardan ve değişikliklerden hareketle değil de bir şiirde olduğu gibi sembollerle, mecazlarla anlatıldığını söylemek mümkündür. Bunlar içerisinde büyük ölçüde geçmiş münasebetlerin ve yaşanmışlıkların evliliklere tesiri üzerinde durulduğunu söylemek mümkündür.

Nâzım Hikmet'in *Enayi* (1965) oyunu prolog ve üç perdeden oluşmaktadır. Nâzım Hikmet 1949'da yazdığı *İnsanlık Ölmedi Ya* adlı oyununu 1955'te *Enayi* adıyla tekrar yazmıştır. Eser, Moskova'da Yermolova Tiyatrosunda yaklaşık yirmi sezon boyunca gösterimde kalmıştır.²¹

Oyunun ana kahramanı zeki, çalışkan, iyi bir insan ve başarılı bir avukat olan Ahmet'tir. Ahmet, hesapsız, kitapsız doğruları savunan, namuslu bir adamdır. Onun bu dürüstlüğü ve iyiliği insanlar tarafından enayilik olarak görülür. Ahmet, insanların kendi hakkındaki düşüncelerini bilir fakat her şeye rağmen bilinçli olarak dürüst, namuslu ve iyi olmayı tercih eder.

Ahmet, milyoner Recep Bey'i ısırarak üzere olan bir köpekten kurtararak yaralanır. Recep Bey'in tek varisi olan, güzel ve akıllı kızı Ayten'in Ahmet'e karşı alakası vardır. Bu olay üzerine Recep kızını Ahmet'e vermek ister. Fakat Ahmet kabul etmez çünkü Recep'in ölen kardeşinin kızı olan Nihal'e âşıktır. Nihal, Ahmet'in evlilik teklifini karşısında "*Enayilerin karıları bahtiyar olabilir mi?*"²² diye düşünür.

²¹ Sevdâ Şener, *Nâzım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 78.

²² Nâzım Hikmet, "Enayi", *Ferhad ile Şirin: Oyunlar 2*, 8. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 231.

Nihal, milyoner amcasının evinde büyümüş öksüz ve yetim bir kızdır. Hayatı, Ayten'in takılarına kürklerine imrenerek geçmiştir, evlenince rahat ve lüks bir hayat ister. İkinci perde de Nihal, Ahmet'le evlenmiş ve evlilikleri üzerinden bir yıldan fazla bir zaman geçmiştir. Nihal, hizmetçilerinin, aşçılarının olduğu lüks bir hayat ister ve yaşadığı hayattan memnun değildir. Ahmet'in sevgisi ona yetmez. Ahmet'in başka bir adam olmaya şu sözlerle ikna etmeye çalışır:

Nihal: Bu hayattan bıktım... Enayi yerine konulan bir kocanın karısı olmaktan bıktım. (...)

Nihal: ... Dinle beni... Dağ başında mıyız, dağ başında mıyız deyip duruyorsun... Dağ başındayız... Bu şehir dağ başı... Hayır, dağ başından beter, bu şehir, bütün şehirler, köyler, bu dünya balta girmemiş orman...

Ahmet: Bu beylik, hiç de orijinal olmayan orman hikâyesini birçok kitapta okudum, hocam... Dünya orman, biz de yırtıcı hayvan.

Nihal: Sen parçalamazsan, seni parçalarlar.

Ahmet: Şimdi benim kimleri parçalamam icap ediyor?

Nihal: Sen hepsinden akıllısın... Niye hepsi seni parçalasın?

Ahmet: Ne yapayım?

Nihal: Amcam ne yapıyorsa, Necmi ne yapıyorsa, Muhittin ne yapıyorsa, Kamil ne yapıyorsa...

Ahmet: Onların yaptıkları hoşuma gitmiyor...

Nihal: Ben hoşuma gitmeyen ne işler yaptım, yapıyorum.

Ahmet: Ne gibi?

Nihal: Dinle beni... Aklını başına topla. Beni seviyorsan, benim hatırım için... Bak ellerime... amcamın evinde sığıntıydım, ama bulaşıkçı değildim..." (s. 240-241)

Ahmet, Nihal'in amcası Recep'e karşı bir dava alır. Bu dava için Recep, Ahmet'e para, Nihal'e apartman dairesi teklif eder. Ahmet'in bürodaki ortağı ile de görüşerek davadan vaz geçmelerini sağlar. Fakat Ahmet davadan vazgeçmeyi kabul etmez. Bunun üzerine karısı Nihal evi terk eder. Davanın karşı tarafı olan Abdurrahman, davayı açmadan Recep'ten para koparmanın yolunu arar. Bunun üzerine Ahmet, "*enayilikten istifa ettim*" diyerek değişir. (s. 251)

Üçüncü perdede Nihal'in evi terk etmesinin üzerinden bir yıl sekiz ay zaman geçmiştir. Ahmet, para getirecek her davayı alarak çok para kazanmıştır. Fakat Nihal'e hâlâ âşıktır ve boşanmamıştır. Nihal'le para karşılığında son bir gece geçirerek boşanacağını söyler. Nihal, Ahmet'in arkadaşı Necmi ile birlikte ve Ahmet'le görüşmeye onunla gider. Ahmet, Nihal'e hesap cüzdanını göstererek değiştiğini, akıllandığı anlatır ve ona geri dönmesini ister. Nihal, kabul eder, Ahmet, Nihal'in bu kadar alçalmasından ve sadece para için kendine dönmesinden rahatsız olur ve boşanacağını söyleyerek ondan vazgeçer.

Ahmet, meyhanede daha önce hapse atılmasına sebep olduğu adamı tahrik ederek kendini öldürmek ister. Bunun üzerine araya hiç tanımadığı Selim adında bir adam girer ve Ahmet kurtulur. Ahmet, dünyada iyi insanların olduğunu da görünce “*eskisinden daha dört başı mamur bir enayiliğe*” (s. 277) dönmeye karar verir ve daha önce almayı reddettiği siyasî bir davayı aldığını bildiren bir telefon açar ve oyun biter.

Oyunundaki kadın kahraman Nihal, kocasının saf ve samimi sevgine karşılık vermeyen, para ve lüks özlemi olan bir kadındır. Dürüst, namuslu bir adam olan kocasından muhitlerindeki insanlara benzeyerek, para için menfaat için insanların ona değil, onun insanlara zarar vermesini ister. Ahmet, karısına olan sevgisinden ve onu geri kazanmak umuduyla para için her türlü davayı alır, suçluları savunmayı kabul eder. Fakat buna dayanamaz ve yaşadığı olayında etkisi ile eski iyi hâline geri döner. Oyunda menfaatperest ve para düşkünü kadına karşılık namuslu, seven ve iyi bir koca profili vardır.

Nâzım Hikmet *Ferhat, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu* (1965) oyununu 1948 yılında Bursa hapisanesinde yazmıştır. Üç perde olan eser, Nâzım’ın en sevdiği ve en tutulan oyunlarından biridir.²³ Kaynağı İran edebiyatına dayanan Ferhat ile Şirin, Türk edebiyatında -divan edebiyatı, halk edebiyatı, Hacivat ve Karagöz oyunları dâhil olmak üzere- çokça işlenen bir aşk hikâyesidir.²⁴

Oyunda olaylar şu şekildedir: Arzen şehrinin kadın hükümdarı Mehmene Banu, hasta olan kardeşi Şirin’in hastalığına deva bulunması için dillere destan güzelliğini verir ve Şirin’in adına bir saray yaptırır. Şirin için yapılan saray bitince süslemelerini ünlü nakkaş ustası Behzad ve oğlu Ferhat yapar. Şirin ve ablası Mehmene Banu, Ferhat’ı görür, ikisi de ona âşık olur. Ferhat da Şirin’e âşık olur. Mehmene Banu, onların aşklarını engellemek için Ferhat’ın Demirdağ Pınarı’nın suyunu getirmeden kardeşi ile evlenemeyeceğini söyler. Ferhat’ın dağı delmeye başlamasının üzerinden on yıl geçmiş on birinci yıl başlamıştır. Ferhat, günün ilk

²³ Sevda Şener, *Nâzım Hikmet’in Oyun Yazarlığı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 62.

²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Faruk K. Timurtaş, “Türk Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Hikâyesi”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. IX, S.12, 1959, s. 65-88.

ışıkları ile başlayıp akşam olana kadar gürzü ile dağı delmeye çalışır. Bu arada Arzen halkı için destansı bir kahraman olur. Halk Ferhat'ı görmeye ve gürzünün sesini dinlemeye dağa gider. Mehmene Banu, on yılın ardından Ferhat ve Şirin'in kavuşmalarına müsaade etmesine rağmen Ferhat dağdaki suyu şehre akıtmadan sevgilisine kavuşmayı kabul etmez. Çünkü artık dağı delerek şehri suya kavuşturmak Ferhat için sadece Şirin'e kavuşma değil, aynı zamanda şeref, haysiyet, vazife, başlanan işi bitirme, şehirde susuzluktan ölen insanların imdadına yetişme meselesi olmuştur.²⁵

Toplumcu-gerçekçi yazarlardan olan Nâzım, Ferhat ile Şirin'in aşkını konu eden hikâyeyi kendi dünya ve sanat görüşüne göre kurgulamıştır. Nâzım, Kemal Tahir'e 17 Temmuz 1948 tarihinde yazdığı mektupta hikâyedeki dağ delme bahsini ve ana şahısları alarak diğer kısmını bütünü ile değiştirdiğini yazmıştır.²⁶

Ferhat, işçi sınıfın bir ferdidir yani emekçidir ve oyunda emek övgüsü vardır.²⁷ Nâzım oyununda Ferhat'ın sanatını, yaptığı nakışları ve aşkı için başladığı dağı delmeyi, zamanla susuz insanları suya kavuşturmak için yapmasını öne çıkarır. Dolayısıyla oyunda aşk değil de toplumsal fayda öne çıkarılır.

Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* (1966) oyunu kadın ve erkek ilişkisi ve evlilik üzerine bir eserdir. Oyunda kadın ve erkeğin evlilikten beklentileri ve toplumun evliliğe bakışı anlatılmaktadır. Ayşegül Yüksel, eser için “*romantik bir kır kahvesinde buluşan genç bir erkekle genç bir kadın arasındaki gösterişe, mal ve para tutkunluğuna dayalı evlilik pazarlığını anlatan oyun*”²⁸ değerlendirmesinde bulunur.

Birbirini tanımayan iki kişi bir ara bulucunun vasıtası ile tanışmak için yazlık kahvede buluşurlar. Erkek, yalnız olduğu için heyecanlıdır. Çünkü “*hem evlenmek*

²⁵ Nâzım Hikmet, “Ferhad ile Şirin”, **Ferhad ile Şirin: Oyunlar 2**, 8. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 131.

²⁶ Aktaran: Sevdâ Şener, **Nâzım Hikmet'in Oyun Yazarlığı**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 63.

²⁷ Nuh Bektaş, “Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Nâzım Hikmet'in “Ferhad ile Şirin” Oyununa Metinlerarası Bir Bakış”, **Millî Folklor**, 2009, Yıl 21, Sayı 83, s. 41-47.

²⁸ Ayşegül Yüksel, “Oyun Yazarı Sabahattin Kudret Aksal: Duygu ve Düşüncenin Şiirin İmbiğinden Damıtılan Özü”, Taha Toros Arşivi, (Çevrimiçi) <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/34079/001640929010.pdf?sequence=1>

*isteyen bir insan hem de evlenmek isteyen insanın dışında bir görücü gibi*²⁹ davranması gerektiğini düşünmektedir. Kadında araması gereken tüm özellikleri tartıp biçmesi ve buna duygularını karıştırmaması gerektiğini düşündüğü için görücünün gerekliliğine inanır. (s. 20) Kahvedeki garsonla yaptığı şu konuşmada Erkek'in beklentilerini görmekteyiz.

Erkek: Şimdi çok dikkatli olmam gerekiyor, çok. İyimserliğe yüz veremem, duygularım bağırp çağırmaya başlarsa seslerini kısamam; buluttan nem kaparcasına kuşkulu olmam gerekiyor.

Garson: Hiç üzölmeyin, sizin gözünüzden bir şey kaçmaz, bayım.

Erkek: Güzellüğün terazisinde kaşını gözünü, ağzını burnunu, etini budunu tartmak.

Garson: (Çocuksu bir sevinçle gülererek) Gözünü kaşını, ağzını burnunu, etini budunu... Ah, ne güzel söylüyorsunuz, bayım.

Erkek: Namus terazisinde bütün bir geçmişini, burası ne korkunç, bilmediğim bütün bir geçmişini tartmak...

Garson: Kantarın topunu öyle iyi kullanacaksınız ki, bütün bu kaygılarınızın boşuna olduğunu sonunda anlayacaksınız.

Erkek: Sağlığın terazisinde doğacak çocuklarınızın kilolarını tartmak...

Garson: Rengine bakın, bayım! Rengine iyi bakın!

Erkek: Görgülüğün terazisinde babasının parasını pulunu tartmak...

Garson: Bu da sizin için iş mi bayım?

Erkek: Duyguların terazisinde bana olan aşkını tartmak.

Garson: Bunu tartmanız bile gerekmeyecek. Görür görmez anlayacaksınız! Siz ona güvenliğin en kurşun işlemezini böyle cömertçe sunun da, gene aşkını tartmak külfetine katlanın. Olacak şey mi bu?

Erkek: Çok güç, ne dersiniz deyin Bay Garson, çok güç. Bir zamanlar bütün bu işler için yetişmiş, yetiştirilmiş insanlar vardı. Bir bakışta bunların tümünü görür, bu iş olur ya da olmaz der, kestirir atarlardı. Şimdi kime inanır, kime güvenirsiniz bu toz dumanda? Şimdi ancak bir mesleğin çözebileceği bu çetin sorunlar benim zayıf omuzlarımda. Bir yanılma ne pahaya oturur düşünebiliyor musunuz?" (s. 21-22)

Burada erkek duygularını bir kenara bırakıp bir kadını güzelliğini, namusunu, sağlığını (doğacak çocuklarının sağlığını), babasının parasını pulunu ayrı ayrı ölçmesi gerektiğini düşünür. Son olarak ise duyguların terazisinde ona olan aşkını tartması gerektiğini söyler. Tüm bunları kendinin yalnız yapacak olmasından dolayı kaygılıdır. Eskiden bunları yapan görücüleri bu iş için yetişmiş bir meslek sahibi olarak görür.

Oyunda, görücülere ve görücü usulü ile evlenmeye ironik olarak yaklaşılmıştır. Oyunda evlenecek kişilerin isimleri yoktur, Kadın ve Erkek olarak geçer. Yani toplumdaki genel kabuller ve kadın ve erkeklerin davranışları,

²⁹ Sabahattin Kudret Aksal, **Kahvede Şenlik Var**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988, s. 20.

beklentileri, istekleri eleştirilmektedir. Oyundaki Erkek ve Kadın aslında anlaşamadıkları hâlde zorla anlaşma ve bir yol bulmaya çalışırlar. O da mümkün olmayınca devreye Garson girer. Kadın'a buraya geldiğinden haberdar olan kişileri hayal kırıklığına uğratmaması için evet demesi gerektiğini söyler. (s. 90-91) Erkek de bu buluşmadan yemeğe gidecektir. O da evliliğin toplumsal hayatta ona sağlayacağı rahatlık ve faydayı düşünerek evet, der. Garson, anlaştığınız için değil anlaşmak için evleneceksiniz, (s. 87) diyerek Kadın ve Erkek'i evliliğe ikna eder. Onlar evlilik marşı ile kahveden giderken oyun son bulur.

Afif Yesari, "Düşünce Tiyatrosu" adını verdiği yeni bir tiyatro türü geliştirir. Düşünce tiyatrosunda oyuncular konuşmaz, sahnede yer alan spiker tarafından oyuncuların düşünceleri ve bilinçaltı sayıklamaları seslendirilir. Düşünce tiyatrosu, insanı sadece iç yaşantısıyla, hayal eden, düşünen yönüyle ele aldığı için bu tiyatrodaki konuşan insan yer almaz.³⁰ Yesari düşünce tiyatrosunun maskını çekik gözlü, ağzı kurdelayla kapalı bir mask şeklinde tasarlamıştır.

Afif Yesari'nin düşünce tiyatrosunun ilk denemesi *Olduğu Gibi* (1966) adlı tek perdelik oyundur. Oyun bir seyahat acentesi ya da havaalanı bekleme salonunda geçer. Danışma Memuru gelip salonu açar, yolcular gelip geçer. Bir erkek, bir kadın yolcunun, düşünceleri, iç sesleri spikerler tarafından seslendirilir. Bu kadın ve erkek, eşleri tarafından aldatılmıştır ve bunun üzerine boşanma davası açıp seyahate çıkmışlardır. Bekleme salonunda yaşadıklarını düşünerek yalnızlık ve kendilerine uygun eş bulamamaktan şikâyet ederler. İkisi de maddiyata önem vermeyen, hisli ve sevgiyi önceleyen kişilerdir. Aslında birbirleri için uygun bir eş olabilecek özelliktedirler. Uçağın gelmesi ve bekleme salonunun boşaltılması ile oyun biter.

Oyunda birbirinden habersiz, eşleri tarafından aldatıldıkları için hayal kırıklığı içerisinde olan Erkek ve Kadın'ın duygularından hareketle evliliklerdeki sadakatsizlik ve maddiyat temelli münasebetler konu edilir.

Afif Yesari'nin *Uzak* (1966) oyununda bekâr odasında yaşayan genç bir erkeğin yalnızlığı ve iç dünyası konu edilir. Bu Erkek, yaşadığı bir kalp kırıklığı

³⁰ Afif Yesari, *Olduğu Gibi: Düşünce Tiyatrosu Oyunu*, 2. bs., İstanbul, Hüsnütabiat Matbaası, 1968, s. 11.

neticesinde kendini bekâr odasına kapatmış, derbeder yaşayan biridir. Tek eğlencesi ise dürbünüyle izlediği hayatlardır. Burada gördüğü ve sevdiği kişilerle, gerçek hayatta dostluk kurmaktan çekinir ve sevdiği kızla irtibata geçmez. Zaman zaman âşık olduğu kıza ve ailesine duygularını açmayı düşünür fakat bunun için önce hayatını düzene koyması gerekir. Bu kızın başka biriyle evleneceğini öğrenmesi üzerine dürbünü kırar ve oyun biter. “*Uzak adlı oyununda, oyunun kişisinin, müziğin etkisiyle düşündükleri ve hayal ettikleri, bir masal havası içinde seyircinin gözleri önüne seriliyor...*”³¹

Afif Yesari *Soytarının Biri* (1967) oyununda da bir cambazhanede prova yapan bir soytarının; biri bulunduğu durumu kabul etmeyen, diğeri ise kabul eden, iki iç sesinin yer aldığı bir oyundur.

“*Düşünce tiyatrosu oyunlarının kişileri, ... gerçek tiplerden çok, düşünce ve hayalleriyle, insanlığın bileşik, benzer yönlerini yansıtan, sembolik kişilerdir.*”³² Afif Yesari’nin düşünce tiyatrosu oyunları olarak adlandırdığı bu oyunların ortak noktası yalnızlık ve kadın-erkek ilişkilerini konu etmesidir.

Feyyaz Kayacan’ın *Mutlu Azınlık, Âdem ile Mâdem, Sevgililer, Oda* adlı oyunları birer perdelik, absürt eserlerdir. Bu oyunlardan *Oda* sözsüz bir oyundur. Bu oyunlar bir kitapta toplanarak 1968 yılında yayımlanmıştır. Kitaba adını veren *Mutlu Azınlık* (1968) bir karı koca arasında geçen diyaloglardan oluşan bir perdelik bir oyundur. Oyunda karı-koca sürekli mutluluklarından ve sevgilerinden söz eder. Bu karı ve koca kendilerinden ve mutluluklarından başka bir şey konuşup düşünmez. Bu mutluluklarının nedeni aslında sahip oldukları şeyler ve eşyalardır. Bunu kadının komşusu Büyüteç Hanım’la konuşmalarında daha net olarak görürüz. Büyüteç Hanım, büyük bir büfe almıştır. Bunun için varlık parkında bir toplantı tertip edecektir. Bu nedenle onları aramıştır. Telefonu kapattıktan sonra kadın çok

³¹ Afif Yesari, *Uzak: Düşünce Tiyatrosu Oyunu*, İstanbul, Hüsnütabiat Matbaası, 1966, s. 7.

³² Afif Yesari, *Soytarının Biri: Düşünce Tiyatrosu Oyunu*, İstanbul, Hüsnütabiat Matbaası, 1967, s. 8.

sinirlerir. Kocası onu kendi büfelerinin çekmecelerine yenilerini ilave ettirmekle teselli eder.³³

Bu çekmecelerine de iyiliklerini koyarak insanlara göstermeyi planlarlar. (s.12- 13) Büfeye çocukları gibi davranırlar. Üzülmesin diye tozunu silip dururlar. Çocukları henüz yoktur fakat onların da ayrıntılı olarak hayallerini kurmuşlardır. Çünkü Tanrı bizden çocuk esirgemez, diyecek kadar kendilerinin iyiliklerine ve her güzelliği hak ettiklerine inanmaktadırlar. (s. 15) Kendi kurdukları hayalleri çocukları devam ettirir. Büfeyi süslerler, mutluluğun enstitüsünü kurarlar. Bunları gerçekleştirmek için çok titiz davranmaları gerektiğini düşünüp planlar yaparlar.

Oyunda hayatı kendileri ve mutluluklarından ibaret gören bir karı-koca vardır. Mutluluk sadece onlara ait olmalıdır ve onların hakkıdır. Bu mutluluk aslında sevgi dolu ve uyumlu bir evlilikten kaynaklanan bir mutluluk değildir, sahip oldukları şeylerden kaynaklanan bir mutluluktur.

Gülten Akın'ın *Batak* (1969) oyunu 1963 yılında *Türk Dili* dergisinde yayımlandıktan sonra Ali Püsküllüoğlu tarafından hazırlanan *Kısa Oyunlar Antolojisi*'nde neşredilir. Oyunda dizleri üzerinde duran ve battıklarını söyleyen bir kadın ve erkek vardır. Birbirlerinden yardım isterler fakat yardım etmeden batmayı beklerler. Kalkmak istediklerinde de bunu başaramazlar. Sadece birbirlerine sevgiyle ve samimi şekilde seslendiklerinde kalkıp peruklarını çıkartıp gençleşip oturabilirler. Fakat birbirlerine yaklaştıklarında şikâyet eden, umursamaz ve tahammülsüz hâllerine geri dönerler. Bu nedenle tekrar dizlerinin üzerine çöker ve battıklarını söylerler.

Bu kadın ve erkek, yılların getirdiği yıpratma ile birbirlerini anlamayan, dikkate almayan, önemsemeyen bir karı kocadır. “Saat kaç? “Vakit geldi mi?”³⁴ sorusunda yirmi, otuz gibi bir yanıtın verilmesi de uzun bir evlilik geçirdiklerini düşündürür. Artık elleri ve ayakları bağlı olarak batmayı bekler.

“Gülten Akın, bu oyunuyla, bir arada yaşayan bireylerin, birbirinden ayrı dünyalarını keşistiremedikleri zaman nasıl yok oluşa sürüklendiklerini, kendilerini ve birbirlerini

³³ Feyyaz Kayacan, *Mutlu Azınlık*, İstanbul, Yeditepe Yay., 1968, 12.

³⁴ Gülten Akın, “Batak”, *Toplu Oyunlar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 12-14-16-19.

tükettiklerini anlatmak ister. Toplum aileyi kutsar, bireyin duygularını önemsemez. Toplum baskısına yenik düşen birey, ayrılığa cesaret edemediği için daha da mutsuzdur.”³⁵

Aziz Nesin, *Karagöz'ün Berberliği* (1969) oyununda Hacivat, kadınların Avrupalı berber merakını görünce Karagöz'e berber olmasını tavsiye eder ve onu Atmasyalı meşhur berber olarak tanıtır. Karagöz'ün berberlikten anlamaması ise kadınların moda merakları yüzünden problem değildir.

“Ne kadar anlamazsan o kadar iyi Karagözüm... Vuracaksın makası karıların saçlarına, efendime söyleyeyim, kızgın maşayla kıvıracaksın saçlarını, sonra sıcak tencereyi, tası geçireceksin kafalarına, ondan sonra efendim zeytinyağı mı olur, içyağı mı olur, makine yağı mı olur, onları da bulayacaksın... Ne kadar bularsan o kadar iyi... Yeni moda diyeceksin, yeni saç modası... Bu karılar yeni bir şey gördüler mi bayılırlar. Kuyruğa girecekler, beğendiğini alırsın, beğenmediğini almazsın...”³⁶

Aziz Nesin tarafından kadınların moda ve Avrupa merakı oyun dolayısıyla eleştirilir. Oyundaki kadınlar, hafif meşrep kadını temsilen Zenne, Striptizci Kadın ve Karagöz'ün karısıdır.

Aziz Nesin'in üç bölüm olan *Tut Elimden Rovni* (1970) oyunu evli iki cambazın -Rovni ile Melâ'nın- ilişkisini konu eder. Rovni, çok iyi bir cambazdır ve işi konusunda çok hassastır. Melâ ise çok yetenekli ve başarılı bir partöner olmakla birlikte yaptığı iş konusunda aldırıışsızdır. Melâ, Rovni'nin hırslarını, anlamamaktadır ve kendinden daha iyi partöner bulmadığı için onunla olmaya devam ettiğini düşünür. Fakat ikisinin de korkuları vardır. Melâ, Rovni'nin gösteri esnasında bir gün elini tutmayacağını, Rovni ise onun elini vermeyeceğinden korkmaktadır. Rovni'nin korkusu başarısız olmak iken Melâ'nın korkusunun terk edilmek olduğu söylenebilir. Her ikisinin de gösterilerinde kullandıkları ve isim verdikleri cambaz aletleri vardır. “*Mestini ve Lanfa, cambaz karıkocanın davranışları ve gösterdikleri ilgiyle canlılık ve insan niteliği kazanacak olan iki cambazlık aygıtıdır.*”³⁷ İkisi de aslında bu aletleri ihanetlerinin kanıtı olarak görseler de bu bir yanlış anlamadan

³⁵ Özlem Belkıs, *Kalemden Sahneye: 1946'dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler*, C. 2, İstanbul, Ygs Yayınları, 2003, s. 269.

³⁶ Aziz Nesin, “Üç Karagöz Oyunu”, *Bütün Oyunları 4: Çalgılı Şarkılı Oyunlar-2*, 2. bs. İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011, s. 167.

³⁷ Aziz Nesin, “Tut Elimden Rovni”, *Bütün Oyunları 1: Dramatik Oyunlar*, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011, s. 247.

ibarettir ve oyunun sonunda gerçek anlaşılır. Geçinememelerine rağmen ayrılamayan bu karı-koca oyunun sonunda evliliklerin cambazlık ve denge olduğuna ulaşırlar:

“Bütün karıkocalar bir denge kurmaya çalışıyorlar farkına varmadan da ondan bana öyle geldi, hepsi de cambazmış gibi... Denge kurabilenler birlikte yaşayabiliyorlar. Çünkü iki kişinin denge kurabilmesi demek, birbirlerine gereksiniyorlar demektir. Tıpkı tel üstünde olduğu gibi... Biri düşse öbürünün de dengesi bozulur.” (s. 322)

Cevat Fehmi Başkut’un *Büyükşehir* (1972) oyununda bir kasabadan evlenmek için Feyzi İşgüzar’ın oteline Abdülkerim Çatlamazoğlu gelir. Nasıl biri ile evlenmek istediğini Feyzi İşgüzar’a şu şekilde anlatır.

Feyzi İşgüzar: Mükemmel... Peki, müstakbel zevcenizde aradığınız vasıflar bu kadarlık mı? Güzel, sarışın, etine dolgun, zengin. Ya asil aileden olmasını istemez misiniz?

Abdülkerim: Tabii isterim en mühim şart bu. Güzel bizim memlekette çok... Ben buraya, asil aileden şehirli kız almak için geldim. En aşağı benim kadar asil olmalı.

Feyzi İşgüzar: Kibar tavırları da bulunmalı, değil mi?

Abdülkerim: Şüphesiz, kibar tavırları da bulunmalı... Benim gibi.

Feyzi İşgüzar: Peki, ne bilsin? Dil bilsin mi?

Abdülkerim: Ne dili?

Feyzi İşgüzar: Fransızca, Almanca, İngilizce, İtalyanca...

Abdülkerim: İstemem.

Feyzi İşgüzar: Musiki bilsin mi? Piyano, keman veya ut.

Abdülkerim: Lüzumu yok.

Feyzi İşgüzar: Ya biliyorsa?

Abdülkerim: Unutsun!

Feyzi İşgüzar: Şık da olacak, değil mi?

Abdülkerim: Şık da olacak...

Feyzi İşgüzar: Peki ismi ne olsun? Güzel olacak zengin olacak, asil olacak. O kadar az şey istediniz ki, elimin altından böyle binlercesi var. Umarım içinden istediğiniz isimde olanları seçeriz.

Abdülkerim: Önemi yok. Beğenmezsek değiştiririz.

Feyzi İşgüzar: Olur. Şimdi metotlu çalışabilmemiz için şu sizin şartları bir tespit edelim. (Cebinden not defterini çıkararak) 1- Güzel, sarışın ve etine dolgun olacak. 2- Zengin olacak. 3- Asil olacak. 4- Kibar tavırları bulunacak. 5- Yabancı lisan bilmeyecek. 6- Müzikten anlamayacak. 7- Şık olacak. Anlaştık, değil mi?”³⁸

Büyükşehre kız aramaya gelen Abdülkerim bir evin, arabanın özelliklerini sayar gibi evleneceği kızda istediği özellikleri sayar. Abdülkerim’in evlenmek istediği kızda aradığı özellikler maddi özelliklerdir. Güzel, beyaz ve etine dolgun olacak. Zengin ve asil bir aileden olacaktır. Dil ve musiki bilmesine gerek yoktur.

³⁸ Cevat Fehmi Başkut, *Büyükşehir*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2006, s. 124.

Musiki bilmesi hâlinde de unutmasını ister. Feyzi İşgüzar'dan ona yardımcı olmasını ister ve karşılığında ona para verir.

Feyzi İşgüzar'ın oteline kızlarını Abdülkerim'le evlendirmek isteyen Abdülrahim İnanmazoğlu ve Abdülhalim Atlamazoğlu kızları ile gelirler. Feyzi İşgüzar, aynı kasabadan gelen ve birbirlerine rakip olan bu iki adamın kızını eğiterek zengin ve asil olarak Abdülkerim'e tanıtacaktır. (Bunun karşılığında onlardan da para alacaktır.) Abdülkerim'in yüzeysel isteklerine karşılık kızlarını onunla evlendirmek isteyen Abdülrahim ve Abdülhalim'in ve kızlarının evlenmek için kendilerini olduğundan farklı gösterme çabalarına şahit oluruz.

Oyunda kasabadan gelen kişiler, kendilerini olduğundan farklı, şehirli gibi görünmeye çalışırlar. Büyükşehirde de bunu kullanan ve insanların parasını alarak her şeyi allayıp pullayıp onlara sunan insanlar vardır.

Necati Cumalı'nın, *Gömü* (1973) oyununda da bir gömüyü arama arayışı ile aşk ve eş arayışının kesiştiği noktada insanların para ve servet düşkünlükleri eleştirilir.³⁹ Necati Cumalı'nın tek perdelik komedi olan *İş Karar Vermekte* (1977) oyununda da aşklarından başka hiçbir şeyi hesap etmeden, birlikte yaşamak isteyen Oya ve Doğan'ın karşılaştıkları gerçeklerden sonra Oya'nın tekrar ailesinin yanına dönme kararı ile biter.

Necati Cumalı'nın *Yaralı Geyik* (1980) oyunu Ala Geyik efsanesi olarak bilinen bir halk baladından esinlenerek yazılmıştır.⁴⁰ Oyun, her biri sekizer tablo olan iki bölümden oluşmaktadır. 1978 yılında Muhsin Ertuğrul Oyun Yarışması'nı kazanan eser, 1980'de İstanbul Devlet Tiyatrosunda sahnelenmiştir.⁴¹ Oyunda Duran adlı avcının "koca geyiği" avlamak için aşkından, rahatından vazgeçerek tüm hayatını bu uğurda yaşaması ve geyiği yaralarken uçurumdan düşüp ölmesi anlatılır.

Eserde insanın, bir idealin ve tutkunun peşinden koşması konu edilir. Oyunda Saraç İlyas ve at tutkunu Hüseyin de hayatlarını Duran gibi ideallerine adanmış

³⁹ Songül Taş, **a.g.e.**, s. 253.

⁴⁰ Bu türkü oyunun başında yer almaktadır. Bkz. Necati Cumalı, "Yaralı Geyik", **Bütün Oyunları 2**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2004, s. 296.

⁴¹ Songül Taş, **a.g.e.**, s. 199.

insanlardandır. İlyas, sanatındaki başarısından dolayı para kazanıp zengin olamamış ama ülke hatta dünya çapında bir üne kavuşmuştur. Hüseyin'in eğittiği at, Gazi Koşusu'nu kazanarak madalya almıştır. Duran'ın Hatice adındaki kadına âşık ayıyla güreşip onu vurması dilden dile dolaşmış ve filmi yapılmak istenmiştir. Duran bunu kabul etmemiştir çünkü onun avcılıkta ulaşmak istediği son nokta koca geyiği avlayabilmektir. Onlar dışında bir de para ve daha rahat yaşamak tek gayeleri olan insanlar vardır ve bunların farklılığı şu şeklide ifade edilir:

Duran: Ah! Neden, neden, neden böyleyim?

İlyas: Bizim mayamız bu. Bak şu karşıdaki masada oturanlara. Yiyor içiyor karılarıyla yatıyorlar. Uykularını kaçırarak tek tasaları yok. Onlara göre bu işler..

Duran: Hiç de değil. Onlar gibi olmaktansa beygir olmak iyidir. Dünya bize göre asıl. Bu dünya sevgiler dünyası.

İlyas: Acılar dünyası da..

Duran: Değer! Onlar gibi bir gün yaşamak istemem. Av düşkününü olmasaydım başka bir tutkum olurdu. Belki horoz dövüştürürdüm. Belki gül yetiştirdim. Ama kendimi bir şeye vermeden yaşayamazdım.”(s. 310)

Bu idealleri olan ve onun peşinden giden adamlar, ideallerini aşklarının ve her şeyin önünde tutukları için sevdiklerine kavuşamamış, aşk acısı çekmişlerdir. İlyas Usta'ya göre üçü de evlenecek adam değildir çünkü onlardan iyi âşık olur fakat iyi koca olmaz. (s. 309)

Duran, av tutkusu yüzünden ilk aşkı olan Güldü'yü kaybeder. Köylüye rahat vermeyen ve köyden bir kadına âşık olan bir ayıyı öldürünce köylü tarafından şenlikle karşılaşır. Şöhret ve para kazanarak Güldü'yü geri kazanabilecekken hayatı boyunca “yarım bir adam” (s. 326) olarak kalmaktansa aşkıdan vazgeçip avcılığı tercih eder. İkinci bölümde aradan yirmi yıl geçmiş Duran kırk yedi yaşındadır ve hâlâ koca geyiğin peşindedir. On yedi yaşında olan Bahar'la birbirlerini severler. Bahar, Duran'ı her şeyi ile sevmiştir, onun tutkularını peşinden gitmesini anlayabilecek bir olgunluktadır ve Güldü ile ayrılıklarını şu sözlerle değerlendirir: *“Sadece kimi sevdiğini bilen bir kızım. Siz yanlış seçmişsiniz birbirinizi ya da oturup kim olduğunuzu açık açık konuşamamışsınız. Bir avcıyı seven bekler. Avcı önce avcıdır, sonra âşık.”* (s. 357)

Aşk ve ayrılık, Duran'ı olgun ve asil kılar. Duran, ilk bölümde Güldü'nün aşk acısı ile olgunlaşırken, ikinci bölümde Bahar'ın aşkı ile gençleşir.⁴² İlk bölümde

⁴² A.g.e., s. 206.

aşkını ideali ve tutkusu için kaybeden Duran, oyunun sonunda da bu uğurda ölür ve sevdiğine kavuşamaz buna rağmen istediği hayatı yaşadığı için mutludur.

Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* (1979) oyunu Vicdani Yurdakuler'den hareketle "yüzyıllardır kandırılmış, ezilmiş, okkanın altına gitmiş, küçük adamların"⁴³ hikâyesini anlatır. Oyunun kahramanlarından Vicdani ve Efruz, aynı gün aynı sokakta biri fakir diğeri hali vakti yerinde bir ailenin çocuğu olarak doğarlar. Bu iki arkadaş hayatlarını diğer zamanlarında da sürekli karşılaşırlar. Vicdani; insanlar, kadınlar, devlet tarafından sürekli haksızlığa uğrar ve ezilir çünkü düşünmeden, sorgulamadan kayıtsız şartsız kendine söylenene itimat eder. Efruz ise menfaatlerini birinci sırada tutan, çıkarıcı ve kuralsız bir adamdır. Bu nedenle yanlışlarının hesabını vermeden hayatı boyunca ferah içerisinde yaşar.

Bu iki arkadaşın kadına bakışları da farklılık gösterir. Vicdani, mahalle mektebinde Cemalifer'e âşık olur fakat Cemalifer, onu değil de Efruz'u sever. Vicdani, Cemalifer'in koleksiyonunda eksik olan Çin bayrağı için pul koleksiyonunu satar. Efruz ise onu bisikletine bindirmeye karşılık olarak öpmek ister.

Sonraki yıllarda Vicdani, çalıştığı iş yerindeki sekreter Lalifer'e âşık olur. Lalifer, patronla olan münasebetinden olan çocuğu gizlemek için Vicdani ile evlenir ve patrandan olma çocuğuna Vicdani'yi baba yapar. Bir tesadüf neticesinde olayı öğrenen Vicdani boşanır. Efruz ise ölen patronun karısı ile evlenerek hem şirketin sahibi olur hem de Şemsicihan'a devrin siyasileri tarafından önceden yazılan mektupları işlerinin hâlli için şantaj aracı olarak kullanır. Vicdani ve Efruz arasında gerçekleşen şu diyalogda iki kahramanın kadına bakışlarını görmek mümkündür:

Efruz: İşlet kafanı Vicdani. Bazı önemli siyasilerin vaktiyle ona yazdığı aşk mektupları... Bundan güzel sermaye mi olur?

Vicdani: Demek sırf, şantaj için evlendin!.. Yazık. Teessüf ederim.

Efruz: Ne zannettin ya!.. Yoksa, âşık mı oldum sanmıştın?

Vicdani: E öyle olmadan olmaz ki ama değil mi?

Efruz: Bir kadının nesine âşık olurlar hiç akıl erdiremedim gitti. Saksığan beyinlerine mi? Papağan konuşmalarına mı? Yoksa yarısından çoğu dolgu, otuz iki dişine mi? Kadının akıllısı nankör bir kedi, aptalı sadık bir ineştir.

Vicdani: Hayret doğrusu! Ben bugüne kadar böyle bilmezdim.

⁴³ Haldun Taner, *Bütün Oyunları- 6: Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, 8. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 2012, s. 134.

Efruz: Kadın ancak, bir üretim aracı olursa çekilir.

Vicdani: Efruz yoksa sen de sosyalist mi oldun kardeşim? (Şüphe ile uzaklaşır.)

Efruz: Ne münasebet! Ne münasebet! Ben sadece oportünist oldum...” (s. 89)

Vicdani, yaşadıklarının neticesinde akıl hastanesine düşerken, Efruz, şirket sahibi, gazete sahibi ve milletvekili olarak sürekli yükselir. Akıl hastanesine yatırılan Vicdani; vatanına, vazifesine, dostlarına, karısına köpek gibi sadık olduğunu ve bu sadakatının neticesinde köpek yerine konduğunu söyleyerek izleyenlere kendi gibi davranılmamasını tavsiye eder. (s. 133)

Vicdani kadınlar tarafından duygularına, aşkına karşılık alamaz hatta onlar tarafından aldatılır. Efruz ise her şeyde olduğu gibi kadını da menfaat aracı olarak görür.

Bu başlıkta yoğunluğu Behçet Necatigil’in radyo oyunlarının oluşturduğunu söyleyebiliriz. Necatigil, oyunlarında semboller ve metaforlar üzerinden evlilik, ilişkiler ve aşkla alakalı meseleleri konu etmiştir. Nâzım Hikmet’in *Enayi* oyununda dürüst namuslu, toplumsal duyarlılığa sahip ve eşini seven bir koca olan Avukat Ahmet ile menfaatperest, para düşkünü karısının evlilikleri konu edilir. Ahmet’in eşi Nihal önceki dönem tiyatro eserlerinde görülen kötücül kadın karakterlerin bir devamı olarak değerlendirilebilir. Nâzım Hikmet’in *Ferhat ile Şirin* oyununda ise Ferhat’ın aşkı için başladığı dağ delmeye toplum adına devam etmesi konu edilir. Şirin’in aşkı Ferhat’ı topluma götürmüştür diyebiliriz. Asena’nın *Gecenin Sonu* oyununda birlikte yaşamının, aşkları ve evliliği tükettiği mesajı vardır. Maddiyat temelli evlilikler Sabahattin Kudret Aksal’ın *Kahvede Şenlik Var*, Afif Yesari’nin *Olduğu Gibi*, Feyyaz Kayacan’ın *Mutlu Azınlık* oyunlarında konu edilir. Gülten Akın’ın *Batak* oyununda uyumsuz ve mutsuz olmasına rağmen devam ettirilen evlilikler sembolik bir şekilde konu edilir. Aziz Nesin’in *Tut Elimden Rovni* oyununda evliliğin bir cambazlık ve denge olduğu ifade edilir. Nesin’in *Yaşasın Kavun İçi* oyununda menfaatlerin esas alındığı evlilikler, siyaset ve insan ilişkilerinin eleştirisi vardır. (Eser için bkz. Devlet ve Siyaset bölümü) Haldun Taner’in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda kadınların Efruz’un saf ve içten aşkına karşılık menfaatperest ve her devrin adamı olan Efruz’u tercih ettiklerine şahit

oluruz. Necati Cumalı'nın *Yaralı Geyik* oyununda ise hayattaki tutku ve ideallerin aşk ve kadın-erkek münasebetlerini nasıl etkilediği Duran adlı avcıdan hareketle konu edilir.

3.2. Kadınların Problemleri ya da Sömürülmesi

Bu dönem oyunlarında kadınların toplumsal cinsiyet rolleri dolayısıyla yaşananlardan, gelenek baskısından ve cinsel meta olarak görülmelerinden kaynaklanan problemleri söz konusudur.

3.2.1. Toplumsal Cinsiyet Roller

İnsanlar doğuştan kadın veya erkek olarak dünyaya gelirler. Bu onların biyolojik cinsiyetidir. Doğumdan itibaren toplum tarafından onlara biçilen roller ve kabuller ise toplumsal cinsiyeti oluşturur. Geleneksel toplumlarda kadına ev içi roller verilir. Kadın evde bir erkeğe bağlı olarak hayatını devam ettirir. Bu erkekler, evlenmeden önce baba ve ağabeydir, evlendikten sonrada ise eştir. Kadın, hayatını istediği gibi yönlendiremez ve seçimlerini özgürce yapamaz. Hayatında sürekli kendi dışında bir yönlendirici vardır, bu ya bir erkek ya da erkek egemen toplumun kuralları ve kadından beklidikleridir. Toplumsal cinsiyet rolleri dolayısıyla kadınların yaşadıkları problemlerin büyük ölçüde kadın tiyatro yazarları tarafından konu edildiğini söyleyebiliriz.

Atıla Alpöge'nin *Çürük Elma* (1962) oyunu, Genç Oyuncular Tiyatro Topluluğunun oynaması için kaleme alınmış ve ilk defa 18 Ağustos 1961'de topluluk tarafından Altınyurt Kulübünde oynanmıştır.⁴⁴

⁴⁴ Atıla Alpöge, **Gençlik Oyunları: Tavatı Kütüpatı, Çürük Elma**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2004, s. 121-140.

Oyunda çürük elmaların, iyi beslenmemişlerin, kötü yetişmişlerin türküsü anlatılır. (s. 61) Çürük elma; okullarda, idareciler ve öğretmenlerinin kötü muameleleri ve gereksiz yönetmelikler, toplumun ve ailelerin baskıcı, cinsiyetçi kuralları dolayısıyla çocukluk ve gençlikleri ellerinden alınan ve gelişimini hakkıyla tamamlayamayan Türk gençliğini temsil eder.

Oyunda kadın, erkek, çocuk, öğretmen, anne, baba, genç, profesör tüm roller; aynı şekilde giyinen beş erkek oyuncu tarafından oynanır. (s. 59) İki bölüm olan oyunun ilk bölümünde ilkokuldan üniversiteye kadar eğitim sisteminde hocalardan ve yönetmeliklerden kaynaklanan problemler ve okullarda öğretilen bilgi, görgü ve davranışların, gerçek hayatta bir masaldan ibaret kalmasının eleştirisi yapılır. İkinci bölümde ise toplum ve ailenin cinsiyetçi tutumlarının eleştirisi yapılarak şu sözlerle oyun biter:

“Verin bana çocukluğumu, verin!
Boş yere harcadığım...
Boş yere harcadığınız çocukluğumu...
Verin bana, geri verin!
Ve ne olursunuz bir de...
Her şeyi çözmek için...
Bir tutam...
Bir damla...
Ama en saf...
En temiz, en gerçek...
En katıksız tarafından...
Bir damla sevgi...
Ve ne olursunuz nefretin değil...
Sevginin sırlarını öğretin bize!” (s. 119-120)

Atila Alöge; 1960’ların Türkiye’inde yaşanan problemlerden hareketle yazdığı oyunun değişen şartlarla birlikte etkisini kısa zamanda yitireceğini düşünmüştür. Yazar, aradan geçen zamanda aynı sorunların hâlâ devam ettiğini görünce “*Türkiye bu kadar da mı olduğu yerde kaldı?*” (s. 138) diyerek üzüntüsünü dile getirir.

Turgut Özakman’ın **Ocak** (1963) oyunu; kısım kısım kiraya verilen bir konakta üç oğlu, bir kızı ile yaşayan Tarık ve Safiye ile büyükannenin ekonomik zorluklar içerisindeki hayatlarını ve hayallerini konu eder. Üç bölüm olan oyun,

yaklaşık üç aylık bir zamanı konu eder. Olaylar, ailenin toplandıkları ocağın başında geçer, ocak her hâlükârda yanar ve üzerinde sürekli patates pişer.

Ailenin reisi Tarık, ailesini geçindirmeye çalışan tamirci bir babadır. Anne Safiye, ailesini sevgisi ile bir arada tutmaya çalışan ve kocasının destekçisi geleneksel bir kadındır. Evin topal kızı Sevda, rahat bir hayat hayal eden ve bunu dışarıda arayan bir genç kızdır. Daha önce bir konakta besleme olan büyükanne, bunayınca eşinin sürgünde bir paşa olduğunu, torunlarını hizmetçileri olarak düşünen yaşlı bir kadındır. Nihat, Fazıl ve Özcan da farklı karakterlerde olmalarına rağmen hayatlarındaki memnuniyetsizlik ve ekonomik gerekçeler dolayısıyla evden uzaklaşmayı hayal eder.

Tarık eski bir araba alır; bu arabayı çalıştırırsa taksicilik yaparak rahat geçinebilecekleri hayali, aile için bir umut olur fakat evin kızı Sevda kaçmıştır. Kızın gidişinden sonra Safiye üzüntüden hastalanır ve araba çalışmasına rağmen beklenen refah gerçekleşmez. Mutsuz olan Sevda, kısa bir süre sonra eve geri döner, babası onu affeder. Tarık, bu defa da bakkal dükkânı açma hayali kurar çünkü *“insanlar mutlu da olsalar, mutsuz da olsalar, karınları acır.”*⁴⁵ Oyun, Tarık’ın bu hayali ile biter.

Turgut Özakman, dramatik olanın temelinde yatan ekonomik bunalımın nedenleri üzerinde durmayarak bu konuda eleştiri yapmaktan kaçınır. Oyunda; geleneksel orta sınıf ataerkil aile yapısı ve ailede kadınların ve çocukların rolleri olumlulanır.⁴⁶

“Bu aile düzeninde otoriteyi baba temsil eder. Karısı ve çocukları onun isteklerine hatta sonuçsuz hayallerine ayak uydururlar. Ailenin reisi Tarık, sevecenliği, hoşgörüsü, şakacılığı ve cesaretiyle ailenin geçim sorumluluğunu üstlenmiş doğru babayı; Safiye, sabrı, sadakati, dayanıklılığı ve sağduyusu ile doğru anneyi; çocuklar sevgi ve bağlılıklarıyla doğru evlatları ve doğru kardeşleri temsil ederler. Safiye ve Sevda’nın temsil ettiği doğru kadının aile içindeki rolü iki kuşakta aynı kalmıştır. Bu iki kadın sözleri ve davranışlarıyla kocaya, ağabeye hizmet işini severek yerine getirdiklerini hatta bu göreve layık görüldükleri için minnettar olduklarını gösterirler. Asıl özelliği yumuşak başlılık, itaatkârlık, dayanıklılık, sabırlılık olan

⁴⁵ Turgut Özakman, “Ocak”, **Bütün Oyunlar 4**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2008, s. 152.

⁴⁶ Sevda Şener, **Oyunlar ve Gerçekler: Yaşamın Tiyatro Yazınındaki Yansımaları**, Ankara, Dost Kitabevi, 2007, s. 115- 116.

kadın, evin efendisi, babası, ağabeyi durumunda olan erkeklerin sevgisi, hoşgörüsü, anlayışı hatta sırasında bağışlaması ile ödüllendirilir.”⁴⁷

Ayşe Yüksel’e göre ekonomik sıkıntıların aile bireyleri arasındaki ilişkileri etkilediği ve çatışmalara yol açtığı aile dramlarını konu alan eserler, *Ocak*’tan önce ve sonra da çokça yazılmış olmasına rağmen hiçbiri bu eseri aşmamıştır.⁴⁸

Türk edebiyatının en başarılı yazarları arasında yer alan Adalet Ağaoğlu, yazarlık serüvenine tiyatro ile başlamış olmasına karşın mesajını daha rahat vermek ve eser sahnelenirken müdahalelerle karşılaşmamak için roman yazmaya yönelmiştir.⁴⁹ Adalet Ağaoğlu’nun *Evcilik Oyunu* (1964) toplumun kadına ve erkeğe biçtiği cinsiyet rollerini ve katı ahlâk kurallarını eleştirerek “*nasıl kadın ve erkek olduğunu işleyen bir oyundur.*”⁵⁰ Oyunda birlikte iken nefes alamadıkları için mahkemeye başvurup boşanmak isteyen bir çift vardır. Bu karı koca başkaları varken ve dışarıdayken nefes alabilmektedirler fakat evde yalnız kalınca havasız kalırlar. Birbirlerini severler fakat havasızlıktan ölmek için boşanmak isterler. Deli olmadıklarına dair raporlarını da hâkime gösterirler. Mahkeme böyle bir gerekçeyi kabul etmez ve boşanamazlar.

Yazar, daha sonra bu çiftin neden nefes alamadıklarını göstermek için toplumdaki kadın ve erkeklerin çocukluk, gençlik, orta yaşlılık diyebileceğimiz evrelerde ilişkilerini anlatır. Burada farklı örnekler ve farklı sahneler yer alır fakat genel özellik toplumda daha çocukken başlayan cinsiyet ayrımıdır. Bir araya gelmeleri, konuşmaları, oturmaları hatta bakışmaları engellenen gençlerin birbirlerini tanımadan evlenmeleri, evliliğin bir nevi ölüm gibi algılanması, kızın ve annenin düğünde ağlamaları eleştirilerek birbirini sevip sevemeyeceği şüphesini taşıyan gençlerin yaşadıkları sıkıntılar yer alır. Toplumun katı ahlâk kuralları ve cinsiyetçi tutumları esas alınarak yapılan evlilikler mutsuzlukla sonuçlanacaktır. Evli çiftler;

⁴⁷ Sevda Şener, **a.g.e.**, s. 115.

⁴⁸ Ayşegül Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y., s. 97.

⁴⁹ Adalet Ağaoğlu’yla Buluşma: Oyun Yazarlığı (Çevrimiçi), Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, 2009. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/172446>

⁵⁰ Duygu Gören, “Adalet Ağaoğlu’nun Roman ve Tiyatrolarında Kadın ve Kadın Eğitimi”, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2008, s. 54.

nefes almak, rahatlamak için birbirlerinden kaçacaklardır. Çünkü hayatın tüm aşamasında kadın ve erkek arasında engeller konulmuş ve sürekli birbirlerinden uzaklaştırılmışlardır. Bu nedenle evlenince de o yakınlığı sağlayamazlar. Kadın ve erkeğin arsına girenler; ayıp, günah, namus kavramları, toplum tarafından beklenen kadın ve erkek rolleridir. Oyunda anne, baba, komşular, misafirler hatta park bekçisi; gençlerin bir araya gelmesini engeller.

I. Misafir Kadın: Vay kör olmayası vay. (Yan gözle Hasan'a bakar:)

II. Misafir Kadın: Yaa, ne demezsin?

I. Misafir Kadın: Babasına çekecek zahir.

II. Misafir Kadın: Sahi. Niye bizim erkeklerimiz böyle ki? Akılları, fikirleri...

I. Misafir Kadın: Bilmem valla. Dıştan bakarsın, hiç orali değil gibiler... Al mesela benimkini. Evde bir kadın görse başını kaldırmaya utanır. Ama bir de yalnızken eline bir fırsat geçse...

II. Misafir Kadın: E, ne yapsın ayol. Yine sağlam terbiye aldığını gösterir bu.

I. Misafir Kadın: Orası öyle. Babası bir mutaassıpmış ki, anasının elini öptürmeye bile besmeleyle sokarmış.

II. Misafir Kadın: Bir de şimdikilere baksana. (Başıyla çocukları işaret eder.) Bu yaşta, çekinmeden insan ortasında, tırnak kadar kızın bacaklarını açmaya çalışır.

I. Misafir Kadın: Eve gidince ben ona gösteririm. Bunu bir daha bir yere çıkarmamalı.

II. Misafir Kadın: O da olmuyor ki şekerim. Artık büsbütün eve kapan, sıkıntıdan patladur. Koca, koca olsa, biraz kadın ruhundan anlasa, iki çift tatlı laf etmesini bilse, hadi neyse. E, o yok, bu yok. İşte arada bir eş dostla avunuyor insan.

I. Misafir Kadın: Nerde öyle koca bizde... Etrafıma bakıyorum da, gene en iyisi seninki. Hiç değilse arada bir sinemaya, çay bahçesine götürür.

II. Misafir Kadın: İyi ama, ben de çocuk doğurmaktan bıktım usandım. İnan olsun hiç sevmiyorum bu işi. Evlendiğim günden içimde bir korku, bir sıkıntı...

I. Misafir Kadın: Niye böyleyiz bilmem. İçimiz her ân pır pır eder durur.

II. Misafir Kadın: Allah bilir. Yaradılıştandır zahir.”⁵¹

Bu diyalogda daha çocukken iki çocuk arasında olan oyunlarda onlara rol biçen anne ve misafirleri görürüz. Bu kadınlarda eşlerinden ve evliliklerinden memnun değillerdir, nefes almak, avunmak için başkalarının hayatlarını merak edip dedikodu yaparlar. Fakat ne kendi durumlarına ne de eşlerinin durumuna bir anlam verebilirler. En sonunda yaratılışımızdan olsa gerek diyerek her şeyi kabul ederler.

Oyunun başında birlikteyken nefes alamadıkları için boşanmak isteyen fakat hâkimin boşamadığı çift, ölmüş olmasına rağmen konuşmaya devam eder. Burada ölümün gerçek bir ölüm olmadığı, tıpkı nefes alamamak gibi mecazi olduğu

⁵¹ Adalet Ağaoğlu, “Evcilik Oyunu”, **Toplu Oyunlar 1**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2009, s. 20- 21.

düşünülebilir. Birlikte mutlu olmayan çiftin artık ruhsuz, mutsuz, sıkıcı bir hayatları olduğu ve buna zorla devam ettikleri yorumu yapılabilir.

Adalet Ağaoğlu'nun *Çatıdaki Çıtlak* (1969) oyununda farklı kadınların hikâyeleri yer alır. Fatma Hanım, hiç evlenmemiştir. Anne ve babasını kaybettiği için kardeşi Arif'le birlikte yaşar. Kendi ayakları üzerinde duramadığı için kendini kardeşinin üzerine yük olarak görür.

Fatma Hanım: Bazen nasıl içerliyorum rahmetli babamıza. Okutsaydı beni. Elimden bir iş gelseydi... Durup Fatma Kadın'a bile imreniyorum şimdi. Adımız hanım olmuş, hizmetçilik de yasak olmuş...

Arif: Zırvalama hadi!

Fatma Hanım: Şimdiki aklım olsa, babamı dinler miydim? Kocaya varacaktım da koca bana bakacaktı... (Güler) Bunun adına evde kalmak değil, düpedüz sokakta kalmak derler.

Arif: (Yerinden fırlar) Eeh, yetti be! Sokakta mısın yahu! Aç mısın? Açık mısın? Ben kime çalışıyorum? Kimin için açıyorum o lanet olası dükkânı her gün!..

Fatma Hanım: Öfkelenme kardeşim. Öfkelenme oh Arifçiğim! Biliyorum... Bilmez miyim? İşte onun için... Ben de...⁵²

Fatma Hanım'ın babası okuyup bir meslek sahibi olmasına müsaade etmemiştir. Evlenince kocan sana bakar demiştir. Belirli bir sosyal statünün üzerinde oldukları için hizmetçilik dahi yapamamaktadır. Bu nedenle eve gelen temizlikçi kadına elinden bir iş geldiği için imrenmektedir.

Fatma Hanım'ın bir komşusu vardır. Bu kadın ilk eşi ölünce çocuklarıyla birlikte geçinemediği için ikinci defa evlenmek mecburiyetinde kalmıştır. Bu kadın dramatik bir karakter olmadığı hâlde onun da aslında acı bir hikâyesi vardır. O da Fatma Hanım gibi mesleğinin olmamasından şikâyetçidir.

Komşu: Nerde... Nerde ya! Şimdiki aklım olsa, ilk kocamın donuna kadar her bir şeyinin tapusunu üstüme yaptırırdım. Ondan sonra da oğlanlar başta, bütün mirasçılar gelsin, kıçlarını yırtsin isterlerse!..

Komşu: Yapmazmışım... O zaman yapamadım, ama şimdi öyle bir yaparım ki... - elimden gelse- Elin adamları bizi alıp fik fik doğurtmasını biliyorlar. Sonra da, sen onları emzireceğim, mamasını yapıp kakasını yıkayacağım derken, kendini geçindirecek bir iş de tutamayacaksın...

Fatma Hanım: İşte iş bu. Elinden başka ne gelir ki? Böyle kalmışız. Okutmamışlar, etmemişler...

⁵² Adalet Ağaoğlu, "Çatıdaki Çıtlak", **Toplu Oyunlar 1**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2009, s.136.

Komşu: (İyice alevlenmiştir.) Olsun, olsun... Terzilik de mi edemezdik? Manikürcü de mi olamazdık? Hiç değil, orospuluk da mı gelmezdi elimizden?" (s. 141-142)

Fatma Hanım, hasta olduğu için evine hizmetçi olarak Fatma Kadın'ı alır. Fatma Kadın'ın da kocası çalışmamaktadır, dört çocuğu vardır. Beşinciye hamiledir. Fakat hamile olduğunu saklamaktadır. Çünkü çocuklar yüzünden iş bulamamaktadır. İş bulsa da kocası ve çocuklar daima yanına gittiği için işten çıkarılmaktadır. Fatma Kadın, kızını kardeşlerine baksın diye okuldan almıştır. *Çatıdaki Çıtlak* oyununda yer alan Fatma Hanım, Fatma Kadın ve Komşu adlı üç kadının da problemi temelde okumamaları ve mesleklerinin olmaması dolayısıyla bir erkeğe bağımlı yaşamak zorunda kalmalarıdır.

Fatma Hanım, kendi yaşadığı problemleri Fatma Kadın'ın kızı yaşamasın ister. Kardeşlerine baksın diye okuldan alınan kızı okula göndermeleri için onlara yardım etmeye çalışır. Fakat on dört yaşında olan kızı babası başlık parası ile evlendirir. Oyundaki kadınların yaşadıkları problemleri bir sonraki nesilden olan Fatma Kadın'ın kızı da yaşar. Bu nedenle oyunda sonraki neslin kadınları için de bir umudun söz konusu olmadığı söylenebilir.

Oyunda Kadınları Kalkındırma Derneği ve bu derneğin çalışmalarından söz edilir. Bu derneğin üyesi olan Hâle, bağış toplarken Fatma Hanım'ın evine gider. Kadınları cimri olmakla ve derneğe yardım etmemekle suçlar. Fatma Hanım ve Fatma Kadın'ın problemlerini ve yardıma ihtiyaçları olduklarını göremez. Onlara çok yoğun çalıştığından evi ve çocukları ile ilgilenememesinden, hizmetçi ne yaptıysa çocukların onlarla idare etmesinden dert yanar. Kadınları Kalkındırma Derneğinin yaptığı yardımlar kadınların gerçek problemlerinin yanında ironiktir. Evlenmeyen kızlara gazinoda düğün yapmak, ponponlu terlik ve ince çorap dağıtmak, köylerdeki kadınlara yanınızdayız telgrafi çekmek gibi... Fakat Fatma Hanım, Fatma Kadın ve çocukları için dernekten yardım isteyince konuyu geçiştirir. Daha sonra ise klişe yardım sözleri ile bağış için onlardan para alır. Bu dernek kadınların gerçek problemlerinden habersizdir. Barınma, meslek edinme, maddi destek sağlama, iş bulma, çalışmaları için çocuklara kreşe hizmeti vermek yerine balolar yaparak, telgraflar çekerek kadınlara yardım ettiklerini iddia ederler.

Oyunda meslek sahibi olmaları ve kendi ayakları üzerinde durmaları engellenen, bir erkeğe bağımlı ve onun himayesinde yaşamak zorunda olan kadınların problemleri ve bunlardan habersiz bir kadın derneğinin göstermelik çalışmalarına dikkat çekilir.

Geleneksel toplumlarda kadınlara ev içi roller verilmiştir. Kadınlar, meslekleri ve düşünceleri ile toplumda yer almak yerine eş ve anne olarak yer alırlar. Adalet Ağaoğlu'nun *Kozalar* (1973) oyununda kadınların ev içi rolleri konu edilmekle birlikte ezilen, zor durumda olan kadınlar yerine varlıklı, rahat ve evlerinden dışarı bakmayan kadınların hayatları konu edilir.

Oyunda üç kadın, bir gündüz oturmasındadır. Dışarıda savaş uçaklarının sesleri, marşlar, bayraklar ve savaş görüntüleri yer alır. Sonra sahne eve geçer. Evde bir kanarya sesi vardır; her şey yerli yerinde ve düzenlidir. Ev dışarıdaki kargaşa ve karışıklıktan uzaktır. Bu kadınlar; eşlerinden, çocuklarından, aldıkları arsalardan, tahvillerden söz ederler. Radyodaki savaş ve kötü olayların haberlerini duyunca kapıları kilitleyip, pencereleri kapatarak sahip oldukları şeyler üzerine konuşmaya devam ederler. Tek korkuları kendilerine, çocuklarına, evlerine, kürklerine, yüzüklerine, tahvillerine el konulmasıdır. Dışarıdan sesler gelince biri kürkünü, diğeri çantasını yanına alır. Ev sahibi de kapıların kilitlerinin olduğu anahtarlığı eline alır. Çocuklarına bakmaya giderler ve her yer kapalı olduğu hâlde çocuklarını bulamaz, yatağın altında küçük bir delik görürler. Çocukların o delikten gitmiş olacağını düşünürler. Eşlerinin onları almaya gelmemelerine şaşırırlar. Evin çalan kapısına bakmazlar, birbirlerine sarılırlarken bir örümcek görürler. Bu örümceklerin ağları etraflarını sarar. Bu defa da keşke kapıyı açabilseydik, dışarı çıkabilseydik, derler. Bu son sahne ile de oyunun adı anlaşılmış olur.

Bunlar, çocuklarını, eşyalarını, evlerini korumak için sarıp sarmalayan bir koza gibi etraflarını ören kadınlardır. Oyunda, kendi sahip olduklarını kaybetmek istemeyen ve bundan başka da bir düşüncesi ve amacı olmayan kadınlar konu edilir. Bu kadınlar, kendi mutlu ve varlıklar içerisinde olan yaşantısının dışına bakmayan, hayatla ve dış dünyayla alakalı herhangi bir farkındalığı olmayan kadınlardır. Bu

kadınların ev içi yaşantıya toplum tarafından zorlandığı ifade edilmez fakat oyunda kadınların seçilmiş olması bu şekilde düşünmemizde kaynaklık etmiştir.

Melih Cevdet Anday, oyunlarında seyirci ve okuyucuyu çok yönlü bir düşünce sürecine sokarak usun bir çeşit tazelenmesini, bilginin yenilenmesi sağlar.⁵³ Anday'ın ilk oyunlarının ardından 1960'larda kaleme aldığı *İçerdekiler* ve *Mikado'nun Çöpleri* oyunlarında, oyun kişileri azalır ve isimleri yoktur. Olay örgüsü kaldırılır ve “dramatik durum” ve “diyalog” ile oyunların iç devinimi sağlanır.⁵⁴ Anday, oyunlarında kullandığı anı-öykülerle de “seyirciyi sahnedeki olaya yakınlaştırır, durumu yüreği ile de kavramasını sağlar ve düşüncesine saydamlık kazdırır. Seyirci giderek öykülenen anıyla oyundaki karmaşık ilişki arasında bağlantı kurabilecek ve oyunun dile getirdiği yeni yorumu kavrayacak, hatta sahnede sunulan sıra dışı, kurgusal durumla kendi yaşantısı arasında köprüler kurabilecektir.”⁵⁵

Melih Cevdet Anday, *Mikado'nun Çöpleri* (1967) oyunu ile “1967-68 Tiyatro Sezonu En Başarılı Oyun Yazarı, İlhan İskender Armağanı ve 1971-72 Ankara Sanatseverler Derneği En İyi Oyun Yazarı ödülleri”⁵⁶ almaya hak kazanmıştır. Oyunun ilk sahnelenişi ise 1967-68 mevsiminde Kent Oyuncuları tarafından olmuştur.⁵⁷

İki kişilik oyun, Erkek'in gece ikide kucağında bir bebek ile karlı bir kış günü sokakta, kalmış olan kadını evine getirmesi ile başlar. Bu Kadın ve Erkek, sabahın ilk ışıklarına kadar “susmamak için”⁵⁸, “birbirlerini yargılamadan” (s. 208) sırayla konuşur ve “Mikado'nun Çöpleri” oyununu oynarlar. Sabahın ilk ışıkları ile bu iki kahramanın sızıp kalması ile oyun biter.

⁵³ Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, 2. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2011, s. 148

⁵⁴ Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y., s. 55.

⁵⁵ Sevda Şener, *a.g.e.*, s. 149.

⁵⁶ Yeşim Gökçe, “Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet”, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004, s. 8.

⁵⁷ Sevda Şener, *Oyunlar ve Gerçekler: Yaşamın Tiyatro Yazımındaki Yansımaları*, Ankara, Dost Kitabevi, 2007, s. 133.

⁵⁸ Melih Cevdet Anday, “Mikado'nun Çöpleri”, *Ölümsüzler: Toplu Oyunlar 1*, 2. bs., İstanbul, Adam Yayınları, s. 207.

Anlattıkları; hayat, iyilik, insanlar, evlilik, kadın erkek ilişkileri gibi çeşitli meselelerle alakalı başlarından geçtiğini ya da şahit olduklarını iddia ettikleri öyküler ve bunlar üzerine yapılan sohbetlerdir. *“Kadının öyküleri ezilmişliğini, hırpalanmışlığını canlandırır. Erkek ise güçlüünün, ezenin rolünü benimsemiş görünür. Fakat onun öyküleri de insanların, özellikle güçlü durumda olanların acımasızlığı üzerinedir. Acımasızlık, günlük gerçeklerimizi dile getiren bu öykülerle inandırıcılık ve vuruculuk kazanır.”*⁵⁹

Bu kadın çocuğunu bırakacak bir yer bulduktan sonra çantasında bulunan silahla intihar etmeyi planlamaktadır. İçinde bulunduğu durumun gerekçesi olarak birbirinden farklı ve çelişen hikâyeler anlatmakla birlikte bunların ortak noktası kadının hiç kendi olamamış olması, seçmeden kendine biçilen hayatları ve rolleri yaşamış olmasıdır. (s. 249) Kendini var edemediği için de yok etmeyi seçmiştir. (s. 245)

Erkek ve Kadın arasında çalışmak ve ev kadınlığı ile alakalı şu konuşma yer almaktadır:

Erkek: Evet. Tahsilim var demiştin demin. Niçin iş bulamayasın? Kadınlar, erkekten geçinmeye alıştıkları için kaçıyorlar çalışmaktan. Nice okumuş yazmış kadın bilirim ki, evlendikten sonra bıraktılar işlerini. Bir doktor hanım bana şöyle demişti, “Hep çalışacak değilim ya, elbet bir gün evleneceğim.” Evlendi ve bıraktı hekimliği. Evlenmek en sağlam iş sizler için.

Kadın: Ne sağlam iş olduğu benim belli hikâyemden.

Erkek: Sokak ortasında kalınca söylüyorsun bunu.

Kadın: Bağırma, annen baban uyanacak. Beni evde oturmaya zorlayan kocalarımıdı.

Erkek: Kaç kocan oldu?

Kadın: İki. Belki de üç.

Erkek: Sen iş arayacağına koca aramışsın.

Kadın: Ev kadınlığının ne bıktırıcı bir şey olduğunu bilsen böyle konuşmazsın. Yemek, çamaşır, ütü... Çıldırır insanı bunlar. Sonra akşam oldu mu, çalışmaktan döndüğü için suratı asık kocaya pervane olmak... Bari gerçekten çalışmış, yorulmuş olsa... Ne gezer.” (s. 201-202)

Burada toplumun cinsiyet rolleri dolayısıyla çalışmayan kadınlardan değil de bunun aksi olarak kadınların kendi ayakları üzerinde durmak, çalışmak yerine bir erkeğe bağımlı yaşamayı tercih etmeleri eleştiriliyor. Oyunda anlatılan Kadın'ın

⁵⁹ Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, 2. bs., İstanbul, Mitoş-Boyut Yay., 2011, s. 154.

kendine biçilen hayatları yaşamak zorunda kalmasının en önemli sebeplerinden biri de bu görülebilir.

Sular Aydınlanıyordu (1970) kadın öykü yazarlarımızdan olan Nezihe Meriç'in ilk oyunudur. 1967'de yazılan oyun, 1968'de *Türk Dili* dergisinde yayımlandıktan sonra kitap olarak neşri 1970 yılında Dost yayınlarından olmuştur. Devlet Tiyatrolarında 1968/1971 yılları arasında, 1987/1988 ve 1991/1992 sezonlarında, İstanbul Şehir Tiyatrolarında ise 1993/1994 sezonunda sahnelenmiştir.⁶⁰ Oyun yazarın 1952'de yayımladığı *Bozbulanık* kitabında yer alan *Öz Suyu* hikâyesine dayanmaktadır.⁶¹

İki bölüm olan oyununda dokuz farklı kadının kişilikleri ve hayatlarından kısa kesitler, Hayriye adlı kadının yaşadığı mahalleyi bir kavga dolayısıyla terk etmesi etrafında anlatılır. Oyun sadece bir kadın oyuncu tarafından oynanacaktır; oyuncunun çevresinde bulunan kişiler, oyuncu tarafından varsayılacak sahnede görünmeyecektir.⁶² Eserin merkezini oluşturan Hayriye ise sahnede canlandırılacak olan bu dokuz kadın içerisinde yer almamakla birlikte hayat enerjisi ve yaşama tutunuşu ile hepsini derinden etkilemiştir. Sekizi aynı sokakta yaşayan, biri de bu sokağı yatak odasının penceresinden gören, bu dokuz kadından sekizinin ortak noktası, hayatlarına sahip çıkmamaları, kendileri için yaşamamaları farklı sebeplerle de olsa mutlu olmamalarıdır.

Hayriye'nin, taşınması ile değişen sokak ve Hayriye'nin kişiliği Beşinci Kadın tarafından şu şekilde anlatılır:

“Burası eski bir sokaktı. Eski zamanların ihtiyarlığı, yaşamasızlığı çökmüştü bu sokağın üzerine. Harap bir sokaktı. Çooooook... Eski kaldırım taşları, kırık betonlar, kara kara ahşap evler... Evet... evet. İyice hatırlıyorum. Tozlu bir sokaktı. Terk edilmişti sanki. Sanki... Sonra, iki yıl falan önce, bir bahar sabahı... Evet, evet, bir bahar sabahıydı, çok iyi hatırlıyorum, bu sokağa bir kahkaha geldi. İnanın. Pırıl pırıl bir kahkaha taşındı sokağa. Hayata geldiğine deliler gibi memnun, içi sevinç dolu, insanı en üzgün zamanında bile gülümsetebilecek bir kahkaha. Çın çın, çingir çingir.... Ben hastaydım o günlerde. Aylarca yattım. Hep o sokağa bakardım. Buldum Hayriye onun adı. Taşındığı gün. Bütün bir gün seyretmişim onu. Onu bir ev temizleyişi, pencerelerin önünü çiçeklerle bir donatışı vardı... Sokak kireç kokmuştu mis gibi. Tahtaları ovdu, taşlıkları yıkadı. Hemen o gün sokaktakilerle

⁶⁰ Sevim Hilmioğlu, “Nezihe Meriç’in Hayatı Sanatı ve Eserleri”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2004, s. 13.

⁶¹ A.g.e., s. 150.

⁶² Nezihe Meriç, *Sular Aydınlanıyordu*, Sevdican, İstanbul, Can Yay., 1992, s. 7.

kaynaşverdi. Bu nasıl oldu bilmiyorum, ama oldu. Nasıl yaptı acaba? Kısa bir zaman sonra bütün evlerin pencere önleri çiçeklendi. Bütün pencereler sokağa açıldı. Sokakla evler, evlerle o insanlar birbirini sevmeye başladılar. Sokak yıkandı, ağaçlar budandı, sokak güneş gördü. Parladı. Nereye baksanız çiçek vardı. Evler boyanınca çiçekler daha çok belli oldu. Oh! Hayriye'nin güzel kahkahası sokakta çın çın çınlamaya başladıktan sonra sokak mis gibi kızarmış ekmek koktu. İhtiyar kadınlar, kapı önlerine, güneşe çıktılar. Isındılar. Tatlı tatlı konuşup gülümsediler. Çocuklar, yıkanmış betonda top oynamanın tadını çıkardılar. Bütün delikanlılar ıslık çalıyordu artık ve bütün genç kızlar. Bütün genç kızlar âşıktı.” (s. 32-33)

Oyundaki İkinci Kadın; on altı, on yedi yaşlarına genç bir kadındır. Yazarın, “Okumuş, okuduğunu anlamış, akıllı bir kız olduğu her hâlden bellidir. Öyle ki, o ele avuca sığmaz görünüşünün altında, dünyayı, insanları, hayatı düşünen, anlamaya çalışan, yüreği inceliklerle dolu bir genç kız hemen sezilir.” (s. 13) şeklinde tasvir ettiği genç kız, annesi ve etrafındaki diğer kadınları değil de Hayriye’yi kendine örnek alır. Çünkü o da Hayriye gibi her şeyi sevmektedir ve mutlu olmak istemektedir. Hayriye’nin “mutluluk insanın içindedir” (s. 56) sözünü kendine düstur edinmiştir.

Nezihe Meriç, 1976’da İkinci Kadın’ın oyunun ilk yarısı tekrar düzenler. (s. 58) İlk yazdığında İkinci Kadın, annesinden Hayriye’nin pilavına gitmek için izin isterken bu düzeltme ile okula konuşma için gelen solcu profesörün konuşmasına gitmek için izin ister. İkinci Kadın, kimya öğretmeni olan annesinin izin vermemesi üzerine “Pekâlâ gitmem. Okumam. Öğrenmem. Düşünmem. İyi iyi. Ot gibi yaşarım.” (s. 61) diyerek rahatsızlığını bildirir.

“Nitekim, Meriç, (İkinci Kadın’ı yeniden düzenlemesi sonunda), Hayriye Abla’yı yalnızca bir ‘özlem ve umut’ olmaktan çıkararak, etik niteliğiyle, sömürüye karşı somut toplumsal savaşımlı, dünyanın değiştirilmesini haber veren bir kişi olarak koyar; Hayriye Abla gitmiş, ama yerine (İkinci Kadın olarak) genç kız gelmiştir; insani ideallerin manevi değerlerin temsilcisi, taşıyıcısı artık odur; o, yeni bilinçli kuşaktır artık.”⁶³

Oyunun mesajı; âdetlerin, geleneklerin içinde, erkeğin buyruğunda, dünyadan habersiz yaşayan, hakkını savunmasını bilmeyen kadınların, artık alışkanlıklarına göre değil de içlerinden geldiği gibi yaşayıp yaşama sevinci duymalarıdır.⁶⁴

⁶³ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Oyunları Sözlüğü (Türk Tiyatrosu)**, C. II, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1994, s. 255.

⁶⁴ Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi ve Kültür Sorunları (1923-1970)**, Ankara, A.D.T.C.F. Yayınları, 1971, s. 176.

Behçet Necatigil'in *Yol* (1970) isimli oyununda Birinci Kız ve Birinci Erkek, parktadırlar ve çıkışı bulamazlar. Kız, yorgundur ve uykusu vardır bu nedenle çıkmak ister, Erkek ise parkın sonunu bulabileceklerini düşünür. Park Bekçisi de parkın sonu olmadığını, onları girişe götürebileceğini söyler, kabul ederler ve parkın girişine giderler. Bu arada onlar gibi parkta başka genç çiftler de vardır. Parktan çıkan bu kız ve erkeğin çıktıkları yol karanlıktır. Kız, bu defa herkesin gittiği, kalabalık olan ana yola çıkmaları gerektiğini söyler ve oraya çıkmaları ile oyun biter.

Birinci Kız ve Birinci Erkek, parkta ve ara yollarda kaybolmuş gençler, park bekçisi, mahalle bekçisi, yaşlı kadın ve yaşlı adam gibi onlara ana yola çıkmalarını söyleyen kişilerle karşılaşır.

*“Oyunda şu ana düşünce sergilenmiştir: Geleneksel toplumunun genel eğilimiyle gençlerin bireysel hayat anlayışı çatışmış, ancak ana yol olan toplumun anlayışına uyulmak zorunda kalınmıştır”*⁶⁵

Bu çatışma kadın-erkek ilişkisi dolayısıyla verilir. Bu gençlerden toplumun isteklerine uygun şekilde yaşamaları istenmektedir. Kız, erkeği buna ikna eder ve erkek ona uymak zorunda kalır. Kızın bunu yapmasının sebebi toplum baskısına onun daha fazla maruz kalması dolayısıyla olduğu için olabilir.

“Birinci Kız: ... Bizim bu yolda yürümemiz isteniyor. Herkes bunu istiyor. Herkesin rahatı buna bağlı. Rahat edecekler. Göz önünde olacağız. Görecekler, konuşacaklar bizi. Sonrası onlar için önemli değil.

Birinci Erkek: Bizim için?

Birinci Kız: Bizim için önemli olabilir. Ama biz onlar için önemli değiliz ki! Yahut önemliyiz de, henüz farkında değiliz bunun. Onlar için asıl, yürünen yol önemli. Bizim mutlaka bu yolda yürümemiz önemli.

Birinci Erkek: Şimdiye kadar yolda değil miydik biz? Hep yürümedik mi?

Birinci Kız: Onlar belki bizim yollarımızdı. Asıl yol onların yolu. Sallanmayalım artık. Daha fazla beklemezler, çığner geçerler bizi...” (s. 243-244)

Ülker Köksal'ın *Adem'in Kaburga Kemiği* (1980) oyununda toplumun hayatının tüm aşamalarında bir kadından beklediği rolleri görmekteyiz. Oyunda Güzin'in on iki, on sekiz, yirmi altı ve elli üç yaşında olmak üzere çocuk, genç kız, genç kadın ve yaşlı bir kadın olarak hayatının farklı dönemleri anlatılmaktadır.

⁶⁵ Nurullah Çetin, a.g.e., s. 467.

On iki yaşında olan Güzin'e annesi kitap okuduğu için kızar ve dikiş öğrenmesi için ısrar eder. Anne, "Artık çocuk değilsin bu işleri öğrenmelisin." der. Güzin, doktor olmak ister, annesi doktor olsa da gömlek ütüleceğini söyleyerek kadının toplumsal rolünü sürekli hatırlatır. On iki yaşında iken Güzin'e annesinin görevlerini bildirmesi ve ona ev işlerini öğretmesi söz konusudur.

On sekiz yaşında, Güzin okuldan takdirname almıştır. Öğretmeni onda mühendis kafası olduğunu söyler. Annesi için ise takdirnamenin bir önemi yoktur çünkü o bir kızdır. Anne, oğlunun meslek sahibi olması gerektiğini düşünmesine rağmen Güzin'e sürekli ev işlerini hedef olarak gösterir.

Yirmi altı yaşına gelen Güzin, annesinin ve toplumun ondan beklediği rolleri üstlenmiş olarak karşımıza çıkar. Evlenmiş ve bir oğlu olmuştur. Devlet dairesinde çalışmaktadır. Çocuğun bakımı ve ev işlerinde kocasından herhangi bir yardım göremez. Eve ve çocuğa ait tüm sorumluluk Güzin'e aittir. Çocuğun bakımı, hastalığı, ev işleri ile birlikte iş ortamında kadın olmanın zorlukları ile baş etmeye çalışır.

Elli üç yaşına gelen Güzin'in bir kızı, bir oğlu vardır. Yine her işi yalnız yapmaya çalışır. Emeklilik zamanı gelmiş olmasına rağmen çalışmaktadır. Fakat hayatının her alanına yön veren beklentiler ve toplumsal roller burada da devrededir. Eşi dükkânın borçlarını ödemek için emekli olmasını ister. Oğlu Sinan, emekli parası ile İngiltere'ye eğitime gitmek için hayal kurar. Kızı Günseli ise evlenecektir, çocukları olunca annesinin onlara bakması için emekli olmasını ister. Güzin'in ise gerçekleştiremediği hayalleri vardır. Güzin, emekli olduktan sonra yazmaya vakit ayırmak ister. Gençken yayımlanmış birkaç yazısı vardır. Fakat daha sonra yazmak için fırsat bulamamıştır. Ailesinin ondan beklentileri emekli olunca dahi hayallerini gerçekleştirmesine izin vermez. Güzin, eşinin çocuklarının gönüllü kölesi gibidir. Onların istek ve beklentilerine göre yaşar, kendi hayatından hep vazgeçmek zorunda kalır. Bunu şu şekilde dile getirir:

"Güzin: Sözümlü kesme... Başarılarınız için bir araçtan başka bir şey değilim... Kadının kurtuluşundan söz eden, kadın haklarını savunan oğlum her gün bir gömlek değiştirir. Ev işlerinin kadını aptal ettiğini söyleyen, kadınların geri kafalı ve bağınaz olmalarının nedenini, ev işleriyle sersemlemelerine bağlayan sevgili kızımın en sevdiği yemek yaprak sarmasıdır. Çok ince sarılmış olacak ama. Sık sık Hanım, emekli ol, dinlen artık, diyen kocam, evlilik boyunca ev işlerinin kölesi olduğumu

bilmezden geldi. Hepiniz, görmezden geliyorsunuz tutsaklığımı. Bilmezden geliyorsunuz... Üstelik bu tutsaklığımın nedeni de sizlersiniz.

Günseli: (Ağlamaklı) Ama anne, biz seni seviyoruz...

Güzin: Sevginizle de tutsak ediyorsunuz beni.

(Sinan'a) Dünyayı kurtarmak istiyorsunuz. Adaletten, özgürlükten söz ediyorsunuz. Sömürsüz bir düzen arıyorsunuz. Dünyanın bir ucundaki haksızlığa karşı çıkıyorsunuz ama evin içindeki sömürüyü fark etmiyorsunuz bile. Yani başınızdaki adaletsizliği, haksızlığı hiç mi hiç görmüyorsunuz...

Sinan: Hiç böyle suçlamamıştın bizi şimdiye kadar...

Güzin: Kölelerin sahiplerinden nefret etme özgürlüğü vardır. Benim bu özgürlüğüm de yoktur. Sahiplerini seven bir köleyim ben. Zincirlerini seven bir köle... Böyle bir kölenin kurtuluş umudu da yoktur...

Günseli: Anneciğim...

Fazıl: Yani hiç anlamadım. Nerden çıktı bu kölelik sözü? Sen bizim en değerli varlığımızsın. Kraliçemizsin. Kölelik ne demek...

Güzide: (Sessizliği bozmak için konuşmak gereğini duyar. Aslında bu sözlerden en çok etkilenen odur.) Daktilo makinesi işe yarayacak anlaşılabilir... Köle de olsa, kraliçe de olsa sevgili ablacığım, otuz yıl sonra yapabileceğin bir şey yok.

Güzin: Doğru. Kölelerin özgürlükleri için isyan etme umudu vardır içlerinde. Benim o umudum da yoktur. İsyân edemeyen bir köleyim ben...⁶⁶

Oyunun sonunda ise Güzin tekrar hayallerinden vazgeçmiştir. Tüm hayatı boyunca yaptığı gibi yine ailesini ve çocuklarını düşünür. Kendi yaşadıklarını kızının yaşamaması için onun çocuğuna bakacağını ve bunun için emekli olacağını söyler.

Eser aşırı sivriltilmiş karakterler ve onların eylemleri ile kadın-erkek rollerini teşhir etmek isterken onların daha fazla güçlenmesini sağlamıştır.⁶⁷ Güzin çocukluğundan itibaren tüm itiraz ve çabasına rağmen erkek egemen toplum kurallarına teslim olmuş bir kadındır. Oyun toplumsal kabuller ve roller dolayısıyla hayalleri ve ev işleri arasında sıkışmış Güzin'in hikâyesini konu eder.

Adalet Ağaoğlu, Nezihe Meriç ve Ülker Köksal gibi kadın oyun yazarları kadınların problemlerinin sebebi olarak toplumsal cinsiyet rollerini görür ve eserlerinde konu ederler. Adalet Ağaoğlu, farklı sosyal sınıf ve yaşantıda karakterle

⁶⁶ Ülker Köksal, "Adem'in Kaburga Kemiği", **Toplu Oyunlar 2: Kadın Dörtlemesi**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1994, s.175- 176.

⁶⁷ Eylem Ejder, "Açık Yara: Ülker Köksal'ın Adem'in Kaburga Kemiği Oyunu Üzerine Feminist Eleştirel Bir Okuma Denemesi", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı: 21, 2012/2, s. 36. Eylem Ejder, Köksal'ın Güzin karşısında yer alan kardeşi Güzide ile bir kadının başka bir kadının ters görüntüsünü yerleştirerek ataerkil düzeninin argümanlarını kullandığını ifade eder. Ayrıntılı bilgi için bkz. Eylem Ejder, "Açık Yara: Ülker Köksal'ın Adem'in Kaburga Kemiği Oyunu Üzerine Feminist Eleştirel Bir Okuma Denemesi", **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı: 21, 2012/2, s. 17-36.

meseleyi çok yönlü olarak inceler, katı ahlâk kurallarını ve sömürüye sebebiyet veren gelenek ve kabulleri eleştirir. Ülker Köksal, *Adem'in Kaburga Kemiği* oyununda dönem eserlerinde yer verilmeyen çalışan kadının ve yazmak isteyen kadınların problemlerine de ayrıca yer verilir. Fakat tüm bunlara rağmen oyunun kahramanı tamamen bu düzene teslim olmuş, “evdeki melek” tipinde bir kadındır. Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu* oyunundaki Hayriye ise hayat enerjisi, yaşama sevinci ile tüm problemlerin üstesinden gelebilecek güçte ideal bir kadındır ve bu özellikleri dolayısıyla tüm kadınlara örnektir. Erkek yazarların eserlerinde ise toplumsal cinsiyet üzerinden düşünülmesini sağlayan (Melih Cevdet Anday, *Mikado'nun Çöpleri*), kadın ve erkek ayrımı yapılmadan söz konusu edilen (Behçet Necatigil, *Bir Yol*) ya da toplumsal cinsiyet rollerinin olumlulanması (Turgut Özakman, *Ocak*) söz konusudur.

3.2.2. Gelenek Baskısı Dolayısıyla Yaşanan Problemler (Başlık Parası- İmam Nikâhı, Kuma Çok Eşlilik)

Başlık parası, çok eşlilik, kuma, imam nikâhı, kadınların en önemli problemlerindendir. Toplumdaki gelenek kaynaklı bu kabullerden dolayı kadın ezilir, sömürülür. Kadının hisleri ve mutluluğu düşünülmeden başlık parası için pazarlıklar yapılır, kadınlar hastalıklı ya da yaşlı erkeklere ikinci eş olarak verilirler, onlara hukuki bir karşılığı olmayan imam nikâhı yapılır, kadının çocuğu olmayınca ya da yaşlanınca üzerine kuma getirilir. Tüm kahramanlarda süreç aynı işlememekle birlikte toplumda özellikle de köylerde kadının durumu büyük ölçüde benzer şekildedir.

Necati Cumalı'nın *Nalınlar* (1962) oyunu iki bölümlük bir komedidir. Oyun adını, babasından kalan mirası alması diye yaşlı ve çocuklu ağalarla evlendirilmek istenen, on sekiz yaşındaki Seher'e ne yaptığından haberdar olmak için giydirilen nalınlardan alır. Konusu abisi ve annesi tarafından hayatı kontrol edilmek istenen bir genç kızın yaşadıklarıdır. *Derya Güllü* (1963) gençliğini yaşlı bir adamın kısıkcısından kurtarmaya çalışan Meryem'in dramını konu eder. Meryem, fakir annesine getirdiği

yağ ve unla kendini çocuk yaşta alan Balıkçı Haşim'den kurtulmak için onu öldürmeyi dahi göze almıştır. Haşim'in yanında çalışan işçilerle de münasebet kurarak oradan ayrılmak için bir yol arar. Oyun Haşim'in kalp krizi geçirmesi ve Meryem'in özgür kalması ile biter. **Kaynana Ciğeri** (1969) oyunu bir türküden hareketle yazılmış kısa müzikli bir oyundur. Oyun, bir gelinin kedinin ciğeri yemesini ev ahalisine anlatamamasını konu eden tek perdelik bir komedidir.

Başarıyı kendi kaynaklarımıza yönelmekte bulan Necati Cumalı, yerli nitelikleri ile dikkat çeken oyunlarında kişisel sorunlardan toplumsal sorunlara gidişi esas almıştır.⁶⁸ Cumalı için Anadolu folkloru vazgeçilmez kaynaklardan biri olmuştur. Oyunlarında Türk halkının duyusu, yaşayışı, sevinci ve problemlerini çok canlı bir şekilde işleyen Cumalı'nın oyunlarında Türk kadınının bir panoramasının yer aldığını söylemek mümkündür. Bunlar hayatın içinde çokça karşılaşılabileceğimiz kadınlar ve onların yaşadıkları problemlerdir.

Cahit Atay'ın **Ana Hanım Kız Hanım** (1964) oyununda isimleri Hanım olan anne ve kızının başlarından geçenler eş zamanlı olarak anlatılmaktadır. Bu iki Hanım dolayısıyla genç ve orta yaşlı iki köylü kadının yaşantısı ve problemlerini görebiliriz.

Ana Hanım'ın, kocasının saflığından dolayı öküzü ve eşeği çalınmıştır. Kız Hanım'ın ise kocası Haşlak Ali evi terk etmiştir. Bu nedenle oyunun başında iki Hanım'da kaderlerine ve başlarına gelenlere ağlarlar.

Kız Hanım, çocuğu olmadığı için altınlarını vererek kocasına çocuk doğurması için üzerine kuma getirtir. Kocasının başlık parası az olduğu için ancak kör bir kadın bulabilir. Bu kadın huysuz çıkar ve her işe Kız Hanım'ı koşturur. Sürekli huysuzlanarak Ali'yi Kız Hanım'dan kıskanır. Fakat Ali ve Hanım onu idare eder. Kadının hamile olduğunu zannederler. Ali, iş için şehre gittiğinde kuma doğurur fakat çocuk olmaz. Ali gelir ve bebeğin olmadığını öğrenince iki kadını da boşar ve evi terk edip gider.

Ana Hanım; güçlü, kuvvetli olan Katır Hatçe'yi oğluna kaçmaya ikna etmiştir. Fakat oğlunun sevdiği kızı kaçırmaması ile işler bozulur. Ana Hanım'ın

⁶⁸ Songül Taş, **Necati Cumalı ve Oyunları**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 286.

aşağıdaki sözlerinde kadın da olsa erkek de olsa toplumun kadına bakışının benzer olduğunu gösterir.

Ana: Gara geceleri anan uyur mu senin ula? Hep seni düşünürüm. Heç bi masarıfsız gız gelecek eve... Gaçacak sana ...

Ahmet: (Bir şeyler sezerek.) Kim?

Ana: Kim bilin mi? Sofuların gızı Hatçe.

Ahmet: (Hayal kırıklığı ile birden.) Hatçe? Katır Hatçe?

Ana: Hay ağzını öpeyim oğul. Yiğit namıyan söylenir. Bu Hatçe denen gızın güçlü-guvvetli golları var ki tuttuğunu goparır. Ver eline orağı salıver ekinin içine, vala goca bi tarlayı ahşama vardırılmaz haklayıverir sana. İrençber adamın ya tarlası, ya garısı güçlü olmalı, derler. Aha bu gızı, heç çekinme, goş bizim sarı öküzün yanına. Öküz tükenir de, Hatçe gız durmaz zorlar bi yandan.

Ahmet: (Gine kapı ya yönelir.)

Ana: Nere Amet? Sen ne den oğul? Bi laf et Amet. Dölün, doğacak bebeleri düşün Amet. Hatçe öyle oğlanlar doğurur ki sana, pehlivan olurlar. Pehlivan olurlar da kimseler elini tutamaz köyde.

Ahmet: (Kapıdan çıkarken.) Hele bi dolanalım ana.

Ana: (Arkasından çıkar, sesi panonun arkasından gelir.) Bah eyi düşün Amet. Başlık parası virecek halımız yoh bizim ...

Ahmet: (Önde görünür.)

Ana: (Arkada.) Gızlar çoh yösek fiyat. Gız bubaları çoh yösekten alırlar.”⁶⁹

Cahit Atay’ın *Sultan Gelin* (1965) oyununda kadın ve başlık parası gerçeği acı bir hikâyeye etrafında söz konusu edilir. Sultan’ın babası Ali, babadan kalma tarlasını satıp öküz almıştır. Baba malını satmak Ali’yi rahatsız eder ve tarlayı geri almak ister. Tarlayı geri almak için öküzlerini satmaları gerekir. Lakin Sultan’ın ne annesi ne de babası öküzü satmak ister. Sultan’ın annesi Hacer, öküzüne kıyamaz. Babası Ali, babadan kalma tarlasını geri almayı onur meselesi yapar. Sonuçta akıllarına öküzlerinin yerine Sultan’ı satmak gelir.

Ali: Sultan var ya, Sultan... Unuttuk gızı... Ne güne durur o... Sultanı satarık.

Hacer: Bah o olur aha... yoğsa öküze, ineğe onca para döktük.

Ali: Bunun tohumuna para mı virdik?

Hacer: Hem gızın vakti de gelmişken, sevaptır.

Ali: Ey bi alıcısı buluncak, valla ırahat üç tarla eder Sultan.

Hacer: Ne üçü, beş tarla de gorkma. Alıcısı da yoh değel gızın. Zelha garı oğluna almak ister.

Ali: Zelha garı mı? Çoh eyi, çoh eyi...

Hacer: Gara Mamıtlar da dolanır gız deyî... Çil Hüsnü’nün Gen Rıfat’ın oğlanlar da var.

Ali: Alıcı çoh desene? Kim ziyade virirse başlığı ona satarık.”⁷⁰ (s. 12-13)

⁶⁹ Cahit Atay, *Ana Hanım - Kız Hanım, Ormanda*, Ankara, İzlem Yayınları, 1964, s. 38, 39.

⁷⁰ Cahit Atay, *Sultan Gelin*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1965, s. 12-13.

Sultan'ı başlık parası ile evlendireceklerdir. Fakat bu öyle bir hâle gelir ki öküzlerini ve tarlayı düşündükleri kadar Sultan'ı düşünmezler. Sultan, güçlü ve kuvvetlidir bu nedenle talip olan çok kişi vardır. Annesi babası az da olsa Sultan'ı düşünüp talipleri içerisinde en iyisini seçmeyi düşünmezler. Sultan'a oğlu için talip olan Zeliha kadın da zengindir ve iyi başlık parası verecektir. Zeliha, Kazım Ağa'a ve Sultan'ın ailesi gibi acımasız değildir, hatta ailesinin Sultan'a eziyet ettiğini görür ve onu oğluna alarak onlardan da kurtarmayı düşünür. Fakat Ali, bu işi başlık parasını arttırmak için bir fırsata çevirir. Hayvan pazarında pazarlık yapar gibi Sultan'ı açık arttırmaya çıkarır.

“Kâzım: He sen gıza ne viriyon de bakalım

Zelha: Önce sen kapıyı aç?

Kâzım: (Seferin kulağına fısıldar)

Sefer: (Ortaya, tellal gibi) Kâzım Ağa bin beş yüz veriyö Sultan'a...

Ali: Bin beş yüz?

Hacer: Amanın, bin beş yüz.

Kâzım: (Ana, babaya bu fiyat az geldi sanarak) Dahası da var. Zelha garı sen kapıyı aç dedi de...

Zelha: Benden de iki bin gayme. (Ayakta etrafa meydan okuyarak bakar)

Kâzım: (iki parmağını Sefere gösterir)

Sefer: İki bin iki yüz.

Zelha: (Hemen kendine dönen yüzlere bakar, yutkunur.) İki bin üç yüz.

Kâzım: (Kendine çevrilen yüzlere bakarak Sefer'e baş sallar)

Sefer: İki bin beş yüz.” (s. 22-23-24)

Pazarlık bu şekilde devam eder ve Kazım Ağa dört bin lira verir. Babası Ali ve annesi Hacer en çok parayı veren Kazım Ağa'nın oğlu Osman'a Sultan'ı verirler. Osman'ın kalp yetmezliği vardır. Bu nedenle askerde çürük raporu verilmiştir.

Sultan, düğün gecesi Osman'ın hasta olduğunu öğrenir. Osman gerdeğe dahi giremez ve düğünün ertesi sabah ölür. Kâzım Ağa, çok başlık parası verdiği için Sultan'ı ailesine geri göndermez. Yedi yaşında olan oğlu Veli ile nikâhlar. Sultan, Veli'ye çocuğu gibi bakar. Veli, on yedi yaşına gelir. Veli, Sultan'a abla, der ve başkasını sever. Düğün gecesi Sultan'ı gelin odasında bırakıp gider. Sultan'ın babası aldığı başlık parası ile tarla almıştır. Sultan'ın annesi de yaşlanmıştır. Bu nedenle işlerini yapması için Sultan'ı geri almak ister. Kazım Ağa ise Sultan'ı vermek

istemez. Karısı yeni oğlan doğurur. Sultan'a al bunu büyüt sana güvey, der ve oyun biter.

Oyunun başında yer alan epigrafta yer alan “*ne kız oldum ne gelin, odlara yandım ancak*” sözü Sultan'ın hayatının tek cümlelik hulasası gibidir. Kırsal kesimde kadın bedava iş gücüdür, Sultan'ı ailesi başlık parası ile satar, başlık parasının veren Kâzım Ağa ise onu güçlü bir işçi olarak görür.

Hidayet Sayın'ın iki perdelik **Pembe Kadın** (1965) oyunu ilk defa 1965 yılında Müşfik Kenter tarafından sahneye konmuş ve Pembe Kadın rolünü Yıldız Kenter canlandırmıştır.⁷¹ Mekânın, Batı Anadolu'da fakir bir köy⁷² olduğu oyunda yalnız iki kadının -Pembe ve kızı Kezban'ın- hayatta kalma mücadelesi ele alınır. Oyun, Pembe'nin kızı Kezban'ı kendi eliyle öldürdüğü trajik sonla biter.

Pembe'nin kocası yirmi sekiz yıl önce para kazanmak için köyünden ayrılmıştır. Birkaç defa gelmiş ve bazen de para göndermiştir fakat on beş yıldır ne para ne de mektup gönderir. Genç bir kadın olarak ayakta kalmayı başaran Pembe, yıllar öncesinden evine girip saldıran yüzleri kapalı üç adama karşı direnerek namusunu korur ve köylülerin gelmesi ile kurtulur. Bu adamların yüzleri kapalı olmasına rağmen Pembe onlardan birini Ağa'nın kâhyası Murat Çavuş olduğunu anlamıştır. Murat Çavuş, şimdi de Pembe'nin kızı Kezban'a taliptir. Babası gelmeden kızını evlendirmeyeceğini söyleyen Pembe, kızını isteyenlere vermemiştir. Kezban ise artık yaşının geçtiğini ve bunun son şansı olduğunu düşündüğü için evlenmek ister. Pembe, Kezban'ı kaçırmak isteyen Murat Çavuş'u vurmak için ateş ederken Kezban ölür ve oyun biter.

Oyunda Pembe ve Kezban'ın kişisel tragediyaları ve Pembe-Murat arasındaki çatışma inandırıcı ve başarılı olmakla birlikte yazarın ikincil bir çatışma olarak kurguladığı ağa-muhtar, ağa-köylüler çatışması iğreti durmaktadır. Oyundaki ağa sorunu ölü doğmuş bir çocuk gibidir.⁷³

⁷¹ Müzeyyen Buttanrı, **Tiyatro ile Dopdolu Bir Yaşam: Hidayet Sayın ve Oyunları**, Eskişehir, Eserofset Basım Yayın, 2008, s. 168.

⁷² Hidayet Sayın, **Pembe Kadın**, İstanbul, Kent Yayınları, 1965, s. 5.

⁷³ Özdemir Nutku, **Oyun Yazarı**, İstanbul, İzlem Yayınları, t.y., s. 105.

Hidayet Sayın 1983 Devlet Tiyatrolarının oyunun tanıtım broşüründe kahramanı Pembe'yi ve psikolojisini şu şekilde anlatır:

“Pembe Kadın, inandığı değerlere canı pahasına sarılmış, bildiğinden kıl kadar şaşmaz, sızlanarak da olsa beklemesini bilmiş, dediği dedik, bir inat ve cesaret anıtıdır. Önce kendinin sonra yaşlanmaya yüz tutmuş kızının namusu üzerine titremiş, kendisini bırakıp gitmiş olan kocasına duyduğu kin, bütün erkeklere yönelince, kızını da evlendirmekten vazgeçmiştir. Yuvasına yaklaşan avcının üstüne atlamaya hazır bir dişi kartal gibi beklerken, kendi iç dünyası ile amansız bir savaşa girmiş, gururunu ve yalnızlığını, içgüdüsel olarak, kızını evlendirmemekle kurtarma çabası içine girmiş, bir zavallıdır.”⁷⁴

Kocasından terk edilmiş olan Pembe, tüm zorluklara rağmen kendi başına ayakları üzerinde durmayı başarmış güçlü bir kadındır. Bu zor hayatın ona öğrettiği katılık ve dik başlılık ise kızı ve kendi için yıkım olur.

Güngör Dilmen'in **Kurban** (1967) oyunu ilk defa 1967 yılında Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu tarafından sahnelenmiştir.⁷⁵ “Güngör Dilmen'in Euripides'in Medea adlı oyunundan esinlenerek kaleme aldığı *Kurban*, üzerine ortak getirilen bir Anadolu kadının dramını yaşatır. Kadının bu durumda başkaldırması ve oyunun dehşet verici sonu oyuna trajik boyut katmıştır.”⁷⁶

Mahmut ve Zehra imam nikâhı ile evlidirler. İki çocukları vardır ve Mahmut ikinci bir evlilik yapacaktır. Gelin eve gelince kesilmek üzere evde bir koçları vardır. Mahmut'un çocukları koçun kesilmesini istemez. Mahmut henüz on beş yaşında olan Gülsüm'le evlenecektir. Gülsüm'ün abisi Mirza kardeşini evlendirmek için başlık parası ister ve bu çetin bir pazarlık olur. Mirza, başlık için at, üç bin lira nakit para, yüz görümlüğü almıştır. Yarın düğün olmasına rağmen pazarlığa devam eder. Mahmut'un elindeki altın köstekli saatini alır. Mahmut razı etmek için bir süt ineği ve taşlı bir tarlasını da vermeyi kabul eder. Fakat Mirza, ailenin tüm geçimini sağlayan değirmenli tarlayı ister. Mahmut, bunu yapamayacağını çocuklarının ve karısı Zehra'nın hakkına giremeyeceğini söyler. Mirza razı olmaz ve iş bozulur. Mahmut evine döner işi bozduğunu, çocukların yarın koçu otlatmaya çıkarmalarını

⁷⁴ Hidayet Sayın'dan Aktaran: Müzeyyen Buttanrı, **Tiyatro ile Dopdolu Bir Yaşam: Hidayet Sayın ve Oyunları**, Eskişehir, Eserofset Basım Yayın, 2008, s. 170.

⁷⁵ Sevda Şener, **Oyunlar ve Gerçekler: Yaşamın Tiyatro Yazımındaki Yansımaları**, Ankara, Dost Kitabevi, 2007, s. 144.

⁷⁶ **A.g.e.**, s. 144.

söyler. Fakat Gülsüm'e sahip olma isteği aklının önüne geçer ve tapuları alıp sabah erkenden Gülsüm'ü almaya gider. Çocuklar da koçu olatmaya götürür ve kurban edilmesin diye köyden uzak bir yere bırakırlar.

Zehra uykusu gelen çocukları uyutur. Kapıyı kilitler ve içeri geçer. Gülsüm ve Mahmut davul, zurna ile gelir ve kurbanı bulamazlar. Zehra çocukların çayına haşhaş koyduğunu ve uyuttuğunu söyler. Gülsüm'ün eve giremeyeceğini eğer girerse çocukları öldüreceğini söyler. Bunun üzerine Mahmut geri durur ve Zehra'yı ikna etmeye çalışır. Mirza, rezil olduklarını söyleyerek zor kullanır ve köylülerle eve girer. Evde Zehra ve çocukların ölümleri ile karşılaşır, oyun Mahmut'un haykırışı ile biter.

Oyun bir trajedidir. Oyunda başlık parası, çok eşlilik, imam nikâhı gibi meseleler çarpıcı bir şekilde verilir. Bu meseleler birçok oyunda işlenmiştir. Fakat kadınlar kaderlerine razı olup hayatlarına devam ederler. *Kurban* oyununda Zehra, üzerine kuma gelmesini engellemeye çalışır, başaramayınca kendinin ve çocuklarının canına kıyar. Güngör Dilmen, toplum hatta kadınlar tarafından kanıksanan kuma ve çok eşliliği trajedi şeklinde işler.

Zehra, imam nikâhıyla evlenmiştir. Gülsüm ise resmi nikâhla eve gelin gelir. Bu nedenle Muhtar Zehra'yı ikna etmeye çalışır. Zehra, ikna olmaz.

“Zehra: Gözünü seveyim Mahmut'um kov bu uğursuzları gitsinler ne ettiğini bilmeyen şu kız da obasına dönsün. Muhtar, buyur şunlara, tek sağlam nikâhın Tanrı huzurunda yapılan nikâh olduğunu söyle.

(Hafif alaylı uğultu.)

I. Köylü: Cahillik işte.

III. Köylü: Öyle konuşacak mı bu?

Mahmut: Susmaya başlaması kötüdür onun.

Muhtar: Esas olan hükümet nikâhidir.

Zehra: (Yarı alaycı) Hoca Efendi yalan söylemedi ya, ben onun sözlerini andım.”⁷⁷

Oyunda Zehra'nın trajedisi ana olaydır. Oyunda Gülsüm konuşmaz, yaşadıkları karşısında hislerini anlamaz fakat onun da hikâyesi ayrı bir dramı barındırır. Gülsüm henüz on beş yaşındadır. Üvey anne elinde büyümüştür. Abisi Mirza kendi başlık parası ve rahat geçinmesi için yüklü bir başlık karşılığında

⁷⁷ Güngör Dilmen, “Kurban”, **Toplu Oyunlar 2 (Kadın Oyunları)**, 2. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yay., s. 74.

Gülsüm'ü Mahmut'a verir. Oyunda Zehra'nın şu söyledikleri iki kadının da durumunu gözler önüne serer:

“Zehra: (Dalgın) Gelir benim kurduğum düzeni benimle paylaşır, bir gün değil on gün değil bütün bir ömür boyu kapımı, bacamı, ocağımı üleşir, bereketli güvecimi üleşir, ışığımı karanlığımı üleşir, ben de ona, “Sen kimsin kız, nerden geldin, niye geldin? Büyücü müsün, bağıcı mısın?” diyemem.

Muhtar: Kuma kardeş yarıdır.

Zehra: (Boğuk) Erkeğimi paylaşır.

(Sessizlik. Gülsüm' e uzun uzun bakar. Birden tatlı)

Vay, yavru, halin dokundu bana birden kanım kaynadı sana kız. İnsan görmeyince bilemiyor. Pek yaraşmış gelinliği de, birden kendi düğünümü ansıdım hah, bizimki de pek düğün sayılmaz ya o dar günlerimizde. Böyle at, şenlik ne gezer. Ama senden çok mutluydum, sevinçliydim yine de, başka bir karının evine kuma gelmiyordum, kimse kapıyı kapamamıştı yüzüme, ‘Açmam,’ demiyordu, ‘Ayağımı eşikten attırmam,’ demiyordu yeminle. ‘Çocuklarımla ölümü üstüne.’ (İçten) İçim burkuldu kız, sana niye eziyet ediyorum ben? Ne suçun var senin?” (s. 76)

Oyunda Gülsüm'ün yaşadıkları ve iki çocuğu ile Zehra'nın sonunu getirenin çok eşlilik, imam nikâhı ve başlık parası gibi töreler ve toplumsal kabullerin olduğunu söyleyebiliriz.

Ali Püsküllüoğlu'nun *Dağ Başı* (1969) oyunu tek perdelik kısa bir oyundur. Püsküllüoğlu, hazırladığı kısa oyunlar antolojisinde kendi oyununa da yer vermiştir. Oyunda, olay, Toroslarda bir dağ köyünde geçer. Ahmet ve Emine kaçıp köyün yakınlarında bir mağaraya saklanmışlardır. Emine'nin babası Koca Hösük, köylü duymadan kızını bulmak ister ve aramaya başlar. Bu arada mağaraya köyden Avcı Osman gelir. Avdan dönerken kaçan gençleri görüp şaşırmıştır. Onlara yardım edeceğini fakat biraz dinlenirken Ahmet'in yolda unuttuğu matarasını getirmesini ister. Ahmet, matarayı almaya gidince de Emine ile münasebet kurmak ister. Emine, Osman'ın av tüfeği ile onu öldürür. Ahmet, gelir ve ölüyü kenara çekip akşam olmasını bekler. Bu arada Avcı Osman'ın köpeği köye gitmiştir. Bundan şüphelenen köylüler Avcı Osman'ı aramaya çıkarlar. Silah seslerini duyan Ahmet ve Emine iyice korkar. Ahmet, Emine'ye onu Avcı Osman'ın oğlu için kaçırdığını fakat mağarada niyetini bozması üzerine öldürdüğünü söylemesini ister. Ahmet de kaçıp, sonrasında çalışarak Emine'nin hapisten çıkmasını bekleyecektir. Ahmet, mağaradan çıkarken Emine tüfekte Ahmet'i vurur ve oyun biter.

Köyde geçler, fakirlik ve yüksek beklentilerden dolayı kaçmadan davul, zurna ile istedikleri kişilerle evlenemezler. Bu nedenle gençler istedikleri kişi ile evlenmek için kaçıp birçok zorluğa katlanmakta bazen de canlarından olmaktadır. Kısa ve çok da başarılı olmayan bu eserde tek meselenin bu olduğu söylenebilir.

“**Ahmet:** Niye susuyorsun? Köylük yer... dağ başı burası. Tel duvakla gelin olmak kaç kıza nasip olur? Ben istemez miyim, düğün dernek kurula, halay çekile, silahlar atıla? Ben istemez miyim, kazan kazan aşlar pişe? Ama, gözü kör olsun yoksulluğun, kapıya bağlanacak at değil. Öyle der anam, “kapıya bağlanacak at değil yoksulluk” der...”⁷⁸

Sabahattin Engin’in *Tanınmayan Yiğitler* (1973) eserinde olay dağ başında bir kar temizleme evinde geçer. Kar temizleme evinde çalışan Şevki Reis ile yolda kaldığı için onlardan yardım isteyen Hilmi Doruk daha önce tanışmışlardır. Hilmi Doruk, müfettiştir. Müfettiş Hilmi yollar kapalı olduğu için gece kar temizleme evinde kalacak sabah da kızakla gitmek istediği yere gidecektir.

Hilmi’yi kızakla ilçeye götürecek olan Kasım bir âşıktır. Saz çalıp şiir ve türkü okur. Kapanan yollara kızakla insanları götürerek para kazanır. Kırk yaşındadır ve ikisi dini nikâhlı biri resmi nikâhlı üç eşi vardır. On üç çocuğu olmuş, altısı ölmüş, biri kaybolmuştur. Çocuklarından biri evlenmiş ve ondan da dört torunu vardır. Hilmi, otuz beş yaşındadır ve evli değildir. Şimdi evlenmek için ilçeye gitmesi gerekiyordur. Geleceği zamanı söylemiştir. Yollar kapanınca gidemezse merak edilir diye bir an önce gitmek ister.

“**Hilmi:** Evleneceğim Kasım Ağa. Onun için gidiyorum.

Kasım: (Sırtır.) Onun için mi bu kıyamette yola çıktın?

Hilmi: Evet.

Kasım: (Belli belirsiz bir istihzayla konuşur.) Bu iş benim için iyi oldu. Ama kusura galmazsan sana diyeceklerim var.

Hilmi: De bakalım.

Kasım: Bir şehir avradı için kendini tehlikeye atmak, pek değmez gibi geliyor bana. Ama bana diyeceksin ki, Köroğlu yavuklusu için dağ taş demeden dolaşmış. Onun gönül koyduğu avrat da şehirliymiş. Ama beyim Köroğlu o. (Ayağa kalkar.) Şehirli kısmından pek Köroğlu çıkmaz. Bey, avrat kısmı toza bulanmış keçiye benzer. Vurdukça tozar, arkasından gidersen kaçır. Ama Köroğlu’nunki kaçmazdı. Çünkü Köroğlu o. (Hilmi’ye azımsadığını belli etmeyerek bakar.)

⁷⁸ Ali Püsküllüoğlu, “Dağ Başı”, *Yeni Türk Tiyatrosu: Kısa Oyunlar Antolojisi 1*, Ankara, Nokta Yay. 1969, s. 211.

Hilmi: Neden ben de bir Koroğlu olmayayım. Neden bir başka şehirli Koroğlu olmasın? Niye yavuklumuz Koroğlu'nun yavuklusu gibi olmasın?

Kasım: (Hilmi'ye üstten bakar. Şöyle bir gülümser.) Bugüne dek şehirliler arasında Koroğlu çıkmamıştır. Koroğlu olmak için çok şey gerek. Mangal gibi yürek. Pazıda kuvvet. İçerde güç. Görünüşte asalet. Harekette yiğitlik.

Hilmi: Yaaa...

Kasım: Kadın dediğin Havva anamızın soyundan gelmedir. İnanmağa gelmez. Hele peşine düştün mü yandığının günüdür. Şımaran kadın tutulmaz.”⁷⁹

Kasım, Hilmi'nin nişanlısından korktuğu için kar kıyamette yollara düştüğünü düşünür. Kasım, köylüdür fakat geleneksel kültüre hâkimdir. Saz çalıp türkü söyler. Hilmi'ye Âşık Garib, Battal Gazi'yi okuyup okumadığını sorar. “*Bunları okumalısın bey. Eğer bunları hatmetmemişsen senin anlayışın bana göre kıttır bey.*” (s. 132) der. Halk hikâyelerini, halk kültürünü iyi bilir ve bunlardan habersiz olanın halktan yani kendilerinden olmayacağını söyler. Kasım'ın kadına bakışı da çok dikkat çekicidir. Kadına inanmaya ve şımartmaya gelmeyeceğini düşünür. Koroğlu'nun yavuklusunun diğer kadınlar gibi davranmamasının nedenini ise Koroğlu'nun yiğitliği ve asaletinden kaynaklandığını düşünür. Kasım, şehirliler gibi istedikleri ile gönlünü eğlendiremedikleri için çok evlilik yaptıklarını söyler. (s. 124) Şimdi de 14 yaşında birine tutulmuştur. (s. 134) Asıl meselesi aydın-halk karşılaşması olan oyun ayrıntılı olarak “Köy-Kent” ve “Din” bölümlerinde tahlil edilmiştir.

Haşmet Zeybek'in köy seyirlik oyunlarından etkilenerken modern bir tiyatro eseri olarak şekillendirdiği *Düğün ya da Davul* (1976) oyununda sahne bir köy meydanıdır. Oyunu takdim edip oyunlar arasında geçişi sağlayan Meydancı vardır. İki bölüm olan eserde ara oyunlara şu başlıklar verilmiştir: Ana Kız Atışması Oyunu, Çeşme Başı Oyunu, Oğlan Beğenme Oyunu, Buluşma Oyunu, Sevdalı'nın Evinin Oyunu, Dünürücü Oyunu, Söz Kesme Oyunu, Şerbet Nişan Oyunu, Ana Kız Çekişmesi Oyunu, Kız Süsleme Oyunu, Toprak Bastı Oyunu, Yönetenler Yönetilenler Oyunu.

Bu oyunların arasında “oyunun oyunu” başlığı altında Meydancı'nın ve oyuncuların oynadıkları kısa oyunları değerlendirmeleri, onlar üzerine yaptıkları

⁷⁹ Sabahattin Engin, **Tanınmayan Yiğitler**, İstanbul, Yağmur Yayınları, 1973, s. 125- 126.

konuşmalar, rol dağılımı ve oyuna hazırlık yer alır. Oyun davul zurna eşliğinde oyuncuların oynayarak sahneye gelmesi ile başlar ve ağanın oğlunun düğünü ile biter. Dolayısıyla oyunun çerçevesini düğünün oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Oyun, fakara evliliğinin nasıl “düzene karşı”, ama para evliliğinin nasıl “düzene uygun” olduğunu gösterir.⁸⁰ Eserde başlık yüzünden ya da tarlada çalıştırılmak için evlendirilmeyen kızlar, parasızlıktan dolayı evlenemeyen delikanlılar ve sevdikleri ile değil de parası olanlarla evlendirilmek zorunda kalan gençlerin hikâyelerini konu eden kısa kısa oyunlar yer alır. Birbirini seven Sevdalı ve Yangılı’nın aşkları başlık parası yüzünden aileleri tarafından onaylanmaz ve Sevdalı ağanın zihinsel engelli oğlu ile evlendirilir. Gerçekte bu şekilde olurken bunun önüne nasıl geçilebileceği ile ilgili olarak birbirini seven başka iki gencin hikâyesi şu şekilde canlandırılır: Birbirini seven iki genç başlık parası yüzünden kaçmıştır fakat sonra yakalanıp mahkemeye çıkarılırlar. Baba fakirliğini sebep göstererek başlık parası almak istemektedir. Hâkim, babaya kızar ve medeni kanuna göre reşit olan genç kız ve erkeğin istediği ile evlenebileceğini hatırlatır. Halk, yasalarda kendilerine bu özgürlük verilmesine rağmen eski düzeni devam ettirir. Eski düzenin devam etmesinin en büyük nedeni toplumun çoğunluğunun bunu kabullenmesi ve buna karşı çıkmamasıdır. Hâkim ise halkın istifade etmediği sözde demokrasiden şikâyetçidir.

Ömer Polat’ın *Aladağlı Mitho* (1977) oyunu Haydo Bey’in küçük kızının düğünü ile başlar. Düğünde oyuncular, izleyenlerin de yardımıyla köyde yaşanan olayları anlattıkları canlandırmalar yaparlar. Bunlardan ilki öküzü Hasta Köylü ve Doktor oyunudur. Bir delikanlı öküzü hasta olduğu için dere kenarında oturup ağlamaktadır. Köye yeni gelen Doktor ağlayan köylüyü görüp derdini sorar ve aralarında şu diyaloglar yer alır:

Doktor: Hey, hey! Köylü kardeş, köylü kardeş! Neden ağlıyorsun? Bir derdin mi var yoksa hasta mısın acaba?

Delikanlı: (Başını kaldırır bakar) Yok beyim. Hasta masta değilim.

Doktor: (Şaşırır. Birkaç adım yaklaşır) Ee, peki neye ağlıyorsun?

Delikanlı: Ben ağlamayım da kimler ağlasın beyim? Öküz’üm hasta.

Doktor: (Gülümser biraz daha yaklaşır) Hay allah. Beni de şaşırttın. Ben de sandım ne oldu? İnsan hiç öküzü hasta oldu diye ağlar mı?

Delikanlı: Peki, sen neye ağlarsın beyim.

⁸⁰ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, C. II, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1994, s. 85.

Doktor: (Şaşırır) Ne bileyim? Mesela karım hasta olsa belki.

Delikanlı: Benim de karım ölse ağlamam. Ama bu başka.

Doktor: Nasıl başka? Yani bu öküz senin karıdan ileri mi?

Delikanlı: Hem de on adım ileri.

Doktor: Anlamadım.

Delikanlı: Anlamazsın ya, anlamazsın... Kılık kıyafetine bakılırsa şehirlisin.

.....

Doktor: Etme be köylü kardeş. Beni de üzüyorsun. Gören de karın öldü sanır. Bunun altı üstü bir öküz.

Delikanlı: (Ağlaması durur. Hayretle bakar Doktor'a) Altı üstü bir öküz mü?

Doktor: Ya nedir?

Delikanlı: Öyle deme Doktor Bey. Öküz bizde arabaya koşulur, çiftte koşulur. Sıkışırsan satılır, para eder. Ama ya karı? Karı beye çalışır, bey boku döker. Sıkışırsan satılmaz da. Bir geceden geceye girer koynuna o kadar. Şimdi söyle bakalım karı mı ileri, öküz mü?

Doktor: Anlamadım.

Delikanlı: Sen herhal buraya okumaya geldin Doktor Bey.

Doktor: Bak köylü kardeş, insanın öküzü ölürse yine bir yenisini almak kolaydır, ama ya karı ölürse...

Delikanlı: O daha kolaydır. Şimdi gitsem Çoban Muso'nun kapısına değil bir kızını ikisini de birden verir. Hem de yalvara yalvara. Ama Öküz? Bizde öküz bir Haydo Bey'in kapısında var.⁸¹

Oyundan köylüler ağaların kölesidir. Kadını ve erkeğiyle ağalardan her türlü eziyet ve zulmü görürler. İnsanın kıymeti yoktur fakat yine de kadına bakışı göstermesi bakımından önem arz eder. Köydeki yaşam şartları içerisinde bir öküz; kadından, insandan daha kıymetlidir.

Ali Yürük'ün *Türkmen Düğünü* (1978) oyunu Afyon'un Emirdağ ilçesinde geçmektedir. Oyun Türkmenlerin evlilikle alâkalı tüm geleneklerini kayıt altına alan belgesel niteliğinde bir eserdir.

Üniversiteyi tamamlayıp askere giden Ahmet, askerlik vazifesini yapmış ve memleketine gelmiştir. Yakın zamanda atamasının olmasını bekler. Ahmet'i annesi ve ablası; başlık parası istemeyecek ve çeyizi fazla olan, zengin bir ailenin kızı olan Kerime ile evlendirmek ister. Buna Ahmet'i razı etmek içinse herkesin bu şekilde evlendiğini Ahmet'in de aynı şekilde evleneceğini söylerler. Ahmet'in sütkardeşi Tekin de görücü usulü ile evlenmiş ve bu durumdan memnun değildir. "*Karımın yüzünü gerdek gecesinden önce gördüysem şerefsizim. Keşke hiç görmeseydim. Bu işler böyle oluyor burada. Seçimi pek sana bırakmazlar. Piyango gibi, torbadan ne*

⁸¹ Ömer Polat, *Aladağlı Miho*, 2. bs., İstanbul, Mitos- Boyut Yayınları, 2008, s.14- 15- 16.

*çıkarsa bahtına, kurtuluş yok.*⁸²” (s. 19) der. Tekin, Ahmet’e bu şekilde konuşur fakat “*annesine beni yaktınız, onu da mı yakacaksınız?*” (s. 19) diyerek Ahmet’in istediği kızla evlenmesini destekler.

Ahmet daha önceden beğendiği Haskız’ın evlenmediğini öğrenir. Bir düğünde görür ve orada bulunan kişiye Haskız’ı oynamaya kaldırmasını ister ve Haskız kalkıp oynar. Bir genç kızın onun oynamasını isteyen delikanlının isteğine müspet cevap vermesi onda gönlünün olduğu anlamına gelen bir evlilik âdetidir. İsteğine müspet cevap verip oynayan genç kızın oynarken başından para saçmak delikanlının o kıza talip olduğunu gösterir. Ahmet de annesi ve ablasından düğünde Haskız’ın başından para saçmalarını ister. Fakat ablası ve annesi bunu kabul etmediği için bunu sütannesinden rica eder. Annesi ve ablası Saadet, Ahmet’in isteğine karşı koyamazlar ve Haskız’ı Ahmet’e isterler. Bundan sonra kız isteme, nişan, kına ve düğün âdetleri ayrıntılı olarak yer alır.

Oyun evlilik âdetlerini kayıt altına almış ve bir belgesel gibi canlandırmıştır. Yazar, Ahmet ve Haskız dolayısıyla eğitilmiş gençlerin kötü ve lüzumsuz olarak gördükleri, eleştirdikleri âdetlere karşı da tutumlarını belli eder ve bunlardan bazılarını uygulamazlar. Ahmet, gerdek gecesi dışarı çıkıp ahaliye duyurma (s. 89) ve gelinin düğünde sürekli ağlatılması (s. 85) gibi âdetlere karşı çıkar. Bunlardan en önemlisi de Ahmet’in tüm kabullere ve baskılara rağmen görücü usulü ile evlenmemesi, sevdiği kıza evlenmeyi başarmasıdır.

Tarik Buğra’nın *Akümülatörlü Radyo* (1979) oyunu daha sonra *Yalnızlar* adıyla romanlaştırılmıştır.⁸³ 1944 yılında kaleme alınan oyun⁸⁴ ancak 1980 yılında sahnelenebilir.⁸⁵ Oyunun kahramanı Şükriye, hayatını başkalarının yönlendirdiği bir genç kızdır. Şükriye’nin annesi ölmüştür. Kardeşi de intihar edince avukat olan babası işi bırakmış ve dünya ile irtibatını kesmiştir. Baba, kızıyla alakalı olarak teyzesinin planlarına sesiz kalmıştır. Şükriye ve babası Nigar Hanım’ın çiftliğinde

⁸² Ali Yürük, **Türkmen Düğünü**, 3. bs., Ankara, Sarkaç Yayınları, 2012, s. 19.

⁸³ Fethi Demir, “Tiyatro Toplum Bilimi Bağlamında Tarık Buğra’nın Ayakta Durmak İstiyorum Adlı Oyunu”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Sayı: 52, Kış 2016, s. 154.

⁸⁴ Meryem Kuşak, “Tarık Buğra’nın Tiyatroları”, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sivas, 2012, s. 8.

⁸⁵ Ebru Burcu Yılmaz, “Tarık Buğra İnsan ve Eser”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Elazığ, 2005., s. 20.

yaşamaktadır. Şükriye'nin teyzesi Nigar Hanım, yeğeni Şükriye ile oğlu Murat'ı evlendirme niyetindedir. Bu nedenle onun kendine gelin olmaktan başka bir şey olmasına izin vermez. Gittiği öğretmen okulundan alır. Nigar Hanım'a göre gelinlerin okumasına lüzum yoktur.⁸⁶ “Okuyup da ne olacaktı: Okuyanları da çok gördük; ikiz mi doğurdular yoksa ilkleri hep oğlan mı oldu?” (126-127) diyerek kadının kıymetinin doğurduğu çocuğun cinsiyetine göre olduğunu söyler.

Murat, okul için çiftlikten ayrıldıktan sonra Şükriye altı yıl Murat'ın gelmesini beklemiştir. Şükriye'yi istemek için gelen birkaç kişiyi de teyzesi benim gelinim diyerek geri gönderir. Murat okulunu tamamlamamıştır fakat bestekâr olmuştur. Az da olsa bir şöhrete sahiptir. Murat'ın da annesinin niyetinden haberi yoktur. Murat, çiftliğe dönünce Şükriye ile nişanlanmaya mecbur kalır. Fakat Şükriye mutsuzdur. Çünkü Murat'ın onu istemediğini anlamıştır. Şükriye; saf, temiz ve hayat dolu bir kızdır. Fakat altı yıl Murat'ı beklediği ve bu evliliğe hazırlandığı için çok büyük bir çöküntü yaşar ve gittikçe mutsuzlaşır. Şükriye, Murat ve Hürrem'in daha önce münasebetlerinin olduğunu öğrenir. Sadece teyzesine iyi bir gelin ve Murat'a eş olmak için hayatı elinden alınan Şükriye bunlardan hiçbirini alamaz, intihar eder ve oyun biter.

Mekânının çiftlik olduğu oyunda anlatılan insani ilişkiler ağıdır.⁸⁷ Çiftlikte yaşayanların eğlencelerinden biri de akümülatörlü radyo dinlemektir, özellikle sıkıntılı vakitlerde radyodan farklı bir ses beklenerek radyonun etrafında toplanılır.

Tarık Buğra'nın *Akümülatörlü Radyo* oyununda okumasına, kiminle evleneceğine başkalarının karar verdiği genç kızın yaşadığı mutsuzluk anlatılmakla birlikte yazarın verdiği mesaja göre bunların asıl müsebbibi toplumsal roller ve kabullerle birlikte hayata küsmüş babadır. Köy ve köylünün problemlerini konu eden oyunlarda kız çocuklarının eğitim alamamaları önündeki bir diğer engel ise din adamlarıdır. Din adamları kendi güçleri ve otoriteleri karşısında engel olarak gördükleri eğitime ve öğretmenlere karşıdır fakat bunu kadının kıyafeti ve namus

⁸⁶ Tarık Buğra, “Akümülatörlü Radyo”, **Bütün Eserler 3: Üç Oyun**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1979, s. 116.

⁸⁷ Kader Süslü, “Tarık Buğra'nın Tiyatro Anlayışı ve Tiyatro Eleştirisi Milliyet Gazetesi Süreci Yazıları (1951-1954)”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, (Yayınlanmamış)Yüksek Lisans Tezi, 2017, s. 30.

üzerinden yaparak halkı etkilerler. (Bunun için *Bir Yol*, *Keçiler* oyunları için ayrıca “Din” bölümüne bakınız.)

Görüldüğü gibi dönem eserleri ile törelere, toplumsal kabul ve rollere körü körüne bağlılık eleştirilmiştir. Çok eşlilik, başlık parası, imam nikâhı bunların başında gelir. Cahit Atay’ın *Ana Hanım Kız Hanım* ve *Sultan Gelin* oyunlarındaki kahramanlar durumlarını kabullenmişlerdir. O. Zeki Özturanlı’nın *Batak Göl* oyununda da Fatma başka bir kızın babasının başlık için istediklerini duyunca şaşırır fakat komşusu “*Aması maması var mı bunun, bu düzen böle kurulmuş böle gitçek gari*”⁸⁸ der. Burada da toplumun başlık meselesindeki kabulleniş ve tavrını görürüz. Turan Oflazoğlu’nun *Elif Ana* oyununda Zeynep, babasının onu evlendirmek için başlık parası istemesini “*Hay başlığı batsın! Kızını evermiyor da ineğini koyununu satıyor sanki.*”⁸⁹ diyerek eleştirini en pasif şekilde, sözle dile getirir. Güngör Dilmen’in *Kurban* oyununun kahramanı Zehra ise kendi canına ve çocuklarının canına kıyarak üzerine kuma getiren kocasını cezalandırır. *Dağ Başı* ve *Düğün ya da Davul* oyunlarında başlık parası yüzünden sevdikleri ile evlenemeyen gençlerin problemleri konu edilmekle birlikte *Türkmen Düğünü* oyununda törelere, toplumsal kabullere karşı çıkan eğitimli gençler tüm âdetlere, geleneklere rağmen sevdikleri ile evlenmeyi başarır.

3.2.3. Cinsel Meta Olarak Görülen, Sömürülen Kadınlar ve Problemleri

Ayakları üzerinde duramayan, parasız ve korumasız kalan, istismara uğrayan ve toplumsal kabuller dolayısıyla buldukları durumdan kurtulmaları neredeyse imkânsız olan ve cinsel meta olarak görülen kadınlar ve bu kadınların yaşadıkları problemler dönem tiyatrosunda çokça işlenmiştir.

Orhan Asena, önce tiyatro oyunu olarak yazmaya başladığı *Kocaoğlan’ı* (1962) radyofonik oyun yarışması için radyo oyununa dönüştürür ve eser Basın

⁸⁸ O. Zeki Özturanlı, *Batak Göl*, İstanbul, Kent Yayınları, 1969, s. 37.

⁸⁹ Turan Oflazoğlu, *Elif Ana*, 2. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2011, s. 45.

Yayın Turizm Umum Müdürlüğünün açmış olduğu yarışmada birinci olur. Yazar, sonrasında eseri tekrar sahne oyununa dönüştürür.⁹⁰

Kocaoğlan, kasabanın şehir parkına kurulan bayram panayırında gösteri yapan revü kızı Belma'yı iki serseriden kurtarıp mektubunu sevdiği adam olan Kemal'e ulaştırır. Böylelikle Kemal, Belma ve Kocaoğlan arkadaş olurlar. Kocaoğlan, Kemal ve Belma'nın aşkını uzaktan izler. Kocaoğlan, Belma'yı sevmesine rağmen Kemal'i kıskanmaz çünkü kendini Kemal'le özdeşleştirmiştir.

Kemal'in babası, oğlunun Belma ile evlenmesini engellemek için onu kasabadan göndermek ister. Belma'da gözü olan Belediye Reisi Remzi Toros da Kemal'in gitmesi için babasına yardım eder. Belma ise Kemal'le evlenip onu zor duruma düşürmemek için Remzi Toros'la gizlice gidip onun metresi olmayı kabul eder. Belma ve Remzi kaçarken Kocaoğlan ikisini de öldürür. Kemal'in Kocaoğlan'ı polise teslim olmaya ikna etmesi ile oyun sonlanır.

Öğretmen olan Belma, sevdiği adam tarafından satıldıktan sonra revü kızı olmuştur. Belma'nın geçmişi hakkında bildiğimiz tek şey budur. Aslında iyi biridir ve aşkı yüzünden bu durumdadır. Yine aşkı yüzünden Kemal'i terk edip Remzi Toros'un metresi olmayı kabul eder. Kemal ise insanların, toplumun baskıcı kuralları ve sınıflandırmaları olmadan yaşayabileceği bir yere gitmeyi düşler. Burası, kendi deliliği, Kocaoğlan'ın budalalığı, Belma'nın orospuluğunun kimsenin umurunda olmadığı bir yerdir. (s. 143)

Üç perde olan oyunda fiziksel gelişmişliği yanında ruhsal geriliği oyunun çatışmasını oluşturan Kocaoğlan'ın⁹¹ içinde bulunduğu koşulları kendince yorumlayarak çocuksu yüreğini bir kadına kaptırması ve onu kurtarmak adına yol açtığı trajik olay anlatılır.⁹²

Orhan Asena'nın *Kapılar* (1963) oyunu Tahsin Saraç tarafından Fransızcaya çevrildikten sonra Üsküp ve Fransa'da radyofonik piyes olarak seslendirilmiş ve

⁹⁰ Hülya Nutku, **a.g.e.**, s. 32-33-34.

⁹¹ Hülya Nutku, **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, s. 34-35.

⁹² Orhan Asena, "Kocaoğlan", **Toplu Oyunlar 4**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2010, Arka kapak.

zamanla Almanca ve İtalyancaya da çevrilmiştir.⁹³ Oyunda üç kapı vardır ve bu kapılardan birinci kapı şimdiki, ikinci ve üçüncü kapı geçmişini konu eder. Oyun geçmiş ve şimdi arasındaki gitgellerle devam eder.

Eser birinci kapıda Topal'ın Genç Adam'ı öldürmek istemesi ile başlar. Genç Adam, Topal'ı çalıştıkları fabrikanın patronunu dövdüğünde görmüştür. Fakat Topal onu ve bu olayı hatırlamaz.

İkinci kapıda, Topal'ın fabrikanın patronu tarafından dövüldüğü ve buna dayak yiyeceğini bilmek pahasına karşı koyarken Genç Adam'ın Patron'un zoru ile yaşananlara acı acı gülmesi sahnelenir. Genç Adam Topal'ın tavrında, haklının umutsuz başkaldırışını, haksızlığa karşı direnişini⁹⁴ gördüğü için bu olayı ve onu unutamamıştır. Çünkü Genç Adam, bunu kendi hiçbir zaman yapamamıştır. Topal, Patron'un ekmek kapısını yüzüne kapattığı Genç Adam'ın ise sevgi kapısını yüzüne kapattığını, söyler. (s. 148-149) Onu öldürmek istemesinin sebebi de budur.

Üçüncü kapıda, Topal'ın hasta perişan hâlde kapısını çaldığı Kadın tarafından eve alınıp sahip çıkılmasını konu eder. Bu kadın bir hayat kadınıdır ve bulunduğu durumu kabullenmiştir. Topal, şimdiye kadar sadece bu kadının yanında yaşadığını hissetmiştir ve çok mutludur. Kadın, bazı geceler işe gider ve eve gelmez. İkisi de bu durumu yadırgamadan hayatlarına devam ederken Kadın, Genç Adam'la karşılaşmış ve ona âşık olmuştur. Bu diğer münasebetleri gibi değildir. Kadın, ona hayat kadını olduğunu söyleyememiştir. Üç hafta süren bu münasebetten sonra Genç Adam, Kadın'ı terk eder. Bundan sonra Kadın'ın yüzü gülmez ve eski hâlinde eser kalmaz. Topal'ı da evden kovar. Genç Adam, bu kadını sevmiştir fakat onun hakkında söylenenler ve toplum baskısı yüzünden ilişkisini devam ettirememiştir. Topal'ın kendini öldürmesi ile oyun biter.

Ezen-ezilen ve ezilirken birbirini ezen insanların dramını işleyen⁹⁵ oyundaki hayat kadınının, bu hayata sürüklenişi ve bunu yaparken yaşadığı zorluklar konu edilmez. Bu kadın, Topal tarafından karşılıksız seven ve kendini tüketen bir anneye benzetilir, öyle ki almadan sürekli kendinden verir.

“**Topal:** Hem geçinmek kolay değil, para gerek, yemek gerek, giyinip kuşanmak gerek. Benim dilenerek getirdiğim!

⁹³ Hülya Nutku, **a.g.e.**, s. 50.

⁹⁴ Orhan Asena, “Kapılar”, **Toplu Oyunlar**, Ankara, İş Bankası Kültür Yay., 1998, s. 141-142.

⁹⁵ Hülya Nutku, **a.g.e.**, s. 51.

Kadın: Yoo. Ondan da değil. Aç kalmasam da muhtaç olmasam da bu hayatı seçerdim ben galiba. Başka türlü bir yaşayış düşünemiyorum kendim için. Erkekler beni yiyip bitirecekler bir gün, ölümüm böyle olacak.

Topal: Anlıyorum.

Kadın: (Ayağa kalkar.) Kınamıyorsun beni değil mi?

Topal: Anne olmadığın için belki de.

Kadın: (Bir an gözleri parlayarak bakar Topal'a) Sahi, bak bunu düşünmemiştim hiç. Keşke annen olsaydım senin. Daha çok sevebilmek için seni, senden başka kimseyi sevmemek için (İçeri girer.)” (s. 158)

Yaşadığı hayatı, sevgisi ile kucaklayan bu kadın, âşık olana kadar bulunduğu durumdan bir rahatsızlık hissetmez. Âşık olduktan sonra ise artık başka erkeklerle münasebet kuramaz ve hayat kadını olmasının mahcubiyetini hisseder. Âşık olduğu adam tarafından terk edildikten sonra içine kapanır, bezgin bir hâl alır ve içinde bulunduğu durumun yükünü hissetmeye başlar.

Orhan Asena'nın *Fadik Kız* (1966) oyununda Fadik'in babası kızını için aldığı başlık parası ile ikinci bir eş almayı planlamaktadır.

Güllü: (Dalgın) Fukara Fadik... Döndü Karı'nın başlığı olacak demek.

Ali: K1, kaz gelecek yerden tavuk esirgenir mi ki? Bu gelecek olan kaz da değil. Bi inek ki ne inek, tam sağmılık. Danasıyla birlikte. Annadın mı şincik?

Güllü: (Acı) Annadım ya, eyi annadım, çok eyi annadım.

Ali: Sonra çıkmış İpsiz Ali gibi bir cıvır, kapıp kaçmak ister ağzımızdan lokmayı. Kaptırır mıyım heç?

Güllü: Kaptırır mısın heç?

Ali: Fadik benim tek gümanım.

Ali: Fadik olmazsa ...

Güllü: Fadik olmazsa eğer Döndü'den de Dürdane'den de olursun.”⁹⁶

Fadik'in babası Döndü ile evlenince Döndü'nün kızı Dürdane de onunla gelecektir. Ali, Dürdane'nin daha iyi başlık parası edeceğini hesap eder. Fadik'in annesi Güllü, kızının sevdiği adama kaçmasına yardım eder ve Fadik kaçır. Fadik'in nüfus cüzdanı olmadığı için resmî nikâhı kıyılmaz. Kocasını Ali, Fadik'i aldatır. Fadik, çocukları ile sokakta kalır. Fadik'e yardım için evine alan Avukat Şeref, ona saldırır ve bunu gören Şeref'in karısı Fadik'i evden atar. Sokakta Fadik'i gören bir kadın, onu alır ve kibar bir fahişe yapar. Bir süre sonra eski ragbeti göremeyince geneleve düşer. Kocasını Ali, bu genelevde Fadik'i görür ve öldürür. Hayata

⁹⁶ Orhan Asena, “Fadik Kız”, *Toplu Oyunlar 4*, İstanbul, Mitoş-Boyut Yay., 2010, s. 36- 37.

tutunamayan hayatta kalmayı başaramayan ve herkes tarafından kullanılan sonunda da suçlu görülerek öldürülen bir kadındır Fadik.

Oyunda köyünde genç kızken ismi Fadik'tir. Ankara Altındağ'a gelir ve burada Fadime denir. Hizmetçi olarak gittiği evde Fatma denir. Geneleve düşünce ise Fatoş denir. Oyunda bir kadın üzerinden de olsa kadının adı değişmesine rağmen yaşadığı hayat ve sömürülmesinin değişmediği gösterilmiş olur. Fadik babası, sevdiği kocası, ona acıyan avukat ve sokakta çaresiz kalınca onu fahişe yapan kadın da dâhil herkes tarafından kullanılıp sömürülmüş ve artık sömürülecek bir şeyi kalmayınca da eski kocası tarafından namus gerekçesi ile öldürülmüş bir kadındır.

Güner Sümer'in "*altmışlı ve yetmişli yılların başında yazdığı oyunlarda çıkışsızlık duygusu içinde bunalmış insanların dramı canlandırılmıştır.*"⁹⁷ Güner Sümer'in *Yarın Cumartesi* (1962) oyununda suçsuz yere hapse giren Tarık, evine gelir ve karısı ve kardeşinin münasebeti olduğunu öğrenir. Tarık, bunu olgunlukla karşılar ve evden ayrılmaya karar verir. Karısı Nurten ise onunla gitmek ister ve Tarık onu affeder. Onlar yeni bir hayat kurmak için evden birlikte ayrılırken oyun biter.

Oyunda; toplumdaki ahlâk kurallarına uymayan bir ilişki ile suçsuz yere hapse girmek ve hapisneden çıkanların hayata tutunmaya çalışırken karşılaştıkları problemler konu edilir. Yazar, böylelikle suç ve ayıp kavramları üzerinde düşünülmesini sağlamıştır.⁹⁸

Güner Sümer'in *Bozuk Düzen* (1965) oyununda depremde evlerini kaybettikten sora İstanbul'a göç eden, daha sonra da babalarını kaybeden ve anneleri hastanede olan dört kardeşin hayatta kalma mücadelesi konu edilir.

Bu kardeşlerden Hakkı'nın üzerinde evin tüm sorumluluğu vardır ve barda çalışan bir kızla sevgilidir ve kız bu durumu açıklayamayacağı için Hakkı'yı terk etmiştir. Güzin, içki içen ve şiddet uygulayan kocasından ayrılmak ister. Ortanca kardeş, hukuk okumaktadır fakat daha rahat bir hayat için okulu bırakıp para için

⁹⁷ Sevdâ Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, 2. bs., İstanbul, Mitoş-Boyut Yay., 2011, s. 176.

⁹⁸ A.g.e., s. 177.

uyuşturucu kuryeliği yapar. Ömer ise içine kapanık, kendi hâlinde bir gençtir. Bu kardeşler, birbirini seven ve ahlaki olarak iyi insanlardır. Sadece ortanca kardeş Turgay yanlışlıklar yapar. Fakat annelerini kaybetmeleri ile o da eve döner. Oyunda tüm kardeşlerin hikâyesi tam olarak neticelenmez ve ayrıntılı olarak işlenmez. Eser, küçük insanların yaşam koşulları karşısındaki kaçınılmaz yenilgisini konu eder.⁹⁹

Necip Fazıl, *Reis Bey* (1964) oyununda, idealist bir ağır ceza hâkiminin annesini öldürmek suçundan idam ettirdiği gencin suçsuzluğunu öğrendikten sonra yaşadığı vicdan azabı ile değişerek adaleti değil de merhameti önceleyen birine dönüşmesini konu eder.

Reis Bey, başlangıçta insanların merhamet edildikçe acınacak hâle geldiklerini düşünen¹⁰⁰, işi dışında insanlarla temas kurmayan, hayatını mahkeme ve otel odası arasında yaşayan, toplumu korumak için masum olma ihtimaline rağmen sanıklara ağır cezalar vermekten rahatsızlık duymayan (s. 46) biridir. Suçsuz yere idam kararı verdiği gencin ölümü ile değişerek merhamete dayalı ütopyik bir toplum düşüncesi benimser ve bu düşüncesini yankesici, hırsız, katil ve bar kızları olmak üzere herkesle paylaşır.¹⁰¹

*“Reis Bey, bu toplumda kendisine merhamet edilmeyen ve hakları korunmayan kişilerin çarpık düzene ötekileşerek bir duruş sergilemelerinin kaçınılmaz olduğunu vurgular. Bu anlamda, onun ideal cemiyet tasavvurunda “öteki”, merhamet duygusunun perspektifinde hakkı kendisine teslim edilen bir aktör olarak yer alır.”*¹⁰²

Oyunda kötü yola düşen ve ezilen kadınların problemlerinin işlenişi de dikkat çekicidir. Toplumun ya da fertlerin merhameti ve affetmeyi bilmemelerinden dolayı bar kızları kötü yola düşmüş, Taşralı Müşteri'nin kızı evini terk etmiş, Köylü Müşteri'nin kızı büyük bir kaza geçirmiştir. (s. 74-75-76) Oyunun verdiği mesajla göre toplumda kadınların yaşadığı problemlerin nedeni aileleri ve toplumun

⁹⁹ A.g.e., s. 180.

¹⁰⁰ Necip Fazıl, *Reis Bey*, 26. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yay., 2012, s. 25-26.

¹⁰¹ Bkz. Nilüfer İlhan, “Buz Çölünden Gözyaşı Çetesine Yahut Adaletten Merhamete Bir Geçişin Serencamı: Reis Bey”, *Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 7, 2015, s. 97-108.

¹⁰² Nilüfer İlhan, a.g.e., s. 105.

merhametsizliği ve affetmeyi bilmemelerinden kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Mahmut Yesari 1895-1945 yılları arasında yaşamış popüler roman yazarlarından. Tiyatro yazmayı roman kurgulamaktan zor bulan yazar, tiyatroyu halkı eğitmenin aracı olarak düşünür.¹⁰³ Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi yazarlarından olan Yesari'nin *Serseri* (1964) oyunu kitap olarak neşrinin geç yapılması dolayısıyla bu tez kapsamında incelenmiştir.

Serseri oyununun kahramanı Macit, hayatını yazarak kazanan bir muharrirdir. Macit, pansiyonlarda yaşar, evli değildir ve belirli aralıklarla değişen hayat kadınları ile münasebet hâindedir, yazdığı yazıların parasını aldıkça harcar, kenarda köşede parası yoktur. Bu özellikleri dolayısıyla serseri olarak kabul edilir. Buna rağmen oyundaki diğer kahramanlardan daha dürüst, namuslu ve iyi kalplidir.

Macit'in kaldığı pansiyonda Kimsesiz Genç Kadın vardır ve bu kadının çocuğunun babası onu bir şey demeden bırakıp gitmiştir. Beş yaşındaki kızı ile beş parsız kimsesiz kalan kadın çaresizdir ve Macit, ona yardım eder. Bu kadının nikâhı yoktur ve çocuk nüfusa kaydedilmemiştir. Macit, kaldığı pansiyonlarda bu şekilde kalan birçok kadın ve çocukla karşılaşmıştır. Macit, Kimsesiz Genç Kadın'a para verip yardım eder. Kızın okul çağı gelir ve okula kaydetmek için nüfus cüzdanının olması gerekir. Macit, bu kızın babasını bulur ve ondan kızını nüfusuna almasını ister. Bu adam ailesinin olduğunu ve bunu yapamayacağını söyler. Macit, kimsesiz kızı nüfusuna alır, yatılı okula kaydeder. Bunun üzerine Kimsesiz Genç Kadın, kızının olduğunu gizleyerek bir evlilik yapıp kendine yeni bir hayat kurar ve on sekiz yaşına gelip okuldan mezun olan kızını kabul etmez. Kızın, Macit'in tek kişilik pansiyon odasında kalmaktan, Macit'in de ona bakmaktan başka çaresi yoktur.

Oyun kahramanı Macit, hayatının büyük kısmını otellerde, pansiyonlarda bohem hayatı yaşayarak geçiren Mahmut Yesari'nin hayatından izler taşır. Üç perdelik oyunun merkezi, namuslu olduğu ve toplumun kabullerine aykırı yaşadığı için serseri olarak kabul edilen Macit'in hayatı olmakla birlikte toplumda dejener

¹⁰³ Elif Öksüz, "Mahmut Yesari'nin Romanlarında Yapı ve İzlek", Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Programı, Yüksek Lisans Tezi, 2010, s. 12.

olmuş kadın-erkek ilişkileri ve evlilikler, nikahsız evlilikler sonunda mağdur olan kadın ve çocukların yaşadıkları zorluklar yer almaktadır.

Nâzım Hikmet *Sabahat* (1966) oyununu 1948 yılında Bursa hapishanesinde yazmıştır. Kaybolduğu sanılan metin, Piraye'nin sakladığı müsveddeler arasında bulunmuş ve Memet Fuat tarafından baskıya hazırlanmıştır.¹⁰⁴

“Oyun savaşın sona ermesinden sonra işlerin durgunlaştığını, küçük esnafın sıkıntıya düştüğünü gösteren bir sahneyle başlatılmış, işsizliğin, geçim sıkıntısının, sağlık sorunlarının, anlayışsızlığın, zorbalığın, sömürünün hüküm sürdüğü bir ortamda birbirine dayanarak ayakta durmaya çalışan iki yoksul gencin sorunlu ilişkisi ile geliştirilmiş, genç adamın hapse düşmesi, genç kızın intiharı gibi vurucu olaylarla sona erdirilmiştir.”¹⁰⁵

Oyuna adını veren Sabahat, annesi babası olmadığı için bir kadının sahip çıktığı on altı yaşında bir genç kızdır. On iki yaşından beri ipek böceği fabrikasında günde on dört saat zor şartlar altında çalışmaktadır. Parasını onu büyüten kadının birlikte olduğu adam olan İbrahim alır. Sabahat, ileri boyutta olmamasına rağmen verem hastasıdır. Murat'la Verem Savaş Dispanserinde karşılaşır birbirlerine âşık olmuşlardır. Murat da teyzesinin yanında kalan, Sanat Okulundan mezun, dokuma ustası bir gençtir. Çalıştığı fabrika kapatıldığı için hamallık yapmaktadır.

Murat ve Sabahat evlenmeye karar verir fakat Sabahat'ı ve annesini himaye eden İbrahim, buna müsaade etmez. İbrahim, Murat'a bıçakla saldırır. Bu arbedede İbrahim yaralanır, durumu ağırdır. Murat, hapse atılır, bu durumdan dolayı kendini suçlayan ve Murat için endişelenen Sabahat'tan patronlarının oğlu istifade eder. Patronun oğlu, Murat'ın asılabileceğini ve onu asılmaktan ancak kendinin kurtaracağını söyleyerek Sabahat'la birlikte olur. Sabahat, hapishane müdürünün odasında özel izinle görüştüğü Murat'a başına gelenleri anlatarak haftaya bebek aldirmaya gideceği için gelemeyeceğini söyler. Bunun üzerine Murat, bir daha gelmemesini söyler. Sabahat'ın Müdür'ün masasının üzerinde unutulmuş silahla intihar etmesi ile oyun biter.

Sabahat, henüz çocuk denecek yaşta olmasına rağmen onu büyüten kadının birlikte yaşadığı İbrahim'in kumar borçlarına karşılık bir sene önce patronun oğluna

¹⁰⁴ Sevda Şener, *Nâzım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 72.

¹⁰⁵ *A.g.e.*, s. 72-73.

satılmıştır. Bu durum Sabahat ve onun gibi olan sahipsiz kızlar için kaçınılmaz olarak görülür:

“Sabahat: Mendeburun biri... Nesi hoşuma gidecekmiş?

Murat: Peki, öyleyse?

Sabahat: Nasıl olsa orada çalışıyorum beş senedir, gece yarılarna kadar... Nasıl olsa... Ne bileyim ben... Annem de hakkımı helal etmem dedi... Hem insan çalıştığı kapının kulu değil mi nasıl olsa... Bizim orada kaç kızın başından geçmemiş mi bu iş...

Murat: Sonra?

Sabahat: Sonrası o kadar...

Murat: Bir defa mı yalnız?

Sabahat: Bir defa elbet, kaç defa olacak?

Murat: Peki, başka erkeklerle?

Sabahat: Ben orospu muyum?

Murat: Elbette ki orospu değilsin, yavrucuğum... Öyle bir şey dedimse dilim kurusun...¹⁰⁶

Murat, Sabahat’ı sevip samimiyetine inanmakla birlikte zaman zaman başından geçen bu olayı mesele eder. Sabahat ise *“O erkek değildi ki... Patronun oğlu... Onu sevmiyordum ki”* (s. 179) diyerek kendini ve yaşadıklarını nasıl gördüğünü anlatır. Murat ve Sabahat arasında problem olan bu konuyu sevgileri ile aşarlar fakat Murat, tekrar böyle bir şeyin yaşanmış olmasını hazmedemez. Sabahat ise yaşadığı onca acıyı boşuna yaşadığını ve Murat’ı kaybettiğini anlayınca intihar eder ve ölürken son sözleri, herkes tarafından canının yakıldığıdır.

Sabahat, güçlüler tarafından ezilmeye ve her şeyini vermeye alışmış bir genç kızdır. Karşılıksız sevgi ve himaye görmemiştir. Onu büyüten kadın ve İbrahim, evlerinde kalması ve karnını doyurması için çalıştırıp parasını alır. Bununla da yetinmeyip para karşılığında patronun oğluna satarlar. Sabahat, Murat’ın asılacağından endişe eder ve bunu engelleyebileceğini söyleyen patronun oğlu ile bu defa da Murat’ı kurtarmak için birlikte olur. Sabahat; hayatta kalmak, himaye edilmek için sürekli acılar çekmiş ve kendinden ödün vermiştir. Bunu yapması gerektiğini yapacak başka bir şeyi olmadığını hayat ve insanlar ona öğretmiştir. Bu nedenle sorgulamadan, karşı koymadan, direnmeden kaderine rıza gösterir çünkü kimsesiz ve çaresizdir.

¹⁰⁶ Nâzım Hikmet, “Sabahat”, **Ferhad ile Şirin: Oyunlar 2**, 8. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 165.

Necati Cumalı'nın *Tehlikeli Güvercin* (1969) oyununda kurgu bir ülke olan Karaların (haritada yeri olmayan) bir ilçesindeki baskı ve hukuksuzluklar sonunda oluşan korku ortamı ve yaşananlar konu edilmektedir. Bu ortamı sağlayan Başkan ve onunla birlikte hareket eden Kaymakam'dır. Oyundaki olayların merkezinde Avukat ve onun uydurma deliller ve yalancı şahitlerle mesleğini yapamaz hâle getirilip hapse atılması vardır.

Bununla birlikte oyunda kadın karakter dikkat çekicidir. Deli Kız, istismara uğramış ve sonrasında aklî dengesini kaybetmiştir. Bu kız ortaokulu bitirdikten sonra henüz on beş yaşındayken Başkan'ın şeker fabrikasında sekreter olarak çalışmaya başlar. Başkan, kızı tuzağa düşürüp hamile bırakır, sonrasında ise çocuğu aldirmaya zorlayınca kız delirir. İlçe halkı bunu bilmesine rağmen Başkan'dan çekindiği için konuşamaz. Bu kız, insanların ellerinden fallarına bakar, sembolik manaları olan rüyalar görür.¹⁰⁷ Oyunun sonunda ise iyileşmeye başlar.

Avukat'ın annesi özellikle de karısı oyundaki önemli kadınlardandır. Avukatın karısı, Fransızca öğretmenidir. Birbirlerini severek evlenirler. Avukatın annesi de bu evliliği destekler. Avukat, hapse atılıp meslekten ihraç edilince karısının tayini uzak bir ilçeye çıkar fakat Kadın, kocasını bırakıp gitmemek için istifa eder. Bunun mahcubiyetini yaşayan Avukat'la onlar arasında şu diyaloglar yaşanır:

Avukat: İkinizi de, ikinizi de hayal kırıklığına uğrattım, yaşayışınızın düzenini bozdum.

Ana: Sen hiç doğru tanımamışsın kadınları oğlum! Ya da tanıdıkların kadın gibi kadın değillerdi bu güne kadar! Kadın olan bayrak gibi dik tutar, önünde taşır erkeğini! Ne eğer ne de bırakır kaçır. Senin karın o türlü kadınlardan.

Avukat: Duygulandırma beni anne.

Kadın: Annen hep böyle olduğumdan fazla görür, göklere çıkarır beni! Sadece bir kadının o kadar." (s. 822)

Oyunda Başkan'ın ve Kaymakam'ın eşleri de basit, sırdan kadınlardır. Deli Kız, istismara uğramış, sömürülmüş bir genç kadındır. Oyunun ideal kahramanı Avukat'ın eşinin de ideal kadını temsil ettiğini söyleyebiliriz.

¹⁰⁷ Necati Cumalı, "Tehlikeli Güvercin", **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C:I, 2004, s. 783-784.

Sedat Veyis Örnök'in *Pirinçler Yeşerecek* (1969) oyunu 1966 yılında yazılmış, 1969'da Ankara Devlet Tiyatroları Oda Tiyatrosunda sahnelenmiştir.¹⁰⁸ Oyun, yazarın *Yelpaze* adlı öyküsünden genişletilip tiyatroya uyarlanmıştır. Oyunun konusu yazarın Kore'de yedek subaylığını yaparken edindiği izlenim ve gözlemlere dayanmaktadır.¹⁰⁹

Tek perdelik olan bu kısa oyunda mekân, Kore'de bir köyde yer alan Şakşi kulübesi, yıl ise 1955'dir. Songca adlı genç kadın, eşini savaşta kaybettikten sonra aç ve yalnız kalmış ve para ile Birleşmiş Milletler askerleri ile birlikte olmaya başlamıştır. Beş yıldır şakşilik yapmaktadır. Birlikte olduğu askerlerden olan altı aylık hasta bir oğlu vardır. Songca, çocuğum babasını bilmemektedir. Kim, asker kaçağıdır, Songca ve diğer şakşi kadınlardan para alarak sınırı geçmek ister. İki Amerikalı asker gelir ve bunlardan biri Songca ile birlikte olmak için anlaşır. Bu arada bebeğin ağlamasından rahatsız olan asker, parasını alıp gitmek ister. Songca, ikna etmeye çalışırken savaştan ve hayatlarından konuşurlar. Askerin, babası ölmüş ve annesi çalışmaya gittiği için küçük kardeşine o bakmaktadır. Sürekli ağlayan kardeşi bir gün, ağlayarak ölmüştür. Bu nedenle asker, bebek ağlamasından bu kadar rahatsız olmuştur. Asker, karargâhın doktoruna muayene için çocuğu götürecektir. İzin almak için karargâha gidince çocuk ölür. Asker, doktorun çocuğu muayene etmeyi kabul ettiği haberini vermek için gelirken Kim tarafından öldürülür. Kim, askerin üzerindeki paraları alarak kaçar. Kadın askerin başında pirinçler yeşerecek türküsünü okurken oyun biter.

Oyunundaki kahramanlar savaş mağdurudur. Songca adlı hayat kadını kocasını savaşta kaybedince, hayatta kalmak için para, yiyecek ve giyecek karşılığında Birleşmiş Milletler askerleri ile birlikte olur. Babasının kim olduğunu bilmediği, hasta bir oğlu vardır. Mamasan adlı genelev işletmecisi yaşlı kadın, çocuklarını savaşta kaybetmiş, sonrasında bu işe başlamıştır. Amerika askeri, bir emirle savaşa gelmiş, ölümden korkmakta ve aradığı insan sıcaklığını şakşi kadınlarda aramaktadır.

¹⁰⁸ Sevdâ Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, 2. bs., İstanbul, Mitoş-Boyut Yay., 2011, s. 198.

¹⁰⁹ A.g.e., s. 203.

Buna rağmen “Kadının cinselliğini satın alan BM askeri ile parasını alarak kadını taciz eden kadın satıcısı Koreli erkek aracılığıyla “erkekler”in savaş esnasındaki suçlu rollerine dikkatleri çekmektedir.”¹¹⁰ Koreli Kim, Songca’ya sahip olan, Amerikalı asker ise Songca’ya yardım etmeye çalışan bir kişi olarak çizilmiştir.¹¹¹ Eunkyung Oh, tüm bunlara dayanarak Sedat Veyis Örnek’in kendini Amerika askeri ile özdeşleştirdiğini, ifade ederek şu değerlendirmelerde bulunur:

“Kim, Amerikalı asker ve Songca’yı resmeden bakış açısı büyük ihtimalle oryantalist bakış açısından da bağımsız değildir. Bu durum, Batı/Doğu, üstün olan/aşağı olan, medeni/yabani, hâkim/hükmedilen ile ilgili ihtilaflı tipolojiyi ortaya koymaktadır. Doğu insanını geri kalmış, yozlaşmış, gayri medeni, yabani olmakla ilişkilendirerek, şiddeti iş edinen vahşi kişi Kim ile ona kıyasla Songca’yla konuşarak iletişim kurup sıkıntı ve zorlukların üstesinden gelip sorunları çözmeye aktif olarak yardım edebilen kişi olarak Amerikalı askerin kompozisyonu çizilmiştir”¹¹²

Oyunda savaş karşıtlığının ana ekseninde kadının metalaştırılıp sömürülmesinin işlendiğini söylemek mümkündür.

Vasıf Öngören, “oyuncu, yönetmen, oyun yazarı olarak yetişmiş çok yönlü bir tiyatro insanıdır.”¹¹³ Brecht ve epik tiyatronun hayranıdır ve bunu yakından izleme ve tecrübe etmek üzere Almanya’da tiyatro eğitimi almıştır.¹¹⁴ “Vasıf Öngören, Brecht tiyatrosundan öğrendiği yapıyı Türk tiyatrosuna uygulamada oldukça başarılıdır”¹¹⁵

Asiye Nasıl Kurtulur? (1970) Vasıf Öngören’e Sanat Severler Derneğinin 1970 yılında “En İyi Yönetmen” ve “En İyi Yazar” ödüllerini kazandırmakla

¹¹⁰ Eunkyung Oh, “Türkiye’de Kore Savaşı Edebiyatında Kadın ve Savaş Algısının Sedat Veyis Örnek’in *Pirinçler Yeşerecek Oyunu* Üzerinden Tartışılması”, *Folklor /Edebiyat* (Sedat Veyis Örnek Özel Sayısı), Sayı 82, Cilt 21, 2015, s. 328.

¹¹¹ *A.g.e.*, s. 326.

¹¹² *A.g.e.*, s. 326.

¹¹³ Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y., s. 117.

¹¹⁴ *A.g.e.*, s. 117-118.

¹¹⁵ Halil Adıyaman, “Vasıf Öngören’in Tiyatrolarında Kadın”, *Akademik Bakış Dergisi*, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, Sayı: 27 Kasım-Aralık 2011, s. 2.

birlikte¹¹⁶ biçim ve içerik olarak epik tiyatronun özelliklerini taşıması bakımından dikkate değer bir eserdir.¹¹⁷

Oyun, kocası öldükten sonra kötü yola düşen Zehra'nın kızı olan Asiye'nin namuslu bir şekilde yaşamak için her yolu denemesine rağmen annesinin kaderini yaşamasını konu eder. Asiye, kötü yola düşer ve onu terk eden annesi bularak affeder. Asiye, bu hayattan kurtulmak için annesinin tavsiyelerine göre çalışır fakat bir çıkış yolu bulmadan annesi ölür. Asiye, kendine ev açacak olan adamın ölmesi üzerine onun para dolu çantasını alarak bir randevu evi kurup kendi gibi sokakta ve aç kalmış genç kızları satın alarak sermaye yapar. Oyun Asiye'nin söylediği şu türkü ile biter:

“Ben de kurtuldum işte
Ben de öğrendim artık
Bu düzende yaşamanın sırrını
Karıların nasıl doyduğunu
Sırtların nasıl pekleştiğini
Yarın korkusu olmadan
Kimlerin yaşayabildiğini
Nasıl yaşayabildiğini
Biliyorum artık.
Bu düzende yaşamanın sırrı
Yoksullara KADER deyin, uyutun
Uyananı PARA verin susturun
Susmayı ZORA koyun, çektirin
Böyle gelmiş böyle gitsin, sürdürün...”¹¹⁸

Asiye, kurtuluşu kendi gibi sokakta kalan kızları sermaye yapmakta yani düzene uymakta bulmuştur. Oyun boyunca sahnede anlatıcı ve Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı Seniye Gümüşçü yer alarak “Asiye nasıl kurtulur?” sorusuna cevap ararlar. Oyundaki “*dramatik örgü, ‘Asiye nasıl kurtulur?’ sorusuna burjuva bakış açısıyla çözümler sunan Seniye Hanım’ın yönlendirmesiyle ilerler.*”¹¹⁹

¹¹⁶ A.g.e., s. 119.

¹¹⁷ Emine Candan İri, “Vasif Öngören’in Asiye Nasıl Kurtulur Oyunu Üzerine Epik Tiyatro Bağlamında Bir İnceleme”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Ocak-Haziran 2017/9:17, s. 137.

¹¹⁸ Vasif Öngören, “Asiye Nasıl Kurtulur?”, **Bütün Oyunları**, 3. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, s. 141.

¹¹⁹ Emine Candan İri, a.g.e., s. 138.

Brecht'in oyunlarının çoğunda sorunlar dile getirilir fakat çözüm üretilmez amaç bilinç geliştirmektir.¹²⁰ “*Asiye Nasıl Kurtulur*’da, *Asiye’nin ve Asiye gibilerin gerçekten kurtulabilmesi için nasıl bir yola girilmesi gerektiği sorusunun yanıtı seyirciden beklenir. (...) Asiye gibilerin kılavuzluğu, Seniye Hanım gibiler tarafından yapıldığı sürece Asiye’ler yalnızca kurtulmuş gibi görünecek; ancak aslında daha fazla çıkmaza sürüklenecektir.*”¹²¹

Tiyatro eserlerini yetmişli yıllarda vermeye başlayan Dinçer Sümer’in oyunlarının başarısı, kurgulamadaki yalınlıktan, karakter portrelerinin inandırıcılığında konuşmalardaki kıvraklıktan kaynaklanmaktadır. Sümer’in ***Katip Çıkmazı*** (1970) oyunu; kadını, erkeği, yaşlısı ve genciyle İzmir’de bir semtin günlük yaşantısını yansıtmaktadır.¹²²

Dinçer Sümer’in iki bölüm olan ***Eski Fotoğraflar*** (1978) oyunu bir otel odasında başlayıp biter. İlk tabloda yaşlı, bitik bir pavyon sanatçısı Sevtap’ı ve köyünden Almanya’ya gitmek için gelen, bu arada geçici olarak pavyonda çalışan - Sevtap’ı ve orada çalışan diğer kadınları pavyona götürüp getiren- Seyit adındaki genci tanırız. Bundan sonra Sevtap’ın pavyona düşmesi ve yaşadıkları konu edilir. Son tabloda ise Sevtap’ın geç kalmasına sinirlenen pavyon sahibi Veli, onu işten kovar. Kızıyla yaşayacakları evin son beş taksitini ödemek için çalışan Sevtap ölür ve oyun biter.

*“Kurgulamada son tablo, ilk tabloda ara verildiği noktadan başlayarak bitiyor. Bu gelişmeye paralel ancak farklı bir öykü de oyunun erkek kişisinde (Seyit) var. Oyunun başında tanıdığımız Seyit’in önündeki yaşamda olabilecekleri, seçenekleriyle anlatılıyor. Sevtap’ın her karşılaştığı erkek, Seyit’in olabilecekleridir.”*¹²³

1977’de Türk Dil Kurumu ödülünü kazanıp çokça sahnelenen oyunun kahramanı Sevtap, hasta, yorgun, hırpalanmış, onuru kırılmış, ezilen, sömürülen,

¹²⁰ Kesting’den aktaran Emine Candan İri, **a.g.e.**, s. 147.

¹²¹ Emine Candan İri, **a.g.e.**, s. 148.

¹²² Ayırtılı bilgi için bkz. Sevda Şener, **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, 2. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2011, s. 192-197.

¹²³ Dinçer Sümer, “Eski Fotoğraflar”, **Toplu Oyunlar 1**, 2. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010, s. 5.

sevme, yuva kurma hakkı elinden alınmış olan bütün kadınların, hatta kadın erkek bütün altta kalmışların prototipi olarak çıkar karşımıza.¹²⁴

Bekir Büyükarkın'ın *Keçiler* (1970) oyunu Anadolu'nun sahil kasabalarından birinde geçer. Kasabaya dinlenmeye gelen Basri ve kasabanın eşrafından olan Kerim Ağa'nın arasında şu konuşma geçer:

Kerim Ağa: (Basriye) Buyur... (Çaydan bir yudum aldıktan sonra) Evli misin bey? Hanım nerede?

Basri: İstanbul'da kaldı. Ben bir hayli yoruldum. İyi geliyor gezi. İnsan başını dinlendiriyor.

Kerim Ağa: Sen yokken hanım ne yapar büyükşehirde?

Basri: Hiç... Arkadaşları, dostları var; gezer, vaktini geçirir herhalde... Ya sen yokken hanım ne yapar burada?

Kerim Ağa: Ne mi yapar'? (Düşünür) Burası küçük şehir; oturur evinde. İş mi yok ona?

Basri: Ya sokağa çıkarsa?

Kerim Ağa: Çıkmaz... Ayağını kırarız biz karı milletinin.¹²⁵

Kerim Ağa, namus konusunda çok hassas ve dindar bir insan görüntüsü oluşturur. Kerim Ağa, öksüz ve yetim olan Ayşe ve yaşlı ninesi ile ilgileniyor bahanesiyle evlerine girip çıkar. Evleneceğini söyleyerek Ayşe ile münasebet kurar. Kerim Ağa, fakir ve kimsesiz olan Ayşe'yi hamile bırakır. Daha sonra da sahip çıkmadığı gibi kendine bir zarar gelmesin diye mahalleden kovdurur. Basri ile konuşmasında ise karısının kendi olmadan dışarıya dahi çıkamayacağını söyler. Oyunda köylü Kerim Ağa'nın hem kendi karısına hem de başka kadınlara bakışını görürüz. Şehirli Basri Kerim Ağa'dan farklıdır. Basri yalnız gezip hayatını yaşarken karısı da kendi hayatına devam eder. Burada kadın ve erkeğin eşit olduğu izlenimi verilmektedir. Fakat Basri gezdiği kasabada gördüğü Neriman'a alâka gösterir. Karısı hakkında da herhangi bir bilgi sahibi olamasak da orada da yozlaşmış bir ilişki olduğu okuyucuya hissettirilir. (Oyun hakkında ayrıntılı bilgi için Din, Aydın-Halk İkililiği bölümlerine bakınız.)

Orhan Asena *Kapılar*, *Kocaoğlan* ve *Fadik Kız* oyunlarında hayat kadını olan üç farklı kadının hikâyesini konu eder ve üç eser de ölümle neticelenir. *Fadik Kız* oyununun kahramanı eğitimsiz bir kızdır. Babası başlık parası için başkasına

¹²⁴ Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, 2. bs., İstanbul, Mitoş-Boyut Yay., 2011, s. 194.

¹²⁵ Bekir Büyükarkın, *İki Oyun: Duman - Keçiler*, İstanbul, Hakan Yayınevi, 1970, s. 86.

satmasın diye sevdiği ile kaçır fakat sevdiği tarafından aldatılır ve kötü yola düşer. Randevu evinde kocası tarafından öldürülür. *Kocaoğlan* oyununun Belma'sı öğretmendir ve sevdiği adam tarafından satıldıktan sonra revü kızı olmuştur. Tekrar âşık olur ve bu defa da onu zor duruma düşürmemek için başka bir adamın metresi olmayı kabul eder. Oyunun sonunda Belma da ölür. *Kapılar* oyunundaki hayat kadını karşılık sevgi vererek kendini tüketen bir anneye benzetilir. Toplumun ona bakışını önemsemeyen bu kadın âşık olduğu adam tarafında terk edilince bulunduğu durumu kaldıramaz. Eserin sonunda bu kadın ölmez fakat bu kadının karşılıksız sevgisini kaybeden Topal ölür. Nazım'ın *Sabahat* oyununda kimsesiz, fakir genç ve güzel işçi kızdan istifade eden patronun oğlu vardır. Sabahat, sevdiği tarafından anlaşılmasa üzerine canına kıyar. Dinçer Sümer'in *Eski Fotoğraflar* oyununda da yaşlanmış, hasta ve oturacağı evin son taksitleri için çalışmaya devam ederken ölen pavyon sanatçısının hikâyesi konu edilir. Necati Cumalı'nın *Tehlikeli Güvercin* oyununda da istismara uğradıktan sonra akli dengesini kaybeden bir genç kız vardır. Sedat Veyis Örnek'in *Pirinçler Yeşerecek* oyununda Kore Savaşı'nda eşlerini, çocuklarını kaybeden kadınların para ve yiyecek için Amerikalı askerlerle birlikte olmaları konu edilir. Bu oyun da Şakşi kadının hasta oğlu ve onu doktora götürecek Amerikalı askerinin ölümü ile biter. Güner Sümer'in *Bozuk Düzen* oyununda küçük insanların yaşam koşulları karşısında kaçınılmaz yenilgisi konu edilirken sevdiği ile bir araya gelemeyen bir bar kızıdan bahsedilir. *Yarın Cumartesi* oyununda ise suç, ayıp ve namus kavramları üzerinde düşünülmesi sağlanır. Hapiste olan eş o yokken kardeşi ile birlikte olan karısını affeder ve birlikte başka yerde hayat kurma kararı alırlar. *Asiye Nasıl Kurtulur?* oyununda her yolu denemesine rağmen annesi gibi kötü yola düşen Asiye kurtuluş ve hayatta kalmanın çaresini düzene oyup randevu evi açarak bulur. Necip Fazıl *Reis Bey* oyununda kötü yola düşen, sömürülen tüm kadınların problemlerinin toplum ya da fertlerin merhamet eksikliğinden kaynaklandığı mesajı vardır.

3.3. Toplumsal Değişim ve Kadın

Tanzimat Fermanı'ndan sonra ivme kazanan Batılılaşma hareketi 1950'lere kadar Türk edebiyatının (özellikle roman, tiyatro ve hikâyenin) ana meselelerinden biri olmuştur. Batılılaşma meselesinde kadının önemli bir yeri vardır. Özellikle roman ve tiyatromuzda Batılılaşan, alafrangalılışan kadın önemli bir izlek olarak yer almıştır. Bu, kadının eğitimi, evliliği, kaç-göç meselesi, kafes ardında yaşaması gibi çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Batılılaşmanın bir yansıması olarak kadının değişimi 1960-1980 yılları Türk tiyatrosunda Refik Erduran'ın *Cengiz Han'ın Bisikleti* oyununda konu edilir. Oktay Rifat'ın *Bir Takım İnsanlar* oyunlarında eski zaman kadınının yaşanan değişimleri, kıyafetleri, konuşulan dili yadırgaması, Çetin Altan'ın *Mor Defter* oyununda ise eğitilmiş ve Avrupî koca ile eğitimsiz alaturka karısının çatışması konu edilir. Cevat Fehmi Başkut'un *Koca Bebek* ve *Ayna* oyunlarında kısa zamanda kılık kıyafette yaşanan değişimlere dikkat çekilir. Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emanet* oyununda Köy Enstitüsü mezunu yeni kadının görünüşü, yürüyüşü kadının erkekleşmesi ve kıyamet alameti olarak değerlendirilir. Fazıl'ın *Ahşap Konak* oyununda ise Batılılaşmayı sadece şekil olarak algılayan ahlâken tefessüh etmiş yeni kadın ve erkeklere dair eleştiri vardır.

Oktay Rifat'ın *Bir Takım İnsanlar* (1961) oyununda da bir eski zaman kadını anlatılır. Boğaz'da bir iskelede iskelenin çımacısı (yardımcısı) sahneye gelir. İskelenin yoğunluğundan bahseder. İskelede şahit olduğu hayatları "*konusmayanı konuşturacağım bu akşam, görünmeyeni göstereceğim.*"¹²⁶ diye takdim ederek iskeleye gelen yolcuları ve hayatlarını anlatmaya başlar.

Mabeynci Cevdet Bey'in kızı yetmiş beş yaşında bir eski zaman kadınıdır. Eski olmanın verdiği bir gariplik söz konusudur çünkü devir değişmiştir. O gençleri gençlerde onu yadırgamaktadır. Yanına gelen bir kadınla sürekli geçmiş üzerine konuştuktan sonra kız kardeşlerinin hayalleri ile konuşur. Böylelikle bir eski zaman kadının yaşadığı zorlukları ve yaşanan değişimin boyutunu açık bir şekilde görürüz.

¹²⁶ Oktay Rifat, "Bir Takım İnsanlar", *Yağmur Sıkıntısı: Toplu Oyunlar*, İstanbul, Adam Yayınları, 1988, s. 75.

“Artık burada benim dilimden anlayan kalmadı. Yabancıyım sanki. Sanki bu ev benim değil. Sanki bu insanlar beni tanımıyor. Sanki ben hiçbir şey bilmiyorum. Sanki ben hiçbir şey görmedim.”(s. 80) diyerek kendi ifade etmiş olur. Kendi evinde yabancı gibi olmuştur. Hiçbir şeyin yerini bilmez. Üst kata damadı ve kızı taşınmıştır. Torunu ve gelini orta kattadır. Ona da sokağa bakan küçük oda kalmıştır.

“Giydikleri çıkardıkları şeylerin hiçbiri hoşuma gitmiyor. Her şeyleri bir tuhaf. Konuşmaları bile bir tuhaf. “Günaydın.” demiyorlar mı deli oluyorum. Bizler uykudan kalkınca, büyüklerimize: “Sabah şerifleriniz hayırlar olsun!” derdik. Bir tılsım vardı sanki bu sözde. Anamızın babamızın yüzünün içi gülümseme ile aydınlanır, “Hayırlı sabahlar olsun kızım!” derlerdi. Kırmızı kadifeler, tülbentler, oyalalar, hotozlar gibi güzeldi bu söz.” (s. 82)

Yaşanan toplumsal değişimler ve geçen zaman ile birlikte konuşulan dil, giyilen kıyafetler, kullanılan eşyalar her şey çok değişmiştir. Bu ortam içerisinde Büyük Hanım’da kendini her şeye yabancı hissetmektedir. Eserde sadece Büyük Hanım’ın hikâyesi anlatılmaz. Oyunda birbirinden farklı ve birbiri ile alakası olmayan insanlar ve onların hayatlarından kestiler Çımacı’nın anlatımı ile birleştirilir. Oyunda Büyük Hanım’ın kızı, gelini ve torunlarından yani gençler ve yeni kadınlardan bahsedilmez.

Necip Fazıl Kısakürek’in *Ahşap Konak* (1964) oyununda 1960’lı yıllarda İstanbul Nişantaşı’nda bir konakta Raci, karısı Hacer, kızları Belkis ve torunları Aysel ve Yüksel dolayısıyla bu üç nesil arasındaki farklılıklar ve toplumdaki ahlaki yozlaşma konu edilir.¹²⁷ Oyun Necip Fazıl’ın “Muhasebe” ve “Destan” şiirlerinin nesir diliyle yorumu ve açıklaması gibidir.¹²⁸

Raci’nin kızı Belkis, kumar ve morfin tutkunu, kızının sevgilisi ile münasebeti olan ve konağa sahip olmak için annesini öldürmeyi planlayabilecek kadar ahlâken tefessüh etmiş bir kadındır. Onun çocuklarının nesli (Aysel ve arkadaşları) ise sığ, ahlâkî yönden zayıf tiplerdir. Yüksel onlardan ayrılır, “mukaddesatçı, maneviyatçı”dır. Eyüp’te bir aktarla tanışır onun etkisi ile değişir ve

¹²⁷ Eser hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. “Din” bölümü.

¹²⁸ Mustafa Fırat Gül, *Necip Fazıl ve Tiyatro*, Konya, Kömen Yayınları, 2010, s. 96.

anneanesi Hacer gibi ahlaki değerlere sahip, temiz, namuslu bir kızını sever. “*Necip Fazıl’ın arzuladığı gençliğin timsali(dir).*”¹²⁹

Aysel’in arkadaşları ile Recai arasında moda ile alakalı şu konuşma geçer:

“**Recai:** Beyaz perdenin önünde bir zamanların medresesi kaç para eder? (Elini ikinci genç kıza uzatır) Sen söyle yavrum; Garptan gelen kılık modalarına bağlı mısın?”

İkinci Genç Kız: Elbette efendim!

Recai: Eğer kadını, yalnız gözleriyle burnu ve ağzı meydanda, kundaktaki çocuk gibi dolaklara saran bir moda gelseydi Amerika'dan kabullenir miydin?

İkinci Genç Kız: Tabii kabul ederdim moda olsun da...

Recai: Demek, siz bir şeyin gerçeğinde değil, nereden geldiğindesiniz. Şüphemiz kendinizden...¹³⁰

Oyunda Batılılaşmayı sadece şekil yanı ile alan, özünden habersiz, Batılı ve modern olma adına kendi değerlerine cephe almış ve bu nedenle yozlaşmış bir nesil vardır.

Raci bunu şu şekilde ifade eder: “*Taklitçi, hayvanı taklit etmekle başlar. Köpeği, çakalı, öküzü... Havlar, ulur, böğürür. Biz Garplının hayvan tarafında onu geçiyoruz da insan tarafına bir türlü geçemiyoruz.*” (s. 21)

Burada Recai Batılı olmanın sadece görünüş, giyiniş ve yaşantıda görülen bir taklitten öteye geçememesini teknolojiye ve ilimde bir yansımasının bulunmamasını eleştirmiştir. Giyiniş ve görüntü ile alakalı olarak sadece birkaç yerde eleştiri söz konusudur fakat onlar da mana ile bağlantılı şekilde konu edilir. Eserde asıl mesele şekli Batılılaşma neticesinde ne Doğu ya ne de Batı’ya ait değer tanımayan nesillerin ahlaken yozlaşmalarıdır.

Batı’dan gelen her şeye körü körüne bağlı bu nesil kadını ve erkeği ile manaya inmediği için sadece şekli bir Batılılaşma gerçekleşmiştir. Kendi değerlerini de kaybettikleri için Batı’dan daha aşağı durumdadırlar. Recai oyun boyunca zamanı konağın içinde durduracağını söyler.

“**Belkis:** (Son basamaktaki babasına) Baba! Artık yeter, iç çamaşırlarımıza kadar her tarafımızı didikleyip en mahrem hallerimize el koydunuz!.. Zaman bir silindir gibi geçip eski âdetleri tuzla buz ediyor. Onu durduramazsınız! Ezilirsiniz!”

¹²⁹ A.e., s. 96.

¹³⁰ Necip Fazıl Kısakürek, **Ahşap Konak**, 12. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2011, s. 78.

Recai: (Yaklaşır) Zaten ezildim, tuzla buz oldum! Ama zamanı durduracağım! Bu konağın içinde durduracağım! Kavanozda bir kimya maddesini dondururcasına... (Bir adım daha atar, durur etrafına bakınır.) Bir gün yepyeni bir nesil çıkıp da zamana bu cemiyet içinde stop deyinceye kadar... Zamanı yeniden ve şimşek hızıyla işletinceye kadar... Tam dört asır zamansız yaşadık; her şey yeni baştan!.. Bu nârayı basıncaya kadar... Bu zamanı bu konağın içinde durduracağım!

Belkis: (Sert) Durduramazsınız! Hayal! Durdurmaya çalıştığınız, hayat akarken vaaz vermeye kalkmanızdan belli... Zaman, edebiyatla durdurulamaz!" (s. 70)

Recai, zamanı konağın içerisinde hapsedemez ve çözümünü kızı, torunu ve kendi varken konağı yakmakta bulur. Yüksel, hayattadır, konağın ruhu olarak görülen bir tablo ve konağın maketi ile yeni nesli inşa edebilmesi imkân dâhilindedir.

Kanun-i Esasi'nin ilan edilmesinden 1970'li yıllara kadar Türk toplumunun yaşadığı değişimleri konu alan Necip Fazıl'ın *Mukaddes Emanet* (1976) oyununda Abdullah'ın torununun karısı (oğlundan olma torunu) üzerinden değişen kadın eleştirilir. Torun Köy Enstitüsünü bitirip komünist olmuştur. Eşi hamiledir ve onun da çocuğu olacaktır.

Abdullah: (Baktığı yerden, başını çevirmeksizin) Ben orada, pantolonlu, uzun saçlı birinden başka bir şey görmüyorum.

Oğlu: (Arkadan) İşte o, baba!..

Abdullah: (Torununa döner, sağ tarafı gösterir.) Bu hünsa tipli kız mı senin karın?..

Torunu: (Sert) Evet...

Abdullah: (Etrafına) Ne günlere kaldık!.. Erkekler karlaşıyor, karılar erkekleşiyor. Kıyametin bütün şartları tamamlanmak üzere... (Durak) Birakalım artık hiçbir şeye yaramayan öfkeyi de işlere ibret gözü ile bakalım... (Abdullah döner, sağ tarafa yönelir, kıza doğru bakar)

Abdullah: (Sağ elini uzatarak kıza haykırır.) Kızım, kızım... (Uzun durak... Cevap gelmez.)

Abdullah: (Aynı vaziyette) Kızım! Beni görmüyor musun?.. Gel, gel, seni yakından görelim!.. (Abdullah'ın eli o vaziyette kalır. Yüzü hayret dolu...)

Abdullah: Elini indirir, dönmeden arkadakilere) Geliyor! Erkek gibi yürüyor! Nasıl da peydahlandı bu nesiller?.. Fatmaların, Ayşelerin yerlerine bunlar mı geçecek?.. Yarabbi; ben bu kızdan doğacak çocuğu da göreceğim miyim? (Elini kıza doğru uzatıp haykırır.) Gel kızım gel, seni bekliyoruz!"¹³¹

Abdullah, torunun karısını pantolon giymesi ve yürüyüşünden dolayı erkekleşen kadın olarak görülür. Bunu da kıyamet alameti olarak yorumlar ve onlardan gelecek neslin akıbetinden endişe eder.

¹³¹ Necip Fazıl, *Mukaddes Emanet*, 11. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2010, s. 68.

Çetin Altan'ın *Mor Defter* (1965) oyununun kahramanı ünlü hukuk profesörü İsmail Sami Bey, elli elli beş yaşlarında ve evlidir. Avrupai bir havası vardır. Karısı Binnaz Hanım ise ona göre alaturka ve eğitimsizdir.

İsmail: (Binnaz'a) Her şeyi gözünde büyütürsün zaten. Makarnayla falan uğraşacağına, soğuk bir büfe çıkarsan... Temiz, tertipli, pratik... Gelsen, bir kadeh de sen içsen. Ama işte neyi nasıl görmüşsen öyle, değişemezsin tabii...

Binnaz: Allah aşkına sus! Bacaklarıma kara su indi zaten. Bir yabancı gördün mü beni küçükmeden edemezsin. Elalem daima karısına itibar eder, sen ise yerin dibine batırırsın. Sözde bir de profesör olacaksın.

İsmail: Yahu, bir şey anlamıyorsun. Ne dedim sana... Biraz, daha Avrupai, kendini sıkıp üzmeden, rahat, emin...

Binnaz: Avrupai, Avrupai... Sen kendin Avrupai olsan karını bu kadar hor görmez, herkesin yanında bunları söylemezsin. (Meryem'e.) Hoca hoca dediğiniz işte bu... Her dakika bir iğneli laf, küçümseyen bir bakış... Bütün hayatımız böyle geçti...

Meryem: (Şaşkın, ezilip büzülerek.) Ah hanım efendiciğim.

Binnaz: Sizin yanınıza gelip konuşsam. Anlamam ki konuştuklarınızdan... Bu sefer de anlamıyor diye kızar... Geçenlerde sokulayım, madem öyle arzu ediyor, azıcık lafa karışayım dedim. Vay efendim vay... Ben nazi cinayetlerinden ne anlarmışım.

İsmail: Nazi değil, amnezi... (Meryem'e.) Bizim Doçent Melih gelmişti. Amnezileri konuşuyorduk. Biliyorsun canilerde "Ondan sonrasını hatırlamıyorum" sözünün doğruluk nispetini araştıran yeni bir tez hazırlıyor...¹³²

İsmail Sami Bey, karısının daha rahat ve Avrupai olmasını ister. Misafirlere yemek yapıp kendini yorup sonra da yorgunluktan şikâyet etmesinden rahatsız olur. Ona göre karısının, pratik birkaç şey hazırlayıp misafirlerine eşlik etmesi gerekmektedir fakat karısı geleneksel bir kadındır. İsmail Bey'in ve misafirlerinin sohbetlerinden de anlamamaktadır. O da kocasının küçümseyen tavırlarından rahatsızdır.

Binnaz Hanım'ın Suphi adında şair bir kardeşi vardır. Suphi, ablası ile aynı evde yaşar. Oyun Suphi'nin "Mor Defter"ine ablası, eniştesi ve onun asistanı hakkında yazdıklarından oluşmaktadır. Suphi'nin anlattıkları ile gerçeğin ne kadar uyuştüğünü anlamak biraz güçleşir. Oyunun anlatıların gerçekler değil de Suphi'nin gördüklerinin olduğu söylenebilir. Fakat bunların kısmen haklı yanları olduğu düşünülebilir. Özellikle de eniştesi İsmail Sami Bey ve karısı ile alakalı olanlar.

Cevat Fehmi Başkut'un *Ayna* (1972) oyununda bir askeri müzede çalışan Ali ve İsmail adında iki görevli vardır. İsmail düşünürken uyumaya başlar. Daha sonra orada bulunan Cebecibaşı ve Cebeci'nin balmumundan heykelleri canlanır.

¹³² Çetin Altan, "Mor Defter", *Bütün Tiyatro Eserleri*, Ankara, İnkılâp Yayınları, 2002, s. 242.

Cebecibaşı, İsmail'e Ali'nin derdini sorar. Ali'nin kızı evlenecektir. Fakat çeyizde yaşanan problemden dolayı vazgeçilmiştir. İkinci karısı onu bırakıp bir Amerikalı ile evlenmiştir. Gazetelerde bu haber yapılmıştır. Cebecibaşı, İsmail'in de derdini sorar. İsmail, insanlardan çok kötülük gördüğünü bu nedenle insanlara güvenemediğini söyler. Elinde bir imkân olsa karşısındakinin kafasının içindekini okumak istediğini söyler. Cebecibaşı, Ali'ye bir yardımcı dokunamayacağını fakat İsmail'in isteğini yerine getirebileceğini söyler ve cebinden bir ayna çıkarır. Bu aynayı kimin yüzüne tutarsa o zaman aklından geçenleri söylemiş. Bunu aynayı İsmail'in yüzüne tutarak gösterir. İsmail, aynayı alıp evine gider. Cebecibaşı da onunla beraber gider fakat onu kimse göremez. Cebecibaşı, İsmail'in kızı ve oğlunu görünce çok şaşırır.

“Cebecibaşı: Beli. Bu kimseler, kimler ola?

İsmail: Oğlumla kızım.

Cebecibaşı: Hımm devam it. Hangisi duhterin?

İsmail: Kızım mı, kırmızılısı...

Cebecibaşı: Bre, bütün hututu aşikâr. Dübürü küşade. Hatun kısmına olur mu böyle libas?

İsmail: Kıyafetlerini mi söylüyorsun? Eee, şimdi birçok genç kız, hatta kadın böyle pantolon giyiyor: Bilmem; insan yavaş yavaş alışıyor.

Cebecibaşı: Latife edersin.

İsmail: Yoo, hayır, ciddi konuşuyorum.

Cebecibaşı: Bre duhan istimal eder.

İsmail: Evet, kadınlar artık erkekler gibi ve erkekler kadar sigara içiyorlar.

(...)

Cebecibaşı: Layecuz... Ohhh, yektir Allah, yek... Bre ferzenden libası esved olan değil mi?

İsmail: Evet, siyah süveterlisi oğlum.

Cebecibaşı: Bre zülüfleri, kakülleri var.

İsmail: Şimdi moda.

Cebecibaşı: Moda ne demek?

İsmail: Herkesin taklit ettiği...

Cebecibaşı: Bre bu hünsa.

İsmail: Görüşe bağlı.”¹³³

Cebecibaşı; pantolon giyen, açık kıyafet giyen ve sigara içen kadını görünce şaşırır. İsmail'in oğlunun saçlarını uzun görünce hayreti biraz daha artar ve onu da çift cinsiyetli gibi görür. Kızlar erkek, erkekler kız olmuş, bu kıyamet alameti, der. (s. 146) Kadın ve erkeğin kıyafetlerindeki büyük değişiklik daha önceki kuşaklar tarafından şaşkınlıkla karşılanmakta ve kıyamet alameti olarak görülmektedir.

¹³³ Cevat Fehmi Başkut, **Bütün Tiyatro Eserleri: Ayna**, İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2005, s. 144-145.

Cevat Fehmi Başkut'un *Koca Bebek* (1972) oyununda ise modern yaşamı benimseyen genç kızın makyajını babasının yadırgaması söz konusudur. Oyunda karısı terk edince akli dengesini kaybedip akıl hastanesinde yirmi beş yıl kendinde olmadan yatan Ahmet'in yaşadıkları anlatılır. Ahmet, hastanedeyken evin kâhyası Halil önce geçimi güçleştirir. Sonra da malları sattırır. Satılan malları da evin idaresinde aşırıldığı paralarla alıp üzerine geçirir. Bu işte aşçı Mehmet'in de parmağı vardır. Evin bir nevi soytarısı olan Kâşif Efendi de Ahmet'in çocukları Feyyaz ve Asuman'ı sefahate alıştıtır. Feyyaz, veremden ölür. Kızın akıbeti ise söz konusu edilemeyecek kadar kötüdür. Annesi Celile Hanım ise konağı kiraya vererek kendi de bahçedeki kulübede yaşamaya başlar. Doktorlar bu kadar değişimi birden kaldıramaz. Önce kendi evi ve düzeni içerisinde her şeyi bulmalı daha sonra da olaylar aşama aşama anlatılmalı, der. Celile Hanım'da sakladığı kıymetli bir mücevherini satarak oğlunun yirmi beş yıl öncesindeki yaşantısını hazırlar. Kızı ve oğlu için onlara çok benzeyen Ayşe ve Hasan adında iki genç tutarlar. Ahmet'in evinde sözde çocukları ile geçen diyalogları komiktir. Bu konuşmalarda aradan geçen zamandaki değişimin boyutları açıkça görülür. Bu değişimler sosyal hayat, dil, alfabe ve kadınla ilgili değişimlerdir.

Ahmet kızı zannettiği Ayşe'nin rujunu görünce şaşırır ve aralarında şu konuşma yaşanır:

Ahmet: Ruj, ha? Kadınların dudak boyası... Öpüşünce çıkıyor. Asuman, bunun bir sabiti yok mu?

Ayşe: Yok baba...

Ahmet: Peki çıkınca ne yapıyorsunuz?

Ayşe: Tekrar sürüyoruz.

Ahmet: Ya tekrar çıkarsa?

Ayşe: Tabii tekrar sürüyoruz.

Ahmet: Kuzum siz dünyaya dudak boyamaya mı geldiniz Allah aşkına, başka işiniz, yok mu?"¹³⁴

Yaşanan toplumsal değişimlerde kadının kıyafetleri ve görüntüsü de değişmiştir. Kadın, saçını kısa kestirmesi, pantolon giymesi ve bazı davranışlarından dolayı önceki kuşak tarafından yadırganmıştır.

¹³⁴ Cevat Fehmi Başkut, *Koca Bebek: Makine*, İstanbul, İnkılâp, 2008, s. 39- 40.

İsmet Küntay'ın *Evler Evler* (1978) eseri beş kısa oyundan oluşmaktadır. Bunlardan bir tanesi de *Altı Numaralı Daire*'dir. Kapıcı Mustafa ve karısı Zeynep evi tutmak için gelen kiracılara malumat verir. Mustafa, genç çiftle konuşurken kadının konuşmasından onun da çalıştığını anlar. “*Keşkem milletçene öyle olsak, her birimiz çalışsak, bak bakalım herkesin çekmez dediği baca nasıl tütüyor...*”¹³⁵ diyerek takdir eder. Kendi karısı Zeynep konuşunca onu şehirli kadınlara benzemekle suçlar. Zeynep ise asıl şehirli kadınların onlara benzediğini söyler. “*Şalvarımızı örnek alıp pantolon giyenler kim? Kim beğenmedikleri yemeniyi başlarına saranlar?*” (s. 173-174) der. Oyunda Zeynep'in kendine olan güveni dikkat çekicidir. Köylü kadınların şehirliyi taklit etmediğini asıl şehirli olanları örnek aldığını söyler.

Köylü ve şehirli kadın karşılaştırmasının yer aldığı oyunlarda köylü ve şehirli erkeklerin gözünden kadınları görürüz. Bu eserlerde kadınlar kendilerini, yaşadıkları zorlukları ve beklentilerini anlatıp şehirli köylü karşılaştırması yapmazlar. Sadece *Evler Evler* oyununda Zeynep kendi ve şehirli kadınlar arasında bir karşılaştırma yapar.

Refik Erduran'ın *Cengiz Han'ın Bisikleti* (1979) oyunu üç perdeden oluşmaktadır. 1. Perde: Şubat 1926, 2. Perde: 1. Sahne Eylül 1929, 2. Perde: 2. Sahne Temmuz 1930, 3. Perde: Ekim 1933 yıllarında geçmektedir. Bu yıllar Cumhuriyet'in ilanından sonra inkılâpların yapıldığı, Batılı yaşam tarzının halka kadar indiği yıllardır. İlk defa 1959 yılında Dormen Tiyatrosunda sahnelenen oyun, Cengiz adında Çanakkale gazisi eski bir asker ve eşlerinin yaşadığı değişimi konu eder.¹³⁶

Cengiz, Çanakkale Savaşı'nda savaşı kazanamayacaklarını söyleyen bir kişi ile iddiaya girmiştir. Türk askeri savaşı kazanınca Cengiz'de büyük bir çiftlik kazanmış ve böylelikle çok zengin olmuştur. Cengiz, çok eşlidir; ilk eşi Pakize ile daha askerken evlenmiştir. Suzan'ın abisi Avni'nin kumar borçlarını öder ve karşılığında Suzan'la evlenir. Fakat Suzan'a ilk görüşte âşık olmuştur. Daha sonra

¹³⁵ İsmet Küntay, “Evler Evler”, **Bütün Oyunları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 172-173.

¹³⁶ Rawyar Abbas Jaafar Al-Jabbarı, “Refik Erduran Tiyatrolarında Şahıs Kadrosu”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2016, s. 60.

Suzan abisi ile İngiltere'ye gitmiştir. Suzan, İngiltere'de üniversite okumuş ve bir gazetede çalışmaktadır. Aynı zamanda sanatla da alakalıdır, resim yapar. Suzan, eğitilmiş ve Batılılaşmış bir kadındır. Cengiz, üçüncü eşi Gül ile daha sonra tanışıp evlenir. Gül, üçüncü eş olduğunu bilir. Fakat Suzan ne Pakize'yi ne de Gül'ü bilmez. Yeni medeni kanunun yürürlüğe girmesinden dolayı Suzan, İstanbul'a gelir. Gül, Suzan'ın gelişinden dolayı kıskançlık gösterirken Pakize, bunu doğal karşılayarak en ufak bir kıskançlık göstermez. Pakize, Cengiz'in maddi durumunun müsait olmasını evlilikleri için yeter şart olarak gören geleneksel bir kadındır. Pakize, hocalara muska ve ilaçlar yaptırır ve ölümü de bu ilaçlar yüzünden olur.

Bu dönemde yalıda kafesler ve kaç-göç vardır. Suzan, ise Avrupa'dan Batılı bir giyimle gelir. Cengiz'in kendinden başka iki karısı daha olduğunu öğrenince çok sinirlenir. Abisi Avni, İbrahim'le bir iş yapacaklarını ve Cengiz'i idare etmesini söylediği için boşanmaz fakat Cengiz'i yanına yaklaştırmaz. Cengiz, Suzan'ın bu tavrına kızar sinirle eve imam çağırır ve evin çalışanı olan Emine ile nikâh kıyar.

İkinci perdede aradan geçen üç yılda kafesler kalkmış yerine perdeler asılmıştır. Duvarlara Suzan'ın yaptığı modern resimler asılmış, koltuklar değişmiştir. Emine'nin de kıyafeti değişmiştir. Pakize, ölmüştür. Gül Hanım, Cengiz'in yakında parasız kalacağını düşünerek evi terk etmiş, Emine, boşanmıştır. Cengiz'in eşi sadece Suzan'dır. Cengiz, komşuları İbrahim ile yaptıkları işler yüzünden topraklarının büyük kısmını kaybeder. Suzan, Cengiz'e "*devir değişti sen kendini Cengiz Han sanıyorsun yakında her şeyini kaybedeceksin*"¹³⁷ der. Cengiz ise sinirlenir ve Suzan'ın İtalya'dan getirdiği Apollon heykelini devirir. Bunun üzerine sinirlenen Suzan, boşanmayacağım ve haremin boş kalacak diyerek evi terk eder. (s. 94) Yeni medeni kanun eski evliliklere kabul etmektedir fakat bundan sonra tek evlilik şartı vardır. Bu nedenle Suzan boşanmayınca Cengiz tekrar evlenemeyecektir.

Üçüncü perdede ise Cengiz, çiftliği kaybetmiştir. Sadece yalısı kalmıştır. Yalının alt katını kiraya verip onunla geçinir. Arabalarının yerine artık bisikleti vardır. Cengiz, kendini dolandırdığını anladığı İbrahim'i soymayı planlamaktadır.

¹³⁷ Refik Erduran, **Cengiz Han'ın Bisikleti**, Ankara, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, 1979, s. 93.

Bunu da bisikletle yapmayı düşünür. Suzan, abisi ve İbrahim'in Cengiz'i dolandırdığını öğrenir ve Cengiz'e yardım için geri döner. Suzan, Cengiz'in planını öğrenince koca bir bebek olduğunu ve abisinin birazdan gelip ona modern soygunun nasıl yapılacağını göstereceğini söyler. Avni, kumarda Cengiz'i dolandırarak kazandığı paraları kaybetmiştir. İbrahim'le yaptıkları hileleri gösteren defteri getirir. Bu defter karşılığında İbrahim'den para alacaklarını kendinin de bunun bir kısmını alacağını söyler. İbrahim'den defter karşılığında para alırlar. Suzan ve Cengiz barışır. Suzan, yalının önünde plaj işletecek Cengiz'de kadınları etraftaki serserilerden koruyacaktır.

İlk perdede kafeslerin olduğu Cengiz'in yalısının önünde şimdi plaj vardır. Aradan geçen yıllarda çok büyük bir toplumsal değişim olmuştur. Kaç-göç ve kafesler kalkmış, çok eşlilik son bulmuştur.

3.4. Kadının Milliyeti

Bu bölümde eski Türklerde kadın, sevgi ve ailenin önemi Sabahattin Batu'nun *Oğuzata* ve Suat Taşer'in *Deli Dumrul* oyunlarında konu edilmektedir. Bir süre Paris'te bulunan Necati Cumalı'nın *Zoraki İspanyol* ve *Aşk Duvarı* oyunlarında da bunun izleri görülür. Bu eserlerde kadınlar özellikle Fransız kadınlar hakkındaki değerlendirmeler dikkat çekicidir. İlhan Tarus'un *Suavi Efendi* oyununda Ali Suavi'nin okuyan, akıllı İngiliz karısı dolayısıyla İngilizler ve kadınlar hakkında dikkat çekici bilgiler yer almaktadır. Turan Oflazoğlu'nun *Elif Ana* oyununda ise erdemin, ahlakın, iyilik ve kötülüğün milliyetle değil de insanla ilgili olduğu mesajı Alman ve Türk kadınları karşılaştırılırken verilir.

Selahattin Batu, *Oğuzata* (1961) oyununda eski Türklerde kadın ve kadının toplumdaki yeri konu edilmektedir. Oyun, Oğuz Kaan destanından mülhemdir. Oğuz'un doğumunu ve doğumdaki olağanüstülükleri nenesi Bigüm anlatır. Oğuz, büyür ve bir canavarı öldürür. Canavarın ölüsünü kaldırırken ışıklar içerisinde bir kız görür. Bu kız Türkanaka'dır. Oğuz, bu kıza âşık olur ve evlenirler. Oğuz, başbuğ olur yani dokuz Türk boyunun başına geçer. Türkanaka da Oğuz'la beraber tahta

oturur.¹³⁸ Oğuz'un yanına gelenler Oğuz'la beraber Türkanaka'yı da selamlarlar. Türkanaka, sadece Oğuz'un yanında oturmakla kalmaz aynı zamanda söz sahibidir. Türk beylerine şu konuşmayı yapar:

“**Türkanaka:** Kalaç Han, Karluk Han; (Ötekilere) dinleyin siz de.
Ben analar kadınlar adına
Birliğim bu işte hakanla.
Kılıç kında kalır barış sözü edilince...
Yer yeşermez oldu, ocaklar tütmez oldu
Bastığı yer kan oldu insanoğlunun
Ateşe verildi eşiği yuvaların!
Bırakın bir gün önce dinsicin gözyaşı!
Gülsün yüzü ağlayanların!
Altun Han, öç değil dökülen kanı düşün!
Ceza için döğülmedi kılıcı Oğuz'un
Yiğit sen barış olsun en yüce düşün!
Yaraşan budur insanoğluna!” (s. 85)

Türkanaka, barış yapılmasından yanadır. Konuşmasını da analar ve kadınlar adına yaparak onların da barıştan yana olduğunu söyler. Oyunda Oğuz'un savaştığı Türk boylarından birinin başında olan Urum'un oğlu, Oğuz'un kız kardeşi Ayçiçek'le evlidir. Urum, Oğuz'a savaş açınca oğlu Saklab'a haber göndererek karısını zindana atıp sonra savaşa katılmasını söyler. Fakat Saklab buna razı olmaz ve kaleyi savaşmadan Oğuz'un askerlerine teslim eder. Urum, Oğuz'un aksine kadınlara kıymet vermez ve savaşa karşı olan kadınları katleder. Oyunda kadınlara karşı iki farklı muamele vardır. Fakat Türkleri asıl temsil eden Oğuz ve onun muamelesi olduğunu söyleyebiliriz.

Urum, savaşın son günü Oğuz savaşı kazanacakken aman diler. Oğuz, savaşa son verir ve anlaşma imzalanır. Yapılan barış anlaşmasında Türkanaka'da yer alır.(s. 92- 93) Oğuz'un savaştıkları Türk boylarıdır. Oğuz, kardeş kavgasını bitirdiği için Uluğtürk, Oğuz'un adını Oğuzata koyar ve oyun biter.

Suat Taşer'in *Deli Dumrul* (1962) oyununu da eski Türklerde kadına bakış ve kadının önemi açısından değerlendirebiliriz. Oyunun alt başlığı ölüm ve aşktır. *Deli Dumrul*, “Dede Korkut Hikâyeleri” içerisindeki Deli Dumrul'un aslına sadık kalınarak yazılmış bir “destan oyun” dur. Manzum oyunda, aşkın her şeyden daha

¹³⁸ Selâhattin Batu, *Oğuzata*, Ankara, Mili Eğitim Basımevi, 1961, s. 83 (Ayrıca bkz. s. 87 ve s. 94)

aziz olduğu vurgulanır.¹³⁹ Nurullah Çetin, “*Dede Korkut Kitabı’ndaki ‘Deli Dumrul Hikâyesi’nin İçerdiği Motiflerin Simgesel Değeri*” başlıklı makalesinde şu değerlendirmeleri yapar:

“Türk millî kültürünün önemli bir unsuru, sağlam aile kurumudur. Türk ailesi ne kadar sağlam olursa Türk milletinin birlik ve bütünlüğü de o kadar sağlam olacaktır. Korkut Ata’mız bunu yeni nesillere iyice aşılacak, bu hikâye ile Türk aile kurumunu daha da sağlamlaştırmak için karının kocasına, kocanın anne ve babasından daha sadık olduğu, kocanın da karısını çok sevmesi gerektiği motifini yerleştirmiş.”¹⁴⁰

Deli Dumrul’un köprüsünün yanında bir yiğit ölmüştür. Deli Dumrul, bu ölümden dolayı Azrail’e âdeta kafa tutar. Fakat Azrail vakti gelmediği için Deli Dumrul’a bir şey yapmaz. Fakat daha sonra vakit gelir ve canını almaya gider. Deli Dumrul, Azrail’e genç olduğunu ve yaşamak istediğini söyler. İyi olacağını, yardımlarda bulunacağını, canını almamasını ister. Deli Dumrul’un bu sözleri merhamet kapısını aralar ve Azrail “*canının yerine can bul ve dünyada bir zaman daha kal*”¹⁴¹ der.

Del Dumrul, annesi ve babasına gider. Fakat ikisi de can tatlı diyerek oğulları için canını vermeyi kabul etmezler. Karısı ve çocuklarını görür. Karısı canını vermeyi kabul eder fakat Dumrul razı olmaz. Ölsek de, kalsak da birlikte diyerek reddeder. Bunun üzerine Azrail ikisinin de canlarını almaz, bağışlanırlar. Bu müjde karşısında karı koca şunları söyler:

“Sözüm söz:
İyilik için, doğruluk için, güzellik için yaşayacağız.
Gel gör ki,
Bunca sevgiye bir ömürlük az!
Sevmek yaşamaktır, bildik;
Sevmeyen kişi yaşamaz.
Şükür,
Sevgi kurtardı bizi.
Şükür,
Sevgiye verdik kendimizi.
Şükür,
Silmedi ölüm
Can dünyasından gölgemizi” (s. 81)

¹³⁹ Abdullah Şengül, “Cumhuriyet Tiyatrosunda Dede Korkut”, **Turkish Studies**, Volume 3/2 Spring 2008, s. 619.

¹⁴⁰ Nurullah Çetin, “Dede Korkut Kitabı’ndaki ‘Deli Dumrul Hikâyesi’nin İçerdiği Motiflerin Simgesel Değeri”, **Türk Dili**, Yıl: 67, Sayı: 788, Ağustos 2017, s. 59.

¹⁴¹ Suat Taşer, **Deli Dumrul: Ölüm ve Aşk**, Ankara, Dost Yayınları, 1962, s. 58.

Karısının sevgisi Deli Dumrul'un canının bağışlanmasına ve değişmesine sebep olur. Deli Dumrul iyi bir insan olacağına söz verir. Deli Dumrul, ölüm korkusu ve sevginin gücü ile iyi insan olmaya çalışır.

İlhan Tarus'un *Suavi Efendi* (1962) oyunu 1878 yılında Ali Suavi ve yanında yer alan bir gurup Rumelili muhacirin yaptığı Çırağan Baskını'nı konu etmektedir. Ali Suavi, Sultan Murat'ı Çırağan Sarayı'ndan çıkardıktan sonra halkın desteği ile sultan Abdülhamit'i tahttan indirmeyi planlar.

Ali Suavi'nin İngiliz asıllı olan karısının da bu isyanda etkili olduğu oyun boyunca hissettirilir. Madam, oyunun başında Molla Mustafa ile konuşurken *"Türkler alışkanlıklarınızdan vazgeçemiyor, en kötüsü bunu aklınıza dahi getiremiyorsunuz"*¹⁴², der. Burada söz konusu edilen alışkanlıkların padişah iradesine boyun eğme olduğunu düşünebiliriz. Suavi'nin talebesi Nuri ve Mustafa arasındaki şu konuşma da çok dikkat çekicidir.

Mustafa: Yo, ondan gizli kapaklı işi yoktur sanırım hocanın. Eskiden de bilirim, çok güvenir madama. Görmedin mi bu sabah? Hoca ile yarı yarıya birlikte konuşuyordu sanki. Hem de ağzını hiç açmadan.

Nuri: Bendenizin de dikkatimi çekti efendim. Pek kapılmaz ya, sırf İngiliz milletinden olduğu için dediklerine kulak verir. Öyle gibime geliyor.

Mustafa: Sırf İngiliz milletinden diye ha?

Nuri: Evet. Bana bir gün şöyle dedi. Ne kadar ileri gitsem; kafam nice aydınlansa gene de orta dereceli bir İngiliz gibi düşünmem. Buna imkân yok. Öyle dedi, aşağı yukarı.

Mustafa: Vay canına. Kadın da görünüşe göre pek boş değil galiba.

Nuri: Ne diyorsunuz molla hazretleri? Yalnız dünyanın gidişini değil, bizim memleketin gidişini de, bizden âlâ bilir. Ne diyorsunuz efendim? Şu Babiali kaldırımlarını aşındıran, muharrirler içinde, madam derecesinde keskin görüşlü ya da ona yakın kimse tanıyıyorum efendim.

Mustafa: Yapma be hafız! Bu kadarını aklıma bile getirmezdin.

Nuri: Üç dört yıl içinde Türkçeyi bizden iyi öğrendi efendim. Hiç birimizin sökemeceği eski kitapları, Naima'yı, Kâtip Çelebi'yi elinden düşürmez efendim. Eski divan şiirini mana vererek inceler. Elinden düşürmez elyazmalarını.

Mustafa: Breh gâvurun kızı! Tevekkeli değil.

Nuri: Ama madamın adı tarihe geçmeyecek efendimiz orası muhakkak." (s. 70)

Suavi; kendi bilgi ve birikimine güvenen bir karakter olmasına rağmen orta dereceli bir İngiliz gibi düşünemeyeceğini düşünmesi Madam'ın onun üzerindeki

¹⁴² İlhan Tarus, *Suavi Efendi*, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1962, s. 16.

etkisini anlamamız bakımında önemlidir. (s. 50- 51) Bu etkide Madam'ın okuyan ve donanımlı bir kadın olmasının yanında milliyetinin etkisi büyüktür.

Suavi ve adamları Çırağan Sarayı'na saldırır ve sarayın içerisine girmeyi başarırlar. Burada Sultan Murat korkarak saltanatı devralmak istemez. Çırağan Baskını'nı sonlandıran Yedi Sekiz Hasan Paşa, Suavi Efendi'nin başına “*Bir gâvur karısının aklına uyararak, velinimetin verdiği ekmeği unutarak, hakan-ı zîşan Abdülhamit Han hazretlerine isyan ha!*” (s. 145) diyerek vurup öldürür.

Necati Cumalı'nın *Aşk Duvarı* (1969) oyunu Paris'te geçer. Oyunun kahramanı Ali, genç bir şairdir. Paris'te tiyatro, şiir, müzik ve aşkla dolu bir hayatı vardır. Genç şairin Michelle adında Amerikalı bir sevgilisi vardır. Michelle kendi gibi bir Amerikalı ile nişanlıdır. Michelle, nişanlısını sevmez fakat iyi bir eş ve baba olacağını düşündüğü için onunla evlenecektir. Ali de bunu bilmektedir. Michelle, zengin ve iyi bir sosyal konumu olan nişanlısı ile davetlere katılır vakit geçirir. Ali, bunları bilir ve Michelle olmadığı zamanlarda kendi yaşantısına devam eder. Yine böyle bir vakitte Colette ile tanışır. Colette, Fransız'dır. Ali'nin yan odadaki arkadaşı Sedat ile aralarında sevgililerinin milliyetleri konusunda şu konuşma geçer:

Sedat: Amerikalı mı bu da?

Ali: Değil!

Sedat: Almandır öyleyse?

Ali: Alman da değil..

Sedat: Garanti Nordique'tir! İsveçli mi? Boşver İsveçlileri! Gündüzleri kahvede parkta dolaşmak için neyse ama geceleri yatakta, bir şişe Chateau-Neuf du Pape'a kıymaya değmez! Benim bir İsveçli vardı...

Ali: Biliyorum vardı! Sen benim için üzülme! İsveçli değil.

Sedat: Ya ne? Geriye ne kaldı?

Ali: Fransız!

Sedat: Atma!

Ali: İnanmıyorsan sorma!

Sedat: Sahi Fransız mı?

Ali: Özbeöz!

Sedat: Aferin lan! Gözüme girdin. Beş ay oldu Paris'e geleli Hollandalı, Amerikalı, derken Fransız'a kadar yükseldin! İyi ilerledin doğrusu! Herkes senin kadar çabuk Fransa'ya ayak uyduramaz.

Ali: Teşekkür ederim!¹⁴³

¹⁴³ Necati Cumalı, “Aşk Duvarı”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004, s. 301- 302.

Konuşmalarından bu iki Türk gencinin birbirinden çok da farklı olmayan hayatları olduğunu görmemize rağmen Ali'nin daha bilgili ve entelektüel olduğunu söyleyebiliriz. Bu Ali'nin daha büyük olmasından da kaynaklanabilir. Sedat, Ali'ye “*Bana bak, gözünü aç, bunu elinden kaçırmamaya bak! Paris'in tadı Parislilerle çıkar. Burada beş yıl kalıp da tek Fransız kadını tanımadan geri dönenler yığınla!*” (s. 304) der. Bu iki bohem Türk genci için Fransız bir kadınla olmak bir ayrıcalıktır.

Oyunda kadınlar karakterleri ve davranışlarına göre değil, milliyetlerine göre değerlendirilirler. Özellikle Amerikalı Michelle ve Fransız Clotte dolayısıyla Fransız ve Amerikalı kadınlar karşılaştırılır. Michelle, kısa saçlı, rahat tavırlı, kendini ve isteklerini açıkça ifade eden pragmatik bir kadındır. Ali ile olan ilişkisi de bu çerçevededir. Michelle Colette'yi öğrenir, Ali'yi kıskanmaz ve onunla Fransız kadınlar hakkında şu konuşmayı yapar:

“**Michele:** Elimden kurtulacağını mı sandın hemen? Şöyle arada sırada? Güvercinlerin uğramadığı günler? Tatlıdır Paris'in serçeleri! Saint-Germain des Pres, Saint-Michel kahvelerinde koltuklarının altında bir deste kitapla dolaşan o uzun saçlı kızlar? Çoğunun bakaloryadan takıntısı vardır. Onları da tanımalısın.

Ali: Pek öyle bir heves duymuyorum!..

Michele: Hata ediyorsun! Sartre'ın, Camus'nün, Jonesco'nun, Beckelt'in gerçek değerini doğru olarak öğrensen onlardan öğrenebilirsin ancak! Fizik, cebir dedin mi mideleri bulanır ama edebiyattan söz açılınca bülbül kesilirler! Her biri ezberinden beş yüz şiir okur en azından! Hele sinemaya, flörte bayılırlar ...” (s. 349)

Michelle'in anlattıkları ile Fransız Colette ile örtüştüğünü görürüz. Ali, Colette ile tiyatrodan çıkışta tanışıp ona âşık olmuştur. Colette'nin şairane ve duygusal tavırları vardır. Bu ilişkide Colette, aşk duvarını aşamadık diyerek Ali'nin yanından ayrılır. Ayrı kaldığı süre zarfında kendi içerisinde değerlendirecek ve bu duvarı aştığını düşünürse geri dönecektir. Aşk duvarını aşmak aşklarının belirli bir eşiği aşması olarak düşünülebilir.

“**Colette:** Bana ne? Evli de olsan bana vız gelir. Nasıl olsa seninle evlenecek değilim.

Ali: Dur bakalım, birden ümitlerimi kırma...

Colette: Oooo! Sen böyle fotoğraflarını odana astıktan sonra, nasıl olsa günün birinde İstanbul'una, yeğenine dönersin! Ben de nasıl olsa senin İstanbul'unda yaşamak için Paris'imden ayrılmam!..

Ali: Memleketimi severim ben!..

Colette: Ben de!..” (s. 309)

Oyunda kadın, milliyet ve aşk arasında bağlantılar kurulmuştur. Kahramanların kısa süreli ve köksüz ilişkilerinin nedenini bir gün ülkelerine dönecek olmalarına bağlayabiliriz.

Necati Cumalı, *Zorla İspanyol* (1969) oyununda olay 1957 yılında Paris'te VI. Arrondissement'da bir kahvenin terasında geçmektedir. Kahraman genç bir Türk şairdir ve "Le Monde" okur. Duvarda *Hamlet* afişi asılıdır. *Hamlet*'teki Görüntü gelir. Erkek, yalnızlıktan şikâyet eder. Görüntü, genç şairi yalnızlıktan kurtarmak için ona tavsiyelerde bulunur. Görüntüyü, kimse görmez şairin hayal dünyasında olan bir kişidir. Görüntü bir Fransız gibi Fransız kadınları hakkında ona tavsiyelerde bulunur.

On gün kadar önce bir kadınla konuşurken gördüğünü söyler. Konuşmadan sonra neden arkadaş olmadıklarını sorar. Erkek, kadının "Macar mısın?" diye sorduğunu kendisinin Türk olduğunu söylemesi ile konuşmanın neticelendiğini söyler. Görüntü, Fransız kadınların zamanın modasına göre farklı ırktan erkeklere alâka gösterdiklerini şu şekilde açıklar:

"Görüntü: ... İş ayaklanmada! Bugünlerde Paris sığınan Macarlarla dolu! Dolu ama her Fransız kadınına bir ihtilalci düşmez ki! Bir ayaklanmanın nedenlerini, nasıl geçtiğini, nasıl sona erdiğini o ayaklanmanın kahramanlarından birinin ağzından dinlemenin tadını düşün! Parisli kadın böyle bir zevkten yoksun kılar mı sanıyorsun kendini? Parisli kadın hem kahramanlardan hoşlanır hem de Paris'ten hiç ayrılmadan önemli olayların derinlerine inmekten! Geçen yüzyılın sonlarında Paris'e gelseydin, Jön-Türklerin gözde olduğu yıllarda ya da Abdülaziz'in gezisinden sonra kahvelerde Türk arayan kadınlarla karşılaşabilirdi! Ama sıra şimdi Macarların! Macarlar moda! Bu konuda tartışılmaz! Her zaman bu böyledir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerikalılar, Malraux'nun romanlarında sonra Çinliler, Hitler başa geçtikten sonra aydın Alman Yahudileri, son bağımsızlık hareketlerinden sonra Afrikalılar, hep kadınların gözdesiydiler Paris'te. Kadınlarımız moda gibi, dünya olaylarını da çok yakından izlerler, bunu kavramalısın!

Erkek: Hoş moda doğrusu! Karşılaşacağım kadının merakına göre uyruk değiştirmem gerekiyor demek, öyle mi?"¹⁴⁴

Erkek, bu konuşmadan sonra yan masada olan Fransız bir kadının sigarasını yakar. Güneşin olmamasından konuşurken ak denizden bahsedilir. Bu arada kadın, erkeğin nereli olduğunu tahmin etmeye çalışır ve İspanyol, der. Erkek, İspanya'dan göç eden Cumhuriyetçi bir şair olduğunu söyler. Görüntü'nün söylediği gibi Fransız

¹⁴⁴ Necati Cumalı, "Zorla İspanyol", *Bütün Oyunları 1*, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004, s. 894.

kadın zulme maruz kalan bu İspanyol'a alaka gösterir. Randevusunu iptal eder ve İspanyol zannettiği Türk ile sohbet etmeye devam eder.

Turan Oflazoğlu'nun *Elif Ana* (1979) oyununun konusu yazarın ifadesiyle “*ta baştan beri türlü biçimlerde sürüp gelen iyi ile kötünün çatışmasıdır, insanların yaşamını büyük çapta belirleyen bu iki gücün açık ve örtülü diyalogudur bir anlamda.*”¹⁴⁵

Şükrü, zengin fakat hilekâr bir adamdır. Yıllar öncesinde Şükrü, Elif'le evlenmek istemiştir. Fakat Elif onunla evlenmeyi kabul etmemiş ve Durmuş'la evlenmiştir. Durmuş, iyi niyeti saflık olarak görülecek kadar dürüst ve iyi bir adamdır. Elif de doğruluk ve dürüstlüğe verdiği önemden dolayı Durmuş'la evlenir. Elif'in Yakup ve Fazıl adında iki oğlu vardır. Fazıl, babası gibi mert ve çalışkan aynı zamanda çok iyi niyetlidir. Almanya'ya gidip ailesi için uzun yıllar çalışmıştır. Döndüğünde kardeşinin başlık parasından dolayı evelenemediği Zeynep'le düğününü yapmayı planlamaktadır. Zeynep, Şükrü'nün kızıdır. Yakup, yengesi ile aralarında münasebet olduğuna dair iftira atan Şükrü'nün oğlu Seyfi'yi öldürür. Yakup, Şükrü'nün yönlendirmesi ile saklanır. Bu sırada Şükrü yalancı şahitler vasıtası ile cinayeti Fazıl'ın üzerine yıkar. Fazıl, kardeşini kurtarmak için cinayeti kendinin işlemediğini söylemez ve hapse atılır. Fazıl'ın ahlâkındaki bu yücelik kadınları değerlendirirken de görülür.

Behiye: Onlar bizden daha süslü daha alımlı giyinirler değil mi?

Fazıl: Olsun, içindekine bak sen.

Behiye: Don adamı dokuz gösterir ama.

Fazıl: İsterse on dokuz göstereyim, neye yarar, gönlümce olmadıktan sonra, benden olmadıktan sonra!

Behiye: Haram meyve tatlı olur derler ama Fazıl'ım. Hoş, onlar da pek haram sayılmaz ya.

Fazıl: Niye?

Behiye: Ne bileyim. Elini sallasan ellisiymiş, bir işaretine bakarlar mı... Beğen beğendiğini!

Fazıl: (gülerek): Canım, o kadar da değil artık.

Behiye: (kaygılı): Ne kadar peki? Denedin demek?

Fazıl: Denemek şart mı kız? Gönülleri kimi çekerse onun yüzüne güler orda ki kadınlar.

Behiye: Hepsisi mi? Nikâhlı olanlar da mı?

Fazıl: Eh, bazan nikâhlı olanlar da.

¹⁴⁵ Turan Oflazoğlu, *Elif Ana*, 2. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2011, s. 5.

Behiye: Vay domuzlar! Nikâhlı olanlar da ha?

Fazıl: Bizde de yok mu öyleleri?

Behiye: Şehirlerimizde çokmuş.

Fazıl: Ya köylerimizde?

Behiye: Köylerimizde de yok değil elbette. Şükrü Çavuş'un Şefik'in karısı, söz gelimi.

Fazıl: Başkaları da vardır.

Behiye: Vardır her hâlde.

Fazıl: Demek ki insan her yerde insan.

Behiye: Öyle zahir." (s. 59- 60)

Fazıl, insanın her yerde insan olduğunu iyi de kötü de namuslu da namussuz da olabileceklerini bunun milliyetleri ile alâkalı olmadığını söyler.

3.5. Sanat Karşısında Kadın

Kadın meselesi içerisinde kadının eğitimi önemli konulardan biri olmuştur. Kadınlar eğitim haklarını almak için sürekli çaba sarf etmişlerdir. İlköğretimden sonra baskılar ve müdahaleler sonunda eğitimlerini ya tamamlayamazlar ya da hiç elde edemezler. Kadının okuması konusunda uğradığı haksızlıklar "Kadınların Problemleri" bölümünde incelenmiştir. Fakat sanattan anlayan, sanatı destekleyen ve bir sanat dalı ile iştigal eden sanatkâr kadınlara bu dönem eserlerinde neredeyse rastlamaz. *Cengiz Hanın Bisikleti* oyununda Cengiz'in ikinci eşi Suzan eğitilmiş, yurt dışında çalışmış bir kadındır. Aynı zamanda resim yapmaktadır. Bu eserde Suzan'ın resim yapması eğitilmiş, modern bir kadın olmasını tamamlayan bir ayrıntı olarak yer alır. Vedat Türk Ali'nin *141. Basamak* oyununda da Nail isimli sanatçıyı memleket meselelerinden uzaklaştırmak için görevlendirilen Oya isminde genç bir kadın vardır. Oya, aydın ve sanatkâr olan Nail'i toplumsal meselelerden uzaklaştırmak için para ile tutulmuş basit bir kadındır. Vasfi Mahir Kocatürk'ün *Sanatkâr* oyununda ise kadınların sanata mani olması ve sanatın önündeki en büyük engel olarak yer alması konu edilir.

Vasfi Mahir Kocatürk'ün 1935 yılında tek perdelik manzum bir piyes olarak yazılan *Sanatkâr* (1965) adlı eseri, yazarın dördüncü ölüm yıl dönümünde ancak yayımlanabilmiştir. Oyunun ana kahramanı Hicrani, kırk beş yaşında veremli bir

sanatkârdır. Hicrani'nin karısı Nadide ve yaşadığı maddi sıkıntılar, onun sanatının önündeki önemli engellerdendir. Hicrani, son eserim dediği bir tiyatroyu tamamlamaya çalışmakta ve bu eserle para kazanıp yaşadıkları sefaletten ailesini ve kendini kurtaracağını ummaktadır.

Hicrani, maddi imkânsızlıklar içerisinde. Evine alacaklıların bir gelip diğeri gitmektedir. Sağlık durumu çok kötüdür, verem hastasıdır. Karısı Nadide ve kızı Çiçek yaşadıkları sefaletten onu sorumlu tutar ve hastalığını önemsemezler. Nadide, Hicrani'ye ve onun sanatına güvenmez. Hicrani'ye göre ise karısı sanattan anlamamaktadır.

“En müptezel bir roman sahibinin kârını,
Hasbam gelir karşında bükür dudaklarını:
Filâncanın romanı çok güzelmiş öyle bir
Roman yazsana sen de o muharrir kim bilir,
Ne çok para almıştır. Geçen gün bir salonda
Görmüşler. Fevkalâde şık gezermiş, son moda
Giyinirmiş. Hasılı çok büyük sanatkârmiş.
Senin bahtına bir gün nasip olmaz bu alkış.
Hem senden eser ister hem bir parça kalemini
Eline alsan gelir: Aman bıktım yine mi?
Ya bu kitaplar ya ben... Sakın kitaplar deme,
O anda yirmi yıllık ömrün gider ademe,
Bir yetişmiş yavrunu kurban verirsin...”¹⁴⁶

Nadide'yi ilgilendiren Hicrani'nin para kazanması ve şöhret olmasıdır; beklentileri yıllar içerisinde karşılanmayınca Hicrani'ye tahammül edemez hâle gelir. Hicrani son eserini az bir çalışma ile tamamlayacak durumdadır. Fakat karısı ve eve gelen alacaklılar buna müsaade etmez:

“**Hicrani:**

“Biraz düşünür, sonra kalkar”
Kafam çorbaya döndü... Ekmekçinin dizine
Atıl, yalvar; insanın en terbiyesizine
Dert anlat; çılgın, deli, sinirli bir kadından
Her saniye lâf işit, her dakika hırpalan
Sonra otur masana şaheser yaz...
Zarar yok,
Sanatkâr böyle olur, benim gibi yanan çok.
Tarihin toz kaplamış yollarında gezince
İnsan neler görüyor: ne kadar ruhu ince,
Ne kadar fikri derin sanatkârlar yılmadan

¹⁴⁶ Vasfi Mahir Kocatürk, **Sanatkâr**, Ankara, Edebiyat Yayınevi, 1965, s. 28.

Can vermişler bir parça olsun anlaşılmadan” (s. 15)

Hicrani'nin eserinin konusu da oyunda yer alan bölümlerde görüldüğü üzere sanat ve sanatkâr ile alakalı olmalıdır. Hicrani kendi ile anlaşılmadığını düşündüğü sanatkârlar arasında bağ kurar. Fuzuli, Shakespeare ve Nef'i bunlardandır. Hicrani, kendini bu sanatkârlarla aynı durumda görür. Yazdığı eseri henüz tamamlamadan şaheser olarak nitelenmesi de bununla alakalıdır. Fakat biz Hicrani'nin kendinden başka eserini değerlendiren biri ile karşılaşmayız. Bu nedenle Hicrani'nin sanatı ve kabiliyeti hakkında net bir yorum yapamayız. Hicrani'nin kendi için sahip olduğu düşünce keman çalan müzisyen oğlu içinde geçerlidir. Onu da severken “*Benim Mozart bakışım, söyle, benim Şophenim*” (s. 25) diye sever.

Hicrani, hasta olduğu için evin geçimini Hicrani'nin müzisyen oğlu Ümit sağlamaktadır. Ümit, para kazanmak için vapurlarda keman çalar. Ümit, babasına onunla evlenip birlikte Avrupa'ya gitmeyi teklif eden zengin bir kadından bahseder. Bu kadının teklifini ailesine bakmak için kabul etmeyen Ümit'e kadın, geçimi için onlara para verebileceklerini söyler. Hicrani, bu duruma karşı çıkar.

“**Hicrani:**

Sakin!

Sakin yavrum, ömrüne karışmasın bir kadın.

Ben açlıktan öleyim; sen elinde bir keman

Vapurlarda, sokakta her gün dilen, hırpalan;

Fakat akşam olunca bir sevgili yerine

Alnını kemanın koy tozlu tellerine;

Gece koynunda yalnız o bulunsun.. Hakkın var

Yarımdır tek başına kalan bütün insanlar,

Her yatakta bir kadın havası esmelidir,

Fakat sanatkâr için, o zaman iş değişir:

Sanatkâr sanatıyla baş başa kalmalıdır.

O bir kadın koynuna girince yarım kalır.

Sanatkâra eliyle kırdırır her rübabı

Bir kadınla beraber yaşamının azabı,

Üstelik sütsüzüne düşerse...” (s. 26)

Hicrani bu tavsiyeleri kendi hayatından hareketle yapmıştır. Karısının dırdırı ve istekleri ile ömrünü nasıl geçirdiğini anlatır. Çocuğu gibi gördüğü ilk eserini gözleri önünde sobaya atışından ve o günden sonra kendine gelemediğinden bahseder. Kendi yaptığı hatayı oğlunun yapmaması tavsiyesinde bulunur. “*Sen böyle*

asırların koinunda yatmalısın, senin elinde küçük bir oyuncaktır kadın.” (s. 27) tavsiyesinde bulunur.

Hicrani'nin anlattıklarının doğruluğunu gösteren bir sahne oyunun sonunda yaşanır. Hicrani'yi muayene eden doktor çıktıktan sonra karısı, son eserini gözleri önünde sobaya atar ve oyun biter. Bu oyunda kadının sanata ve sanatçının eser vermesine istekleri ve bencilliği ile nasıl engel olduğu konu edilir.

3.5.1. Edebiyatın Öznesi değil de Nesnesi Olan Kadınlar

“Romanın Türk edebiyatına girişinde izlediği seyir, toplumumuzun Batılılaşma serüveni ile paralellik içerisindedir.”¹⁴⁷ Bu aşamada ilk yerli örneklerini Namık Kemal, Şemseddin Sami ve Ahmet Mithat Efendi'nin vermesinin yanı sıra, iyiyi, kaliteyi gözetmeden, halkın tecessüs ihtiyacını istismar eden, edebî değeri düşük, olağanüstü maceralara ve sıradan aşk ilişkilerine ve basit romantik duygulanmalara bolca yer veren örneklerin yer aldığı romanlar tercüme edilmiştir. Bunun bir neticesi olarak başlangıçtan itibaren romana karşı menfi bakış, onu muzır sayarak küçümseyiş var olagelmiştir lâkin bunu biraz da bu türün kötü örneklerinden yapılan tercüme hazırlamıştır.¹⁴⁸ Bu nedenle ev içi hayatları ve tecrübesizlikleri dolayısıyla özellikle genç kadınların, geleneksel aile ortamına yabancılaşması ve değişmesi istenmediği için koruma içgüdüsüyle romandan uzak tutulmak istenmiştir. Bunun bir yansıması olarak okuduğu romanlardan kötü etkilenen genç kadınlardan örnekler Tanzimat'tan itibaren edebiyatımızda çokça konu edilmiştir.¹⁴⁹

Edebî eserlerde özelliklede romanda bazen örtük, bazen apaçık bir alt metin olarak “roman okuyan kadın” karşımıza çıkar. Bu alt metine iç içe iki varsayım eşlik eder. Birincisi, roman okuru etkiler, onda başkasının arzusunun, bir başkası olma arzusu doğurur. İkincisi, romanesk arzu özellikle de kadınları etkilemiştir. Çünkü kadınlar başkasının hikâyesinden etkilenmeye, başka dünyalara kapılmaya, başkası

¹⁴⁷ Fatih Andı, **Roman ve Hayat**, 3. bs., İstanbul, Akademik Kitaplar, 2010, s. 21.

¹⁴⁸ **A.g.e.**, s. 25-30.

¹⁴⁹ **A.g.e.**, s. 57-77.

olma arzusuna erkeklerden daha yatkındır.¹⁵⁰ Nurdan Gürbilek bunu etkilenmeden kalabilmiş, sahici ve eril bir yazar sesi geliştirme gayreti kısacası endişeye tahammül etme, çoğu zamanda onu savuşturma çabasının öğeleri olarak değerlendirir.¹⁵¹

Orhan Asena'nın *Yalan* (1962) oyununda Vicdan adında genç bir kızın intiharı dolayısıyla annesi, babası, nişanlısı ve kız kardeşi Vildan'ın ona söyledikleri yalanlar sebebiyle yaşadıkları vicdan azabı ve hesaplaşma konu edilir. Burada anne, baba ve Vildan geçmişte yaşanan gerçek olayları ve kendi kabahatlerini hatırlayarak vicdan azabı duyar ve Vicdan'ın hayali ile yüzleşirler. Yazarın, yalan ve gerçeklik arasındaki karşıtlığı vermek istediği oyun 1959'da Küçük Tiyatroda oynanmıştır.¹⁵² *"Oyundaki karakterleri doğrudan, gerçek yaşayışları içinde görmeyiz; bu karakterlerin oyun içindeki davranışları yalnız o karakterlerin hayalinde kalmış izlenimlerdir."*¹⁵³

Oyunda Vicdan'ın karakteri ve roman okuması, okuduğu roman ve filmlerle gerçeklik arasındaki bağı kuramaması şu şekilde anlatılır:

"Vicdan'ın sesi: (Karanlıkta ve sahne dışı) On yedi yaşımızın uçarılığı... Deli dolu günlerimiz... Çocukluktan yeni sıyrılmıştık henüz, akıllarımız başlarımızdan bir karış yükseklerde... Hayatı, gördüğümüz filmlerden, okuduğumuz romanlardan ibaret sandığımız o günler... Sen roman okumazdın Vildan. Bak şimdi hatırlıyorum bunu, hatırlıyor ve anlıyorum... Hayatın roman olmadığını bilen, içimizde bir sen vardın galiba tuhaf şey... Henüz o yaştayken."¹⁵⁴

Bu Vildan'ın zihnindeki Vicdan'ın hayali olmakla birlikte roman okuyan, okuduğu romanlarla gerçeklik arasındaki bağı kurmakta zorlanan genç kızın intihar etmesi ile uygunluk göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Vicdan'ın on yedi yaşındaki duygusallığının devam ettiği ve benzer bir duygusal gelgitle intihar ettiği düşünülebilir.

¹⁵⁰ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, 2. bs., İstanbul, Metis Yay., 2007, s. 29.

¹⁵¹ **A.g.e.**, s. 33. Ayrıntılı bilgi için bkz. Nurdan Gürbilek, "Erkek Yazar, Kadın Okur", *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, 2. bs., İstanbul, Metis Yay., 2007, s. 17-50.

¹⁵² Hülya Nutku, *Cumhuriyet'in 75. Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, s. 41. Oyunun yazılması ve oynandıktan sonra yaşananlar hakkında ayrıca bkz. Hülya Nutku, **a.g.e.**, s. 38-41.

¹⁵³ Özdemir Nutku, *Tiyatro ve Yazar*, Ankara, GİM Yay., 1960, s. 147.

¹⁵⁴ Orhan Asena, *Yalan*, Ankara, Dernek Yayınları, 1962, s. 60.

Çetin Altan, *Çemberler* (1964) oyununda mutsuz bir ailenin birbirlerinden ve yaşadıkları hayattan kaçma istekleri konu edilmektedir. Oyunda sorumsuz ve lüks düşkün bir anne vardır. Annenin kumar borcu yüzünden evleri ipotek edilmiştir. Baba karısının davranışlarından ve oğlunun sorumsuzluğundan şikâyet eder. Fakat düzeltmek için bir çabası ve düşüncesi yoktur. Oğul Nejat, bir şilepte iş bulmuştur ve gitmek istemektedir. Kızları Nevin ise nişanlıdır. Bu ikinci nişanlısıdır. O da evlenmek ve yaşadığı evden kurtulmak istemektedir. Oyunun ilk perdesinde Nejat topla oynar, Nevin ise kitap okur.

Nejat: Bakayım okuduğun kitaba... (Kalkar, Nevin'in yanına gider. Kız parmağıyla işaretli tuttuğu sayfayı parmağını çekerek iyice kapatır.)

Nejat: Belli Pitigrilli. Benim odamda daha açık saçıkları var. Git onları da al oku. İri yarı adamların, saçları rüzgârda uçan göğsü açık kızlara mehtapta neler yaptığını bütün ayrıntılarıyla, en küçük noktasına kadar yazıyor... Gözlerin daha fazla süzülür.

Nevin: Sen git, topunu oyna.

Nejat: (Topla tekrar çalım yaparak.) Ah siz çok derinsiniz. Ben basitim... Senin elinde kitap, benim ayağımda top... Sen babamı seversin, ben sevmem. Senin nişanlın var, ben şununla bununla konuşuyorum.”¹⁵⁵

Burada iki kardeşin karakterinde var gibi görünen farklılık sureta bir farklılıktır. Oyunda Nevin entelektüel birikimi olan, hayata karşı duruşu olan bir kahraman değildir. Okuduğu kitaplar da aşk romanlarıdır. Oda yaşantısından ailesinden ve evinden kurtulmak ister ve kurtuluşu evlilikte görür. Nevin'in okuduğu kitabı gören babası ile aralarında şu konuşma geçer:

Baba: Bu kitap senin mi?

Nevin: Bir arkadaşım verdi.

Baba: (Ağır ağır heceleyerek.) Be... ka... ret Ke... me... ri... Doğrusu yakıştıramadım sana... Böyle kitaplar mahvediyor aileyi... Bu yaşta bekâret kemeri okursan, yarın evlenince neyi okuyacaksın? İstemem annen gibi olmanı. Aile mefhumu her şeyin üstündedir. Senin yaşında bir kızın kitabı mutfak kitabıdır. Kaç türlü köfte kızartılır; su böreği nasıl yapılır, onu öğrenmeli. Bak annen, mutfak işlerinde hâlâ daha acemidir. İstemem kızım, istemem bu kitabı okumanı.

Nevin: Zaten okumadım. (Gözü pencereye ilişir.) Aaa, postacı geliyor, hayırdır inşallah. (Postacıya kapıyı açmaya gider. Baba ağır ağır kitabın sayfalarını çevirir. Biraz sonra Nevin büyük, kahverengi bir zarfla gelir.) Size baba. Taahhütlüydü, ben imzaladım.

Baba: (Zarfı alır. Endişeli endişeli yırtar.) Tamam, bir bu eksikti... Evin ipotek vadesi... Zaten bekliyordum. Anana müjde olsun. Satacaklar evi. (Bir elinde Bekâret Kemeri, bir elinde ipotek zarfı, düşünceli düşünceli çıkar.)

¹⁵⁵ Çetin Altan, “Çemberler”, *Bütün Tiyatro Eserleri*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, t.y., s. 18- 19.

Nevin: (Arkasından bakarak kızgın kızgın, hah yapar.) Bilmiyor muyum kendisi okuyacak, koca ihtiyar.” (s. 20- 21)

Baba, kızının okuduğu roman yerine yemek kitabı okumasını tavsiye eder. Annesi gibi olmasını istemez. Oyundaki tüm kahramanlar benzer özelliklerde gibidir. Mutlu, huzur içerisinde bir kahraman yoktur. Nejat’ın gideceğini söylediği sahnede anne, baba herkes gitmek ister. Oyunda evde, Nejat’ın gittiği gemide ve Nejat’ın çalıştığı otelde bütün erkeler babasına, kadınlar annesine, kızlar ise kardeşine benzer. Evlilikleri ve ilişkileri de aynıdır. Sözler verilerek beklentilere girilerek evlenilmiş daha sonra dünyayı birbirlerine zindan etmişlerdir. Birbirlerini aldatmışlar ve sonuçta hepsinin geldiği nokta buldukları yerden başka bir yere gitme isteğidir. Bu bir nevi yaşadıkları çemberi kırmak ve o hayattan kurtulmaktır. Fakat Nejat’ın gittiği ve gördüğü yerlerdeki tüm hayatlarda bu çemberler devam eder. Nejat, “*Vaktiyle bizim evde de herkes bir yere gitmek isterdi. O kadar yere gittim. Hiçbir yere gitmemiş gibiyim.*” (s. 60) der.

Yazarın tüm bunlarla insanlar kendilerini değiştirmedeği sürece gittikleri yerin ve etraflarındaki insanların hiçbir önemi olmadığını ve hayatların hep aynı çember içerisine sıkışmış olarak devam ettiğini anlatmak istediğini düşünebiliriz.

Adalet Ağaoğlu, *Evcilik Oyunu* (1964) toplumda çocukluktan itibaren yer alan kadın erkek ilişkisi ve rollerini konu eden bir eserdir. Oyunda çocukluktan genç kızlığa geçiş döneminde olan Çiğdem’in annesinin baskıları ve abartılı tutumları karşısında yaşadıkları yer almaktadır. Çiğdem, liseye gitmektedir. Anne serpildiğinden beri günler zehir zıkkım oldu bana, lise bitse de kurtulsak, der. Okuldan sekiz dakika geç kaldığı, komşunun anlattığı bir olaya güldüğü için kızı terbiyesiz ve edepsiz olmakla suçlar.

“**Çiğdem:** Okulun kitaplığından bir kitap almıştım. Onun için geciktim.

Anne II: Ne kitabıymış?

Çiğdem: Hiç işte. Bir kitap.

Anne II: Göster bakayım. Hani nerede?

Çiğdem: (Gider. Kitaplarının arasından bir başka kitabı alır; korkarak getirir.) İşte.

Anne II: (Heceleyerek okur) İnsanları Seveceksin... Hii!..

Çiğdem: Ay, ne oldu yine?

Anne II: Seni şıfıntı seni!.. Hem romanmış da... Hem roman, hem aşk!.. Yarabbi ben nerelere gideyim! Kız sen orospu mu olacaksın? Oros pulukta mı hevesin? Bu sevmekli mevmekli kitapları kim sokuyor kulağına? Kim veriyor bunları sana ha?..

(Çiğdem “orospu” lafını duyduğundan beri bir dehşete kapılmış, titremekte. Kulaklarını tıkar. Ağlayarak odadan kaçır.)

Anne II: (Birden kendine gelir. Korkmuştur. Çiğdem'in arkasından kapıya koşır) Çiğdem!.. Çiğdem!.. Gel kızım.”¹⁵⁶

Oyunda anne kızına da kendine de hayatı çekilmez hâle getirir. Aşk romanı okuyan kızına olmayacak bir tepki verir. Çiğdem, annesinin davranışları karşısında ne yapacağını nasıl davranacağını bilemez. Toplumdaki kadın ve namus algısını eleştiren dikkat çekici bir bölümdür.

Hüseyin Batuhan'ın *Büyükçınar* (1965) oyununda Mehmet Eğilmez ormanları korumak için verdiği mücadele anlatılmaktadır. Mehmet Eğilmez, orman fakültesini bitirdikten sonra çeşitli yerlerde görev yapmıştır. Para ve gücün karşısında eğilmemesi ve canı pahasına ormanları korumasından dolayı Sinem Köy'e gönderilmiştir. Sinem Köy'deki kuru Numan Paşa tarafından farklı ağaçlarla bezenmiştir. Boğaz'da çok güzel bir yerdir. Fakat şimdi insanlar acımdan ağaçları kesmektedir. Mehmet de burada ağaçları kestirmemek için mücadele eder. Oyunda Mehmet'in kız kardeşi Lütfiye dolayısıyla roman okumaktan söz edilir. Lütfiye'ye annesi sürekli roman okuyup hikâye yazdığı, kendine yardım etmediği için kızır. Lütfiye, etrafı ile pek alâkadar olmayan, aldırıışsız bir genç kız olarak yer alır. Bunlar eserde sadece ufak bir ayrıntı olarak yer alır.

Orhan Kemal'in *İspinozlar* (1965) oyunundaki önemli meselelerden biri de bir menfaat elde etmek için yapılan evliliktir. Mustafa, fakir ama yakışıklı bir gençtir ve komşu kızını Aynur'la birbirlerini severler. Evlerinin karşındaki apartmanın sahibi olan müteahhit Zülfikar Bey'in çirkin ve yaşı da biraz ilerlemiş olan kızını Hülya da Mustafa'ya âşıktır. Mustafa'nın annesi, babası, kardeşleri Erol, Ayten ve Nurten ve arkadaşları Mustafa'yı Hülya ile evlenmesi için zorlamaktadır. Bu evliliğin gerçekleşmesi durumunda hepsi hayaller kurar. Anne ve baba apartman dairesine taşınmayı; küçük kardeş Erol sarı ayakkabılar, elbiseler almayı, her gün pilav ve tas

¹⁵⁶ Adalet Ağaoğlu, “Evcilik Oyunu”, *Toplu Oyunlar 1*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2009, s. 31.

kebabı yemeyi; kız kardeşleri Ayten ve Nurten, güzel kıyafetler almayı ve zengin koca bulmayı; arkadaşları ise birlikte bir köfteci dükkânı kurmayı hayal eder.

Mustafa'nın kız kardeşleri Ayten ve Nurten, Hülya'nın hayatı gibi bir hayat hayal ederler. Hülya'nın penceresine bakarak “ *Uyur mu hiç o? Roman okuyordur gene. Öyle çok romanı var ki*”¹⁵⁷ derler.

Hülya: Kerime Nadir.. Bunu mu okuyorsunuz?

Nurten: Siz okudunuz mu? Öyle güzel ki. Hep ağladık.. (Abblasını işaret eder)
Ayten'le!

Hülya: Ben bunları okumam!

Ayten: Ya?

Hülya: Esat Mahmut'un *Kadın Severse*'sini vereyim size de okuyun..

Nurten: Güzel mi?

Hülya: Çok. Sonra, *Erikler Çiçek Açtı...*” (s. 194- 195)

Her iki yazar da popüler romancılarıdır. Kerime Nadir'in aşk romanları, Esat Mahmut'un ise aşk ve serüven romanları meşhurdur. Mustafa'nın kardeşleri Ayten, Nurten ve daha sonra evlendiği Hülya aşk romanları okurlar. Mustafa'nın sevdiği işçi Aynur ise biriktirdiği parayı sevdiği Mustafa'ya iş kurması için veren, çalışkan ve kimseye muhtaç olmadan hayatta kalmayı başaran bir kadındır.

Sabahaddin Engin'in *Kendi Dünyamız* (1970) oyunu Anadolu'da küçük bir şehirde yaşayan beş kadının hikâyesini ve Arif Doğan'ın gelişi ile değişen hayatlarını anlatır. Hayriye, Fahriye kardeşler ve Hayriye'nin kızı Mine birlikte yaşar. Aslen İstanbulludurlar anne ve babalarını kaybetmişlerdir. Hayriye'nin kocası genç yaşta ölür, kocasının akrabaları ona ve kızına sahip çıkmaz. Bu nedenle İstanbul'dan ayrılarak sınıra yakın bu şehre gelirler. Fahriye'nin sevdiği adam onu bırakıp gider ve bunun üzerine o da kardeşi ile birlikte yaşar. Hayriye, güzel ve genç yaşta dul kalmış bir kadındır. Zengin bir koca ile evlenerek İstanbul'a gidip rahat bir hayat sürme hayali vardır. Hayalperest bir kadındır ve kızını da kendi gibi yetiştirmiştir. Mine, 17 yaşında çok güzel bir kızdır. Sürekli kitap okur ve şiir yazar. Şiirlerini dergilere gönderir fakat yayımlanmaz. Onun da İstanbul'a gitme ve orada şiirlerini yayımlatıp tanınma hayali vardır. O da okuduğu kitaplar arasında yaşayan hayalperest bir kızdır. Fahriye ise çirkin fakat akıllıdır.

¹⁵⁷ Orhan Kemal, “İspinozlar”, *Bütün Oyunlar-2*, 2. bs., İstanbul, Tekin Yayınevi, 2002, s. 204.

Fahriye ve Hayriye kardeşlerin uzaktan akrabaları olan Arif Doğan'ın evlerine geleceğini haber alırlar. Arif Doğan, eğitilmiş, yakışıklı ve zengin bir adamdır. Kırk beş yaşında olmasına rağmen evlenmemiştir. Haz düşkünü, toplumsal kurallar ve kalıpları kabul etmeyen, gönlünce yaşayan bir adamdır. Bu sınır şehrine kaçak yoldan yurt dışına çıkmak için gelmiştir. Fakat Hayriye onunla evlenmek için geldiğini düşünür. Mine şiirlerini yayımlatmak için söz alır. Arif Doğan ise yan komşuları genç ve güzel Neşe'ye alaka gösterir. Diğer bir komşu olan Komşu Nine ise dışarıdan haber getirerek Arif ve Neşe'nin baş başa kalmasına yardım eder. Oyunun sonunda Arif Doğan, polis tarafından yakalanır. Hayriye ve Mine hayal kırıklığı içinde kalır.

Mine, Balzac'ın *Eugénie Grandet* romanını okurken çok ağlamıştır. Romanda babasının cimriliklerinin yanında sevdiği delikanlı Ojeni'yi terk eder. Mine, Ojeni'nin yerinde olması hâlinde dayanamayıp intihar edeceğini söyler.¹⁵⁸ Yaşlanıp çirkinleşmekten korkar bu nedenle “*ben o kadar yaşamak istemem. Otuz beş kırk yıl yeter artar bile. Çirkin olarak, umacı gibi gün geçirmektense ölmek daha iyi.*” (s. 16) der. Şiirlerini yayımlatıp tanınmak ister. Hatta “*Bana bunu sağlayan için canımı bile veririm.*” (s. 16) diyerek bu konudaki duyarlılığını ifade eder.

Hayriye'de kızı Mine gibi kitaplara düşkündür. Arif Doğan'da kitap okumayı “*Bahtiyardır okurken insan. Kendini unuttur. Yaşar başka dünyalarda.*” (s. 30) diyerek tarif eder. Fahriye ise Mine'nin fazla kitap okumasından hoşlanmaz.

Oyunda özellikle Mine üzerinden anlatılmakla birlikte hayalperest, maceraperest, etkiye açık kahramanlar -yaşı ve cinsiyeti ne olursa olsun- kitap okumaya çok düşkündür ve kendilerini oradaki kahramanların yerine koyma eğilimindedir yorumunu yapmak mümkündür.

Nâzım Hikmet'in, *Yolcu* (1970) oyunu 1921 yılında Anadolu'da küçük bir tren istasyonunda geçer. Oyunda İstasyon Şefi, İstasyon Şefi'nin Karısı ve Makasçı yer almaktadır. İstasyon binasının birinci katı bekleme mahalli, üst katı ise istasyon şefinin hususi dairesidir. İstasyon Şefi, evlenmelerinden kısa bir süre sonra karısını

¹⁵⁸ Sabahattin Engin, **Kendi Dünyamız**, İstanbul, Yayıncılık Matbaası, 1970, s. 15- 16.

evde beş kuruşuz bırakıp savaşa gitmiştir. Kadın çok parasızlık çekmiştir. İstasyon Şefi, bir gözünü kaybetmiş olarak savaştan döner. Yurda döndüğünde seferberlik zamanı olduğu için ellerinde avuçlarında olan ne varsa -karısının çeyizinden olan keten masa örtülerini dahi- satıp geçimlerini sağlamaya çalışırlar. Sonra bu istasyona gelmişlerdir. Kadın bu nedenle istasyona gelen gazete kâğıtlarını satarak bir iki kuruş para biriktirmektedir. Çünkü ne olacağından ve kendini nelerin beklediğinden habersiz olduğunu düşünür. Fakat kocası onu terk edip Makasçı ile kaçacağını düşünür. Makasçı'nın da bir bacağı aksamaktadır ve o da savaşta olmuştur.

İst. Şefi: Bir kitap vardı.

Şefin Karısı: Bana mı söylüyorsun?

İst. Şefi: Sana... Bir kitap vardı, diyorum, mavi kaplı, ciltli yani, şöyle, şu boyda bir kitap!..

Şefin Karısı: Ne olacak?

İst. Şefi: Okumak istiyorum.

Şefin Karısı: Bir yaşıma daha girdim. İki yıldır tek kitap yaprağı çevirmemiş adama bakın. Ayol, bu da nerden çıktı şimdi?

İst. Şefi: Sana ne? Şu rafın üzerindeydi. *Rübabı Şikeste*... Altı ay evvel mi ne, orada gözüme iliştiydi.

Şefin Karısı: Altı ay evvel gözüne ilişen kitabı şimdi gelmiş benden soruyor... Soba kurulurken buraları silip süpürdüm. Lüzumsuz öteberiyi yukarıya, sandığa koydumdu. Belki ordadır.

İst. Şefi: Git, getir.

Şefin Karısı: Çıldırın mı ayol? Ben hangi kitap olduğunu nasıl bileyim? Rahmetli babam, nur içinde yatsın, kadın kısmının namaz surelerinden başka şey okuması günahtır, derdi. Hem...

İst. Şefi: Peki, peki, anladık...

Şefin Karısı: Hem sandık senin büyük sepetin altındadır. Ben koskoca sepeti...

İst. Şefi: Anladık, dedim ya... (istasyon Şefi hışımına çıkar, yukarı kata gider.)¹⁵⁹

Bu istasyonda yolcu trenlerinin çoğu durmadan geçer. Şimdi kış ve kar olduğu için yük trenleri bile durmamaktadır. Burası kuş uçmaz kervan geçmez bir çöl gibi anlatılır. Kahramanlar da bunu hissetmektedirler. Fakat dış dünya ile bağlantı da kurma niyetinde değillerdir. Trenden zaman zaman atılan gazeteleri okumadan kullanırlar. İstasyonda olan telgrafla sadece geçen trenin saatini bildirirler. Bir gece Ankara'ya harbi sormak isterler fakat kar ve tipi telgraf direğini devirir ve bilgi alamazlar. İstasyon Şefi, iki yılın ardından *Rübab-ı Şikeste*'yi okuma isteğini "*Vaktiyle en çok sevdiğim kitabı okuyup dünya ile bağımı yeniden düğümlmek*

¹⁵⁹ Nâzım Hikmet, "Yolcu", *Ferhad ile Şirin: Oyunlar 2*, 8. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2011, s. 20- 21.

istedim. Birdenbire duydum bu ihtiyacı. Bana öyle geldi ki, bu kitap, beni (Kadına) senden ve kendimden başka şeylere, hayata, öteki insanlara yeniden bağlayabilecektir. Olmadı. Olmuyor... İmkânı yok ...” (s. 25) diyerek ifade eder.

“**İst. Şefi:** Bahtiyarlığı, saadeti düşünmüşsündür. Nasıl tahayyül ettin bunları? Ne şekilde? Sana daha iyi anlatabilmem için, kendimi ele alayım. Mesela ben, yemyeşil çimenzâr içinde beyaz, iki katlı bir yuva, bir lâne şeklinde düşünürdüm bunu. Ciltlerinde turuncu, ipek bir abajurun ışıkları dolaşan kitaplar ve... Şefkatli, saf, temiz, fakat ateşin bir kadın... Anlatabildim mi?

(...)

İst. Şefi: Hayatı Muhayyel’i okudun mu? (s. 32)

İstasyon Şefi ve karısı İstanbul’dan gelmişlerdir. İstasyon Şefi, Muallim Mektebi mezunudur. Bu küçük istasyona gelme nedeni, Servet-i Fünuncular gibi bir kaçış düşüncesinden kaynaklı olabilir. En sevdiği kitabın *Rûbab-ı Şikeste* oluşu, kendi hayat-ı muhayyelinden bahsedışı, bize bunları düşündürür. Karısının imam olan babasının kadının namaz surelerinden başka bir şey okumasının günah olduğunu söylemesi de kadının okumasına bakışla ilgili eserde yer alan başka bir husustur.

Edebiyatımızda özellikle ilk dönem romanlarında görülen okuduğu romanlardan etkilenecek gerçek hayat ve roman ayrımı yapamayan ya da dejenere olan kadın okur imajı, altmışlı yetmişli yılların tiyatrosuna kadar etkisini devam ettirmiştir. Genç kadınların ahlâkını ve aileyi korumak, onların gerçeklikle bağlarını koparmaları adına roman okumaları hatta kitap okumalarından rahatsızlık duyulmuştur. Okuduğu kitaplardan kötü etkilenen ya da etkilenmesinden endişe edilen kadın imajına eserlerinde yer veren tiyatro yazarları Adalet Ağaoğlu dışında erkektir. Ağaoğlu’nun *Evcilik Oyunu*’nda roman okuması, eve geç kalması ve gülmesi gibi toplumsal baskılar neticesinde hayatlarına müdahale edilen kadınların yaşadıkları zorluklara dikkat çekilir. Edebiyatın aynı zamanda öznesi olan yazan kadın kahramanlar, Hüseyin Batuhan’ın *Büyük Çınar* oyunundaki Lütfiye ve Sabahattin Engin’in *Kendi Dünyamız*’daki Mine’dir. Lütfiye çok silik bir karakterdir; yazdıkları, okudukları ve karakteri hakkında eserde bilgi yer almaz. Lütfiye, saf ve çevresine karşı aldırıışsızdır. Mine ise şiir yazar fakat şiirleri gönderdiği dergilerde yayımlanamaz. Kitap okumayı seven Arif Doğan tarafından beğenilmez. Mine’nin kabiliyeti olmamasına rağmen şiir yazması ve onları yayımlatarak ismini duyurmak

istememesi de yine etkiye açık olan zayıf karakteri dolayısıyla, denebilir. “Toplumsal Cinsiyet” bölümünde incelediğimiz Ülker Köksal’ın *Adem’in Kaburga Kemiği* oyunundaki Güzin, yazmak isteyen fakat kendine ait odası ve daktilosu olmadığı, hayatını ailesine adadığı için istidadı olmasına rağmen yazamayan bir başka kahramandır. Dolayısıyla altmışlı ve yetmişli yıllara gelindiğinde dahi kadının hâlâ edebiyatın öznesi değil de nesnesi olarak görüldüğünü ve zararlı etkilerden korumak adına olumsuz “kitap okuyan kadın” imajının edebî eserlerde devam ettirildiğini söylemek mümkündür.

Dönem tiyatrosundaki çok seslilik ve çeşitliliğin kadın meselesine ve farklı kadın prototiplerine yansımaları görmek mümkündür. Bunlar içerisinde yoğunluğu ezilen, istismara uğrayan kadınlar ve bunların problemleri oluşturur. Köylü kadınlar (köyde yaşayan ya da şehirlere göç etmiş) başlık parası, kuma, çok eşlilik ve imam nikâhı ile evlenme dolayısıyla problemler yaşar, ezilir ve insan yerine konmazlar. Şehirlerde kimsesiz, fakir ve işçi genç kadınların en büyük problemi yine istismara uğraması, kötü yola düşmesi ve sömürülmesidir.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve bu roller dolayısıyla hayatlarını istedikleri gibi yaşayamayan kadınların problemlerinin dönemin kadın yazarları tarafından konu edildiğini söylemek mümkündür. Bunlar Adalet Ağaoğlu, Nezihe Meriç ve Ülker Köksal’dır.

Adalet Ağaoğlu’nun *Evcilik Oyunu*’nda toplumun kadına ve erkeğe biçtiği roller ve katı ahlak kuralları dolayısıyla birlikte huzur içerisinde yaşaması mümkün olmayan kadın-erkek münasebetleri konu edilerek toplumsal cinsiyet rolleri ve katı ahlak kuralları eleştirilir. *Çatıdaki Çıtlak* oyununda toplumsal roller ve kabuller dolayısıyla okumaları, meslek sahibi olmaları ve bir erkeğe muhtaç olmadan yaşamaları mümkün olmayan kadınların hikâyeleri üzerinden bunun sebebi olan kabuller eleştirilir. Ağaoğlu’nun *Kozalar* oyununda ise zor şartlar altındaki kadınların ev içi yaşantıları yerine kendi varlıklı ve rahat hayatları içerisine hapsolmuş kadınların hayatı konu edilir. Yazar, böylelikle topluma, insanlığa ve zor durumda olan kadınlar ve çocukların yaşadıkları ve problemlerine karşı aldırışsız kalan kadınları konu eder. *Çatıdaki Çıtlak* oyununda da Kadın Kalkındırma Derneği

üzerinden zor durumda olan kadınların problemlerini tam olarak anlayamayan varlıklı kadınlar ve kadın dernekleri eleştirilir. Adalet Ağaoğlu sadece erkekleri, erkek egemen toplumu eleştirmekle kalmaz aynı zamanda kadınların problemlerinin daha iyi şartlarda olan kadınlar tarafından da anlaşılmadığına dikkat çeker.

Ülker Köksal *Adem'in Kaburga kemiği* oyunu ile tüm hayatını erkek egemen toplumun kurallarına göre şekillendiren bir kadının hikâyesi konu edilir. Yazar bu şekilde erkek egemen toplumun kuralları ve söylemlerini eleştirmek yerine sağlamlaştırmıştır. Nezihe Meriç'in *Sular Aydınlanıyordu* oyununda ise tüm bu eserlerden farklı olarak erkeğin buyruğunda, dünyadan habersiz yaşayan kadınlara karşılık içinden geldiği gibi, yaşama sevinci ile dolu bir kadın üzerinden ideal kadına dair bir mesaj verildiğini söylemek mümkündür.

Turgut Özakman'ın *Ocak* oyununda ise geleneksel ailedeki kadın ve erkek rolleri olumludur. Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri* oyununda kendine biçilen rolleri yaşayan bu nedenle sürekli ezilen ve kendi olamayan kadın üzerinden taraf tutulmadan toplumdaki cinsiyet rolleri üzerine düşünülmesi sağlanır. Behçet Necatigil'in *Yol* oyununda geleneksel toplumla ve onların genel eğilimleri ile hayat anlayışları çatışan gençlerin topluma uymak zorunda kalmaları sembolik olarak anlatılır. Behçet Necatigil'in radyo oyunlarında çarpıcı olaylar ve dramatik değişiklikler olmadan kadın-erkek münasebeti ve evliliklerle alakalı hususlar bir şiirde olduğu gibi semboller ve metaforlarla anlatılır. Bunlar içerisinde ise eski münasebetlerin unutulmaması ve evliliklere etkisi üzerinde durulur.

Nâzım'ın *Enayi* oyununda aşkı, sevgiyi ve dürüstlüğü paraya ve menfaatlere tercih eden bir kadın vardır. *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım* oyununda ise menfaatperest Efruz'u saf, samimi âşık Vicdanî'ye tercih eden kadınlar vardır. Necip Fazıl'ın *Ahşap Konak* oyununun Belkıs'ı iffetsiz, suç işlemeye meyilli, kötücül kadın tipinin (Şener'in tespitine göre yirmili yıllardan kırklara kadar varlığını sürdüren) bir uzantısı olarak görülebilir.

Dönem eserlerindeki sömürülen, ezilen ve haklarını koruyamayan kadınlara karşılık güçlü, kendini ve haklarını koruyabilen ya da bunun için çaba gösteren kadın kahramanlar az olmakla birlikte vardır. Recep Bilginer'in *İsyancılar* oyunundaki

Fadime Nine’de köy oyunlarında görülen erkeklerin baskısı altında kişiliğini kaybetmiş kadınlardan değildir. Fadime Nine; güçlü, dürüst ve akıllı olması dolayısıyla tüm köyün saygı ve sevgisini kazanmış ve köyde sözü geçen ideal bilge bir kadındır. Turan Oflazoğlu’nun konusunu köyden alan oyunlarından¹⁶⁰ olan *Keziban* ve *Elif Ana* eserlerine adını veren kadın kahramanlar da köy oyunlarında görmeye alışık olduğumuz ezilen, sömürülen kadınlar değildir. “*Keziban, bir kadın olmaktan öte intikam duygusuyla şekillenmiş bir varlık olarak öne çıkar.*”¹⁶¹ Kâinattaki iyi-kötü çatışmasını konu eden *Elif Ana* oyununun kahramanı Elif ise iyiyi temsil eden bir kahraman olarak yer alır. Elif’in iyiliği temsili ezilmesini, sömürülmesini beraberinde getirmez. O gençliğinden itibaren kendi kararlarını veren, vakur, güçlü bir kadındır. Cumalı’nın devlet kurumlarının işleyişindeki problemleri konu ettiği *Masalar* oyunundaki kadınlardan Gülen, çalışkan, işinde başarılı, kendini ve haklarını cesurca koruyabilen boş zamanlarında kitap okuyup tiyatroya giden ideal bir kadın kahraman olması dolayısıyla dikkat çeker. Yine Cumalı’nın *Tehlikeli Güvercin* oyunundaki Avukat’ın eşi güçlü, eğitilmiş, toplumsal duyarlılığa sahip kocasının yanında duran ideal bir kadındır. Reşat Nuri’nin *Çalığışu* romanından Cumalı’nın aynı adla oyunlaştırdığı tiyatro oyununun Feride’si ideal eğitilmiş bir kadındır. (Bu eser “Köy-Kent Problemi Bağlamında Aydın-Halk İkiliği” başlığı altında incelenmiştir.)

¹⁶⁰ Bu tasnif Sezai Coşkun’a aittir. Bkz. Sezai Coşkun, **Bir Mutlak Avcısı: A. Turan Oflazoğlu**, İstanbul, Kitabevi, 2011.

¹⁶¹ Sezai Coşkun, **a.g.e.**, s. 584.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. DİN

Osmanlı İmparatorluğu'nda gerileme devrinden itibaren yaşanan kayıpları ve kaybedilen askeri üstünlüğü geri kazanmak için Batı'nın askeri kurumları ve silah gücünün nasıl alınabileceği meselesi önem kazanmıştır. Bu nedenle Avrupa'da elçilikler kurulmuş, bu elçilikler vasıtasıyla kurulan diplomatik ilişkiler ve onların verdikleri bilgiler doğrultusunda zamanla Tanzimat Fermanı (1839) ilân edilecek seviyeye gelinmiştir. Osmanlı, Batı'nın pazar arayışını ve birbirleriyle girdikleri ticari yarışını görüp doğru değerlendirememiştir. Bu nedenle imzaladıkları anlaşmalarda, tarım ve endüstri politikalarında, ülke çıkarlarını koruyamamıştır. İslahat Fermanı (1856) ile de Müslüman tebaa ile gayrimüslim halkın eşit haklara sahip olması sağlanmıştır. Böylelikle azınlıklar, yabancı devletlerden gördükleri destekle Müslüman halka karşı ekonomik olarak üstün duruma geçmiştir. Türk aydınları, yaşanan bu iktisadi gelişim farkının Batı'ya verilen ödünler dolayısıyla olduğunu düşünerek Batılılaşma karşıtı ilk sistematik eleştirilerini 1860'larda yapmaya başlar. Bu muhalif guruba Yeni Osmanlılar adı verilir.¹

Türkiye'deki modernleşme alanında yaşanan birçok köklü değişikliğin başlangıcı Yeni Osmanlıların çalışmaları ile başlar.² Şerif Mardin'e göre Yeni Osmanlıların Türkiye Cumhuriyeti'nin entelektüel ataları olduğu görüşü kısmen doğru temellere dayanmakla birlikte, Yeni Osmanlıların teorilerindeki İslâmî kaynak, Atatürk'te daha zayıf ve tamamıyla görünmez durumdadır.³

“Osmanlı ve İslâm düşüncesi, nizami, hatta yaşama tarzıyla hemen bütün bağlarını koparmayı hedefleyen yeni lâik Cumhuriyet hukuk, ahlâk, kültür, yazı, kıyafet hatta günlük hayatın hemen bütün tezahürlerinde Batılılaşmaya yönelen bir

¹ Şerif Mardin'in Batıcılık makalesinden özetlenmiştir. Bkz. Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi: Makaleler 4**, 12. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s. 9-20.

² Şerif Mardin, **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 10.

³ **A.g.e.**, s. 450. Ayrıntılı bilgi için bkz. “Yeni Osmanlıların İslâmî Entelektüel Mirası”, Şerif Mardin, **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004, s. 95-122; Niyazi Berkes, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, 25. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 536-546.

programı benimsemiştir."⁴ Bu görüş İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar fikrî yayınların neredeyse tamamında alternatifsiz olarak devam etmiştir.⁵

Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar.⁶ XIX. yüzyılda başlamış olan Batılılaşma hareketi, yeni Türk tiyatrosunu da yönlendirmiştir.⁷ Enver Töre, *Modern Türk Tiyatrosu* kitabında Osmanlı toplumunun Tanzimat'la birlikte iki çarpık durumla karşı karşıya kaldığını ve bunun tiyatroya yansıdığını açıklar. Bunlardan ilki, batıl itikatlar ve bunların istismarını konu eden eserlerdir, ikincisi ise Batı'dan gelen pozitif düşüncelerin tesiri ile dinî değerlerin zaman zaman görmezlikten gelinmesidir.⁸ Meşrutiyet tiyatrosunda da batıl itikatlara kapılıp davranış bozukluğu gösteren şahısların tenkidi işlenmeye devam etmiştir.⁹ 1930'dan sonraki (özellikle Halk Evleri'nde yürütülen tiyatro faaliyetlerinde) Türk tiyatrosunda devletin resmi görüş ve politikaları doğrultusunda eserler üretilmiştir.¹⁰

İkinci Dünya Savaşı'nın sonları ve Türkiye'deki çok partili hayat mücadelelerine kadar lâiklik yeni rejimin ana temellerinden olmuştur. 1946'dan sonra ise devletin itibar etmediği dinle alâkalı ne kadar görüş varsa dile getirilmeye ve tartışılmaya başlanmıştır.¹¹ Tüm bu gelişmelerin etkisi ile 1960-1980 Türk tiyatrosunda önceki dönemlere nazaran dinin yer almasının çeşitlendiği ve kısmen farklılaştığı tespit edilmiştir.

⁴ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005, s. 44.

⁵ *A.g.e.*, s. 44.

⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, 7. bs., İstanbul, Dergah Yayınları, 2005, s. 104.

⁷ Sevda Şener, *Cumhuriyet'in 75 yılında Türk Tiyatrosu*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t.y., s. 13.

⁸ Enver Töre, *Modern Türk Tiyatrosu (Temalar)*, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016, s. 33.

⁹ *A.g.e.*, s. 72.

¹⁰ Uğur Akıncı, *Kaleminden Sahneye: 1946'dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler*, İstanbul, Sahne Kültürü Kitaplığı, C. 1, 2003, s. 29.

Ayrıntılı bilgi için bkz. Nurhan Karadağ, "1932-1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara, AÜ DTFC Yayınları, 1988, s. 135-173; Esra Dicle Başbuğ, *Resmî İdeoloji Sahnedeki*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

¹¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Kemal Karpat, *Türk Demokrasi Tarihi*, 9. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2017, s. 349-370.

4.1. Şahıslar Üzerinden Din Meselesinin Değerlendirilmesi

4.1.1. Mutasavvıf ya da Dinî (İslâmî) Hassasiyete Sahip Kişiler

Tiyatro yazmaya Muhsin Ertuğrul'un teşviki ve onun oyunculuğundan etkilenerik başlayan¹² Necip Fazıl, 1948-1960 arasında hiç oyun kaleme almamıştır.¹³ Bunda Necip Fazıl'ın belirginlik kazanan İslâmî ve siyasî kimliği dolayısıyla oyunlarının çeşitli engellerle karşılaşması etkili olmuştur.¹⁴ Kısakürek, tekrar tiyatroya dönüşünü şu sözlerle anlatır: “1960 yılı hadiselerinden sonra girdiğim zindan mikâbı, beni tiyatroya gördüğüm esrarlı mikâbın gökkuşağı renkleriyle dünyasına itiyor. Artık rengi, dâvası, gayesi, dostları düşmanları malum bir insan olarak o aktör için değil, istikbâlin sanatkârı için yazmaya başlıyorum...”¹⁵ Hasan Çebi, Necip Fazıl'ın tiyatrolarını iki devreye ayırır. İlk devreyi 1935-1948 yılları, ikinci devreyi ise 1964-1978 yılları arası olarak belirler.¹⁶ İlk dönem eserlerinde tiyatro sanatının ilkelerine ve gereklerine bağlı bulunan Necip Fazıl, 1964-1978 yıllarında yazıp neşrettiği (tezimizin kapsamına giren) eserlerinde ise umumiyetle düşüncesini, mesajını açık söylemeyi tercih eder.¹⁷

Necip Fazıl Kısakürek, *Ahşap Konak* (1964) oyununda toplumun yaşadığı değişim ve ahlâkî yozlaşmayı aynı aileden üç nesil üzerinden anlatır. Oyun yirminci asrın ikinci yarısının başlarında İstanbul Nişantaşı'nda bir konakta geçer. Oyunda eski nesli temsilen Recai ve eşi Hacer vardır. Bunlar dindar, namuslu kişilerdir fakat kızları Belkıs ahlâken tamamen yozlaşmıştır. Kumar oynar, morfin kullanır. Diğer taraftan kızının nişanlısı Tekin ile münasebeti vardır. Recai, Belkıs'ı kendi

¹² Aktaran: Can Şen, **Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme**, Ankara, Gece Kitaplığı, 2017, s. 25.

¹³ **A.g.e.**, s. 35.

¹⁴ **A.g.e.**, s. 30. Bu engeller *Künye* adlı oyunun sahnelenmek için Şehir Tiyatroları repertuarına alındıktan sonra repertuardan çıkarılması ve *Sabır Taşı*, oyunun ise 1947 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nin düzenlediği yarışmada heyet tarafından birinci seçildiği halde Halk partisi tarafından listeden çıkarılıp ödülün verilmemesidir. Bkz. Can Şen, **Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme**, Ankara, Gece Kitaplığı, 2017, s. 30-31

¹⁵ Necip Fazıl Kısakürek, **Konuşmalar**, İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 1990, s. 108.

¹⁶ Aktaran: Şaban Sağlık, “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl”, **Hece Dergisi Necip Fazıl Kısakürek**, Yıl: 9 Sayı: 97, Ankara, 2004, s. 345.

¹⁷ Turan Karataş, **Necip Fazıl'ın Tiyatro Yazarlığı ve Tiyatrolarının Belli Başlı Özellikleri**, Türk Dili, Cilt: CIV Sayı: 737 Mayıs 2013, s. 94.

yumurtasından çıkan bir çıyan olarak görür. Belkıs'ın özünde problem vardır fakat Recai ve Hacer, onu merhametleri ile büyütmüşlerdir.

Belkıs'ın Yüksel adında oğlu ve Aysel adında bir kızı vardır. Bunlar ve arkadaşları (yeni nesil) dans eden, içki içen ve boşluk içinde sürüklenen bir nesildir. Fakat Yüksel, diğerlerinden farklıdır, Recai onu ve onun gibileri “*Allah'ın kalplerine düşürdüğü hususî bir istidat nuruyla, emekleye emekleye yolunu bulmaya çalışan yavrular*”¹⁸ olarak tarif eder.

Mimar olan Yüksel, Eyüp Sultan Cami'sine çalışma yapmak için gider. Burada namaz sonrasında kalın mermer bir sütunun gerisinde ağlayıp dua eden bir adam görür. Bu adamdan çok etkilenir ve onunla tanışır. Bu adam aktardır ve adamın Eyüp'te bir dükkânı vardır. Yüksel, Aktar'la kurduğu dostluk ve yaptığı sohbetler vasıtasıyla değişir, dükkânda gördüğü Aktar'ın kızına zamanla âşık olur. Aktar, Yüksel'e “*Allah'ı tanı! Gerçek Müslüman ol! Kurtul!*” (s. 39) gibi öğütler verir. Yüksel, Aktar'ı dedesi ile de tanıştır; Aktar, onlara “*Konakta kalamayacak olursanız buraya gelirsiniz*”, der. Burada Aktar, bir nevi keramet gösterir çünkü yaşadıkları olaylardan sonra Hacer, Recai ve Yüksel konağı terk ederek onların evine gider.

Necip Fazıl, oyununda Yüksel'in değişiminde samimi bir Müslüman olan Eyüp'teki aktarı aracı yapmıştır. Yüksel dedesi ve anneannesinin etkisi ile değil de Eyüp'teki aktarın etkisi ile değişir. Aktar, din adamı olmamakla birlikte dindar bir şahıs olması dolayısıyla önemlidir. Yüksel, Aktar ve onun kızının taklidini yapan kardeşi ve arkadaşlarına şunları söyler:

“Ahlâksızlar! Dünyanın en saf ve temiz insanlarını, kendiniz gibi adi şantajcılar, pazarlıkçılar edasıyla mı sokuyorsunuz konağa? Onlar hiç tenezzül eder de ayak basarlar mı çirkef muhitinize? (Genç ressam ve üçüncü kıza) Gazete karikatüristleri gibi, bir de şahıslarla değil, dininizle alay etmeyi marifet sayıyorsunuz! (Elini Tekin'e uzatır) Amerikan markalı, çiklet delikanlısı! İnansın, inanmasın, sen hiç papazıyla alay eden, onu küçük düşürmekten başka derdi, gücü olmayan bir Amerikalı gördün mü? Tuhafılık dediğin rezillik bu mu?” (s. 68)

¹⁸ Necip Fazıl Kısakürek, **Ahşap Konak**, 12. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2011, s. 37.

Yüksel, kendileri inanmasa da toplumun ve bireylerin kutsalına saygı duymayan arkadaşlarını, onlar gibi olan karikatüristler ve yazar-çizerleri örnek aldıkları Batı ile kıyaslayarak eleştirir.

Oyunun son sahnesinde Recai, Belkıs'ın kızının nişanlısını sevdiğini ve ondan hamile olduğunu öğrenince, merhametleri ile büyüttükleri bir çıyan olduğunu düşündüğü kızına artık merhamet göstermez ve konağı yakar. Yanan konakta Belkıs, Aysel ve Recai vardır. Neslin devamını sağlayacak olan Yüksel dışarıdadır ve Recai ona “*Biz yandık siz kurtulmaya bakın*” (s. 123) der.

Oyunda toplumun ve ailenin yozlaşması ve toplumda yaşanan ahlâkî erozyon, artık devri son bulmak üzere olan bir konak etrafında anlatılır. Eserde dinin yer alışı, tefessüh etmiş aile kurumunun ve yozlaşan toplumun değişmesi için umut vaat eden Yüksel’de yaşanan müspet değişiklikler dolayısıyladır.

Necip Fazıl Kısakürek’in *Yunus Emre* (1969) oyununda, Yunus Emre’nin seyr-u sülûkunu tamamlaması ve dervişlik mertebesine ulaşması anlatılır. Bunlar anlatılırken Yunus’un menkıbeleri ile birlikte şiirleri de yoğun bir şekilde kullanılır. Oyunda Yunus, büyük ölçüde şiirleri ile kendini anlatır ve Yunus’un şiirlerini okuyan bir koro vardır. Oyunda yer alan otuz dört şiirin tümü Yunus Emre’ye ait değildir. Bunların bir kısmı Yunus Emre’nin düşüncelerine ve hayat hikâyesine yakın manalar içeren diğer Yunusların eserleridir.¹⁹ Necip Fazıl’ın *Çile*’sinde de ilki Abdülhakîm Arvasî ile tanışmadan önce ikincisi ise onunla tanıştıktan sonra olmak üzere Yunus Emre adında iki şiir vardır.²⁰

Oyunda Yunus Emre’nin arayışları, Taptuk Emre’yi bulması, çilesini doldurması ve ölümüne kadar olan yaklaşık elli, elli beş yıllık süre anlatılır. Yunus Emre ve ailesi Moğollar yüzünden Horasan’dan göç ederler. Yolda Moğollar Yunus’un ailesini öldürür, yalnız Yunus sağ kurtulur. Yunus, Erenler köyüne ulaşır ve araya araya Taptuk Baba’nın dergâhını bulur. Taptuk’un dergâhına odun taşır ve

¹⁹ Turan Güler, “Necip Fazıl Kısakürek’in Yunus Emre Adlı Tiyatro Eseri Üzerine Bir İnceleme”, **Turkish Studies**, Ankara, 2012, s. 1326.

²⁰ Hümeysra Hancıoğlu, “Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirinde Temalar”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2013, s. 218- 219.

kızı Fatma ile evlenir. Yunus, otuz yıl dergâha odun taşımaya devam eder. Taptuk Baba, artık ömrünün sonuna gelmiştir. Ona vereceği her şeyi verdiğini, geriye sadece esasının kaldığını söyler. Asayı vermenin zamanı ise henüz gelmemiştir, bu nedenle asayı göğe atar. Yunus, dervişliğini tamamlayınca asa onu bulacak ve Yunus, şeyhlik mertebesine ulaşmış olacaktır. Taptuk Emre, bundan sonra “*Biraz daha yaşar, toprakta yanı başıma uzanırsın*”²¹ der. Baba Taptuk’un ölümünün üzerinden yirmi yıl geçmiştir, Yunus şeriata aykırı şeyler söylemekle yargılanır. Burada savunmasını daha önce yazdığı şiirleri ile yapar. Bir şiirinde “*Seni sıygaya çeken bir molla Kasım gelir*” mısraını okuyunca Taptuk’un asası gelir onu bulur. Çünkü onun sorgusunu yapan Molla Kasım’dır. Yunus, zindana atılacakken kerameti anlaşılır. Gaipten gelen ses Yunus’a, “*Esefin kaldı mı dünyaya?*” (s. 87) diye sorar sonra yine aynı ses “*Yunus, Gel! Yunus Gel!*” (s. 87) der ve Yunus’un ayrılması ile oyun biter.

Yunus Emre, Türk tasavvuf geleneğini oluşturan en önemli isimlerden biridir. Halka, kendi dili olan sade bir Türkçe ile seslenmesi ve yaratılanı yaratandan dolayı hoş görme düsturu ile öne çıkar. Necip Fazıl’ın oyununda Yunus Emre’yi çağları aşan hayat felsefesi ve din anlayışı dolayısıyla işlediğini söylemek mümkündür. Oyunda Molla Kasım, Yunus’un büyüklüğünün anlaşılmasını sağlamakla birlikte dinin zahiri yönünü önemseyen bir din adamı olması dolayısıyla önem arz etmektedir.

Necip Fazıl Kısakürek’in *Kanlı Sarık* (1970) oyunu Kars’ın fethinden (1064) işgalden kurtulduğu yıllara (1920) kadar olan yaklaşık 900 yıllık tarihini anlatır. Bu nedenle de oyunda zaman çok çabuk geçmektedir. Üç perde olan oyunda birinci perdede bizatihi tarih anlatılır. İkinci ve üçüncü perdede ise Kars’ın düşman işgali altından kurtulması için şehit olan bir ailenin hikâyesi ile birlikte Kars’ın kurtuluşu anlatılır.

İlk perdede İhtiyar Timsal ve Fraklı Adam vardır. Fraklı Adam, tarih profesörüdür ve *Türkiye Tarihi* adlı kitabın yazarıdır. İhtiyar Timsal, Necip Fazıl’ın sahnedeki sözcüsü olarak görülebilir.²² İhtiyar Timsal, Fraklı Adam’a Türkiye

²¹ Necip Fazıl, *Yunus Emre*, 14. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2012, s. 70.

²² Mustafa Fırat Gül, *Necip Fazıl ve Tiyatro*, Konya, Kömen Yayınları, 2010, s. 115.

tarixinin bir köşesini, ülkemizin doğu ucu olan Kars'tan seyrettirecektir. Bunu “*zamanı bütünleştirmek yoluyla, ruh metoduyla*”²³ yapacaktır. Zamanın Allah'ın izniyle onun eline verilmiş bir sinema şeridi gibi olduğunu söyler (s. 14) ve yer yer Fraklı Adam'ın dahi bilmediği tarihi gerçekleri anlatır ya da sahnede gösterir. İhtiyar Timsal, Kars'ın fethinden 1807 yılında ilk Rus saldırısına kadar olan kısmı anlattır ve bundan sonra “*Kars'ın tarih üstü hayatı... İç hayatı konuşacak*” (s. 50) diyerek sahneden ayrılır.

Bundan sonra Kars'ın 1920 yılında Türk ordusu tarafından tekrar ele geçirilinceye kadar olan tarihi yer alır. Bu sürede Rus baskın ve işgalleri yaşanır, son yıllarda ise Ermenilerin yaptıkları zulümlere yer verilir. Kars halkının bağımsızlık için verdiği mücadele bir aileden hareketle anlatılır. Yetim Hoca'nın babası, 1807 yılında Moskof'la savaşırken şehit olmuş ve oğlu yetim kalmıştır. Yetim Hoca, Moskof'tan öç alınıncaya kadar kendi evinden ve neslinden yetim ve şehit çıkması için dua eder ve bunu ailesine vasiyet eder. Yetim Hoca, Moskof'la savaşırken şehit olur ve oğlu Mazlum yetim kalır.

Mazlum, İstanbul'da okur, iki yıl Babıali'de çalıştıktan sonra Kars'a döner. Bu yıllarda Kars, savaş tazminatı olarak Ruslara bırakılmıştır. (1877- 1918 yılları arasında Kars Rus işgali altında kalır.) Halk, Kars'tan göç etmektedir. Türk konsolosu, Halife'nin fetvasını Mazlum Hoca'ya iletir. Bu fermanla Abdülhamit, Rusların Kars'ta kalıcı olmamaları için halkın Kars'ı terk etmemesini ister. Mazlum Hoca, bu ferman doğrultusunda halkı Kars'tan göç etmemesi hususunda ikna eder.

Üçüncü perdede, Mazlum Hoca 70 yaşındadır ve yıl 1915'tir. Mazlum Hoca, yaşına rağmen Kars'ın ve Anadolu'nun kurtuluşu için faaliyet hâlinedir. Oğlu olmamıştır, oğlunun yerine ona oğulluk yapmasını istediği Hâlid adında yeğeni vardır. Onu, kızının kızı Fatma ile nikâhlar. Hâlid, Hicaz Demir Yolu ve Balkan felaketleri için Hilal-i Ahmer'e para gönderdiği gerekçesi ile Sibiryaya sürülür. Halk oylaması yapılarak Kars'ın Türk ve Müslüman olduğu kabul edilir. Fakat Anadolu işgal altındadır. Mazlum Hoca, halifenin esir olduğunu ve ana vatanı -Anadolu'yu kurtarmadan Kars'ın kurtulmayacağını düşünür. (s. 95) Ermeniler, köye baskın yapar

²³ Necip Fazıl Kısakürek, **Kanlı Sarık**, 11. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2010, s. 14.

ve bu esnada Mazlum Hoca ve torunu Fatma şehit olur. Kuva-yı milliye zabiti kılığıyla Hâlid gelir ve Kars'ın kurtuluş haberi ile oyun biter.

Mazlum Hoca, halk arasında sözü dinlenen biridir. Halifeye gönülden bağlıdır. Özellikle Abdülhamid'in Müslüman halkın işgal altında olan Kars'ın terk edilmemesi fetvasını halka anlatır ve Kars'tan yaşanacak göçleri şu sözlerle engeller:

“Kırılalım, ezilelim!.. Halife'nin fetvası var: Kars'ta kalın, esirlikte kalın, yerinizden ayrılmayın, din içinde din saklayın, acılara katlanın, acıyı öğrenin, diyor. Bugün Müslüman'a düşen borç, acıda pişmek, acıda erimektir diyor. Kars'ı boşaltmayalım, onu yaralı Müslümanların ambarı olmaktan çıkarmayalım!.. Evliyaların türbesini, şehitlerimizin mezarlarını bekleyelim, “Ezan-ı Muhammedi'yi bu mübarek topraklardan beş vakitte eksik etmeyelim!.. Böyle yapalım ki, yarın Allah fırsat verirse buraların Müslüman- Türk olduğunu ispatlayabilelim...” (s. 79)

Kars'ın boşaltılmaması fermanı halife Abdülhamit'e aittir ve sonraki yıllarda yapılan halk oylaması ile Kars'ın Türk ve Müslüman olduğu kabul edilir. Mazlum Hoca bunu halife Abdülhamit'in fetvasının hikmeti olarak görür. Fakat daha sonra Anadolu'nun işgal altında olduğunu ve halifenin esir olduğunu ve onlar kurtulmadan Kars'ın kurtulmayacağını düşünür. (s. 95) Mazlum Hoca, burada halifeyi hain değil, düşman tarafından esir alınmış olarak görür. Bu nedenle halk mücadelesini halifesiz yapacaktır.

Oyunda Ebu'l Hasan Harakanî'den ve onunun manevi yardımcılarından da söz edilir. Ebu'l Hasan Harakanî, onuncu yüzyılın son çeyreği ile on birinci yüzyılın ilk yarısında yaşayan Horasanlı bir Türk mutasavvıftır.²⁴ Anadolu'nun Türk-İslam yurdu hâline gelmesinin önünü açan alperenlerin ilklerindedir. Kars'ın fethinde şehit düşmüştür.²⁵

Oyunda ikinci ve üçüncü perdede koro ile birlikte saz şairleri yer alır. Kars'ın Rus işgali altında olduğu sahnelerden birinde şu şiir yer almaktadır:

“Cümle mümin dara kaldı,
Nurlu camin kara kaldı,
Yattığın Kars zâra kaldı,
Ağla Hasan'ül Harakanî!*

²⁴ Ahmet Yıldırım, “Harakânî ve Yesevî'nin İlim ve İrşad Yönteminde Ortak Noktalar”, **Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: IV, Sayı: 1, 2017, s. 158.

²⁵ **A.g.e.**, s. 156.

* Oyunda Ebu'l Hasan Harkaanî olarak kullanılmıştır.

Kunbet câmi'in kan ağladı,
Kâfir Urus zenk bağladı,
İslâm olan can dağladı,
Ağla Hasan'ül Harakaanî"(s. 91- 92)

Oyunun son sahnesinde Mazlum Hoca, Kars'ın bu kadar şehidinin içinde kendi yerini sorar, ona cevap Ebu'l Hasan Harakanî'nin sesiyle gelir. (s. 105) Bu ses, şehadet haberi olarak kabul edilebilir. Bundan sonra Mazlum Hoca ve torunu Fatma, Ermeniler tarafından şehit edilir. Kars'ın bağımsızlığı için üç kuşaktır savaşan ve şehit olan ailenin soyu tükenir fakat Kars, Kuvay-ı Milliye birlikleri tarafından işgalden kurtarılır.

Din, oyunun en önemli meselelerinden biridir. Oyuna adını da veren "Kanlı Sarık" in her defasında Kars'ı kurtardığı ve bu nedenle bir gün Kars'ın adının Kanlı Sarık konulabileceği ifade edilir. (s. 70) Yetim Hoca, sarıklı bir hocadır ve ölünce başındaki sarık yarasına kapatılır ve kan olur. Bu kanlı sarık, oğlu Mazlum'a kalır. Mazlum gençken feslidir fakat yaşlanınca oda sarık takar. Sarık, din adamlarının ve dindar şahısların kullandığı bir başlıktır. Şehit, "*kutsal bir ülkü veya inanç uğruna savaşırken ölen kimse*"²⁶dir. Oyunda dindar şahıslar olan Yetim ve Mazlum Hoca'nın ülkeyi düşman işgalinden kurtarmak için verdikleri mücadele ve bu uğurda seve seve şehit olmaları anlatılır. Din adamlarının düşman işgaline karşı direnişin önderliğini yapan vatanperverler olmaları önemlidir.²⁷ Mücadelelerini Anadolu'nun Türk ve Müslüman kalması için yaparlar. Oyunda dinin, toplumu bir arada tutma, savaş ve işgal gibi hayati durumlarda ülkeyi savunmaya sevk etmedeki önemi ve etkisi vurgulanır.

Necip Fazıl Kısakürek'in *Mukaddes Emanet* (1976) oyununa adını veren emanet, 93 Harbi'nden kalma bir tüfektir. Oyunun başkahramanı Abdullah'ın babası 93 Harbi olarak anılan Osmanlı-Rus savaşında Plevne'de sekiz Moskof öldürmüş ve onları temsilen tüfeğine sekiz çentik atmıştır. Baba, bu tüfeği oğluna emanet eder, onun da tüfeğin dipçığıne dokuzuncu çentiği atmasını ve sonrasında kendi oğluna emanet etmesini vasiyet eder. Oyunda yirmi yıllık periyotlar hâlinde toplumda ve Abdullah'ın neslinde yaşanan değişimler anlatılır.

²⁶ **Türkçe Sözlük**, "şehit", 2 c., 9. bs., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, C:II, 1998, s. 2081.

²⁷ Abdullah Şengül, **Cumhuriyet Döneminde Tarihî Tiyatro**, Ankara, Alp Yayınevi, 2008, s. 275.

Abdullah'ın babası eğitilmiş ve ileri görüşlü biridir. Seyhü'l-İslamlık'ta çalışmıştır. Abdullah, babasının söylediklerinin aşama aşama gerçekleştiğine şahit olur. Baba'nın Abdullah'a ikinci vasiyeti, evlenip çocuk sahibi olması, "*kendini oğluna geçirmesi*"²⁸ ve neslini bu geçirişe memur etmesidir. Fakat bunun kolay olmayabileceğini "*Güvercin yumurtasından akrep çıkmaya başlayan bu devirde bilmem bu işi ne dereceye kadar başarabilirsin*" (s. 26) diyerek oğluna anlatmaya çalışır.

Abdullah; evlenir, bir kızı ve oğlu olur. Oğlu okumak için Avrupa'ya gitmek ister ve annesinin altınlarını çalarak evden ayrılır. Babasının onu şikâyet etmesini engellemek için de babasının millete ve meclise hakaret ettiğini söyleyerek jandarmaya şikâyet eder. Abdullah, oğlunu babasının söylediği gibi "*güvercin yumurtasından çıkan akrep*" olarak tarif eder. Bu oğul, henüz Avrupa'ya gitmeden inançsızdır ve bunu açıkça söyler. (s. 46- 47) Avrupa'da okur, ülkesine döner, milletvekili olur, babasından af dilemek ve elini öpmek için köyüne gelir. Abdullah ise "*Onu affetmek, kendime, ruhuma, babama, hakaret demektir. 21 yıl affedilmeyi düşünmedikten, kalıptan kalıba girdikten sonra bugün mü akli başına geliyor?*" (s. 56) der. Abdullah, oğlunun suçunun yıllar geçtikçe daha çok perçinlendiğini, yirmi yaşında ne ise şimdi de o olduğunu söyleyerek affetmez. Abdullah'ın dinsiz olan oğlunun oğlu, yani torunu ise Köy Enstitüsü'nde okumuş, komünist olmuştur.

Komünist torunun oğlu, oyunun son tablosunda Abdullah'ın evini basar ve ondan şu taleplerde bulunur:

"Bir kâğıt yazacaksınız!... 'Bu memleketi komünistlerden başkası kurtaramaz' diyeceksiniz!... 'Seksen iki yıl uyumuşum, şimdi uyandım: Allah, Peygamber, Ahlâk, Vatan, Millet, Aile, Mülkiyet hepsi boş şeylermiş hepsi emekçileri, köylüyü, işçiyi sömürmek için yutturulmuş afyon haplarıymış' diyeceksiniz!.. Sonra da bizimle geleceksiniz! Belki seni sınır dışı bir radyoda konuşturacağız. Sen bu ilde, hatta etrafta büyük bir ün sahibisin. Tesirin büyük olabilir. Yazının, fotokopisini alıp çoğaltacağız. Bütün Anadolu'ya örnek diye dağıtacağız. O bize, halkı, köylüyü, ayaklandırmakta en güvenilir destek olacak..." (s. 88- 89)

Abdullah, bu gencin torunun oğlu olduğunu öğrenince söylediklerini kabul ettiğini ve imza için içeriden kalem almaya gideceğini söyleyerek babasından kalma tüfekle oğlunun torununu öldürür. Askerler, Abdullah'ın kızından olma torununu

²⁸ Necip Fazıl, **Mukaddes Emanet**, 11. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2010, s. 26.

kurtarıırken Abdullah ölmek üzeredir. Abdullah, komünist olan torununu yüz bin Moskof'a bedel görür ve onu öldürmekle babasının vasiyetini yerine getirdiğini düşünür ve huzur içinde ölür.

Abdullah'ın verdiği terbiyeyi almayan ve onun gibi olmayan oğlundan olan nesli, dinsiz ve komünist olur. Abdullah'ın nesli kızından olma torunları ile devam eder ve emaneti kızından olma torunun oğlu devralır. Bu torun, İslam Enstitüsü'nü bitirmiş, öğretmen olmuştur, dedesinden ayrı düşündüğü hiçbir nokta yoktur. (s. 83) Abdullah, neslinin hastalıklı kolunu, Köy Enstitüsü'nden mezun komünist torunun oğlunu vurarak yok eder.

Necip Fazıl'a göre Abdullah'ın Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren başlayan siyasî ve ahlâkî çöküşü durduracak özü taşıdığını söylemek mümkündür. Bu özün Abdullah'tan diğer kuşaklara aktarılması gerekmektedir. Bu öz, kaynağını büyük ölçüde dinden alır ve Batı etkisinden kurtulmuş bir bilgi ve hikmeti içinde barındırır. Abdullah'ın oğlu ve ondan devam eden nesli, Batılı eğitim alarak dinini kaybeden ve komünist olan böylelikle bozulan bir kuşaktır ve Abdullah, bunları Türk'ün baş düşmanı olarak gördüğü yüz bin Moskofa bedel görür.

Necip Fazıl'ın *İbrahim Ethem* (1978) oyununda mutasavvıf İbrahim Ethem'in hayatı ve menkıbeleri anlatılmaktadır. İbrahim Ethem, Horasan'ın Belh şehrinde doğmuştur. Gerçekte Belh; hükümdarı, hükümdar oğlu veya torunu olduğuna dair çeşitli rivayetler vardır.²⁹ İbrahim Ethem'in bazı rivayetlerde Türk olduğu da iddia edilir.³⁰ Ethem, Allah'ın dostu olmanın ve Allah'ın sevgisini kazanmanın yolunu, hem bu dünya hem de ahiretten geçmekte gören mutasavvıflardandır.³¹ İbrahim Ethem'in tasavvuf yoluna girmesi ile alâkalı ona yakın farklı menkıbe anlatılır.³² Necip Fazıl da Ethem'e ait çeşitli rivayet ve menkıbeleri kullanarak bir oyun yazmıştır.

²⁹ Halime Gül, "İbrahim Bin Ethem ve Tasavvuf Tarihindeki Yeri", Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Tasavvuf Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2008, s. 15.

³⁰ Halime Gül, **A.g.e.**, s. 15

³¹ Cavit Sunar, **Ana Hatlariyle İslâm Tasavvufu Tarihi**, Ankara, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1978, s. 29.

³² Halime Gül, **A.g.e.**, s. 16.

Oyun Şu Şekildedir: Belh Sultanı İbrahim Ethem, huzurunda bulunan iki dervişle dervişlik ve tevekkül üzerine konuşur. Bu dervişler camide “İŞi gücü, sırmalı elbiseler, altun tasmalı tazılar arasında, sülün ayaklı küheylanlar sırtında ava çıkmaktan ibaret bir Sultandan ne hayır beklenebilir?”³³ diye bağırmıŐtır. Dervişler, amaçlarının halkı gafletten kurtarmak olduğunu söyleyerek saraydan ayrılırlar. İbrahim Ethem, gece damdan bir ses duyar, bu ses, bir katar devesini kaybettiğini ve damda aradığını söyler. Ethem’in devenin damda aranmayacağını söylemesi ile “Ya sen Allah’ı sırmalı elbiseler, inci düğmeli kaftanalar, altun yıldızlı taht, ipekli yastıklar içinde mi arıyorsun?” (s. 20) diye sorar. Bu ses, İbrahim Ethem’i gaflet uykusundan uyandırmak istediğini söyler. Bundan sonra bir dervişten sorularının cevabını alan İbrahim Ethem, tacını, tahtını bırakıp yollara düşerek nefsiyle mücadelesini verir. İbrahim Ethem’in tacını, tahtını bırakması halk arasında dilden dile dolaşır. Belh Valisi gelir ve İbrahim Ethem’i ülkesine götürmek ister. İbrahim Ethem, Vali tarafından denize atılan iğnesini balıklardan ister. Balıklardan biri iğneyi getirir. İbrahim Ethem, sırrını ifŐa ettiği, keramet gösterdiği için bu dünyada nöbetinin sona erdiğini düşünür ve oyun biter.

İbrahim Ethem’in önemi sultanken tacını, tahtını bırakıp derviş olarak yollara düşüp Allah’ı ve onun rızasını aramasıdır. Oyunda da İbrahim Ethem’in çeşitli menkıbeleri ile dünya nimetlerinden vazgeçip Allah rızasını araması anlatılır.

Orhan Asena’nın *Simavnalı Şeyh Bedreddin* (1969) oyunun ana kahramanı Şeyh Bedreddin’dir. Bedreddin, Musa Çelebi’nin kazaskerliğini yapmış bir devlet adamı olmakla birlikte on beşinci yüzyılda yaşamış bir din âlimidir. Bedreddin, dinî ilimlere özellikle İslam hukukuna vukûfiyeti ile devrin önde gelen âlimlerinden biridir.³⁴

³³ Necip Fazıl, **İbrahim Ethem**, 12. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2010, s. 14.

³⁴ Ali Kozan, “Şeyh Bedreddin ve Düşünce Tarihimizdeki Yeri”, Kayseri, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Bölümü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslam Tarihi Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2007, s. 184.

Şeyh Bedreddin, Çelebi Mehmet’e karşı bir isyanın içerisinde yer alır. Bu nedenle resmî ideolojiyi savunan Osmanlı kaynaklarında bir isyancı olarak ele alınmış, âlim yönü üzerinde durulmamıŐtır. İdamından sonra Bedreddin taraftarı guruplar oluŐmuŐ ve bu gurupların inanç alanındaki problemleri Bedreddin’e ait olarak değerlendirilmiştir. Fakat eserleri incelendiğinde Sünni ve Hanefi fikhına bağlı bir din adamı olduğu görülmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ali Kozan, **a.g.e.**, s. 184- 190.

Oyunda Bedreddin'in din ile alâkalı görüşlerine ve kerametlerine yer verilir. Bedreddin, Musa Çelebi'nin kazaskeri olduktan sonra onunla toprak reformunu hayata geçirip köleliği kaldırır. Daha sonra Çelebi Mehmet'e karşı bir isyan içerisinde yer alır ve yaptığı mücadeleyi Hakk için yaptığını, Allah'ın düzenini hâkim kılmaya çalıştığını söyler.³⁵ Bedreddin, başına gelen olayların kilit noktalarında keramet gösterir ve olayların bir kısmını önceden bilir. Musa Çelebi'nin yanına geleceğini bilir ve onu bekler. Toprak sahipleri dolayısıyla yapılan zulümlerin bazılarını ve çadırında üç hainin bulunduğunu önceden hisseder. Oyunda Bedreddin, keramet sahibi bir veli olarak anlatılır.

Bedreddin'in dinî görüşleri de eserde vardır. Bedreddin, öte dünyaya inanmaz. “*Ölüm bizim inancımızda en son mertebedir*” der. (s. 73) Vahdet-i vücud görüşüne sahiptir. (s. 83) *Varıdat* isimli bir kitap yazar ve bu kitabı, kendinden sonra müşküllerini danışmaları için müritlerine bırakır.

İsyana kalkışan Bedreddin, yakalanıp Çelebi Mehmet'in huzuruna götürülür. Mehmet Çelebi, Bedreddin'in durumuna âlimlerin karar vermesini ister. Bedreddin, Mevlana Haydar'ın sorularına verdiği cevaplarla düşüncelerini ve kendini şu şekilde ifade eder:

“Mevlâna Haydar: Derler ki, siz kendinizi, Tanrının nuru Peygamberimiz Efendimizle bir tutarmışsınız.

Bedreddin: Haşa!... Ben derim ki, Peygamberimiz Efendimizin ve dört bilgin ve seçkin halifenin ölümünden sonra hilafet onu zorla ele geçirenlerin ellerinde kaldı, lazımdı ki, bilgeliğiyle o mertebeye erişenlere kalsın.

Mevlâna Haydar: Derler ki, siz kendinizi Mehdi Peygamber ilan edermişsiniz. Deccal'ı kovmaya geldiğinizi söylemişsiniz.

Bedreddin: Haşa!... Ben derim ki, kötülüğü ortadan kaldıralım, ne Deccal gele ve ne de onu kovalamaya Mehdi Peygamber.” (s. 80)

Bedreddin, insanların yaradılıştaki olduğu gibi eşit olacağı bir düzen kurmak ister. Mal, mülk biriktirme ile dünyanın tadının kaçtığını ve kötülüklerin başladığını, bu nedenle “*yârin yanağından gayrısının*” (s. 39) paylaşılması gerektiğini düşünür. Mevlâna Haydar, Bedreddin'in kendinden yüce olduğunu, ona söyleyecek sözü olmadığını söyler. Fahreddin Molla ise “*Kâfirdir bu nedenle canı da malı da*

³⁵ Orhan Asena, “Simavnalı Şeyh Bedreddin”, **Toplu Oyunlar 3**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010, s. 65.

helaldir.” (s. 83) diyerek infaz edilmesi için fetva verir. Bedreddin, böylelikle verdiği mücadele uğruna canını verir. Bedreddin ahiret inancı olmamasına rağmen öleceğini bile bile bu mücadeleye girer. Adamları yakalandıktan sonra kaçmayıp Çelebi Mehmet’in huzuruna çıkar çünkü yaktığı ateşin onu da içine alınca harlanacağı ve gelecek çağları tutuşturacağı düşünür.

Bedreddin, hakkındaki farklı görüşler ve kabuller onun hayatından hareketle oluşturulan edebî eserlere de yansır.³⁶ Orhan Asena’nın oyununda da Bedreddin toprak reformunu gerçekleştiren, ortak mülkiyeti savunan, ahiret inancına sahip olmayan bir devlet ve din adamı olarak kurgulanmıştır. Bedreddin, verdiği mücadeleyi Hakk için verir, ezene karşı ezilenin yanında olmayı tercih eder ve bu nedenle isyan içerisinde yer alır. Eserde, Mevlana Haydar’ın aksine Bedreddin’in idam hükmünü veren Fahreddin Molla’nın ise dinin zahiri yönünü önemseyen olumsuz bir din adamı olarak kurgulandığını söyleyebiliriz.

Erol Toy’un *Pir Sultan Abdal* (1970) oyunun kahramanı Pir Sultan, bir alevi dergâhının şeyhidir. Şiirleri vardır ve oyunda şiirlerine çokça yer verilir. Oyun, Sivas ve Sivas’ın köylerinden olan Banaz’da geçer. Köylüler; mollalar, kadılar ve aşarcılara karşı Pir Sultan’dan medet umar. Dinî söylemler ve inanç üzerinden halkı sömüren mollalar ve kadılara karşı Pir Sultan, halkın yanında olan bir din adamıdır.

Köyün mollası, “*Devlet büyükleri, din uluları bir şey buyurdular mı, Tanrı buyruğu gibidir. Hemen yerine getirmek gerek. Cennet ancak böyle hak edilir. Yoksa, cehennemde cayır cayır yanarsınız...*”³⁷ der. Köylüler, ne canımız ne de malımız onların isteklerini karşılamaya yetti diyerek durumlarını anlatmaya çalışır. Bunun üzerine Molla; zındıklar, Kızılbaşlar diye köylünün üzerine gider. Köylü ne yapmaları gerektiğini Pir Sultan’a danışarak onun tavsiyeleri doğrultusunda hareket eder.

Başka bir köylü de, ölen öküzü yerine öküz almak için Boğos Ağa’dan borç alır. Boğos, borca ve faizine karşı ettikleri ekinin hepsini alır; aç kalan köylü öküzü

³⁶ Bkz. Murat Kacıroğlu, “Tarihin Nesnesinden Kurmacanın Öznesine Şeyh Bedreddin Yahut Tarihsel Bir Kimliğin Yeniden İnşası Üzerine”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 30, 2011, s. 239-274.

³⁷ Erol Toy, “Pir Sultan Abdal”, *Toplu Oyunları 2*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010, s. 135.

kesmek zorunda kalır. Bazı kadılar, Müslümanların dışındakilere faiz mubahtır diye fetva vermişlerdir. (s. 137) Pir Sultan; faiz almak da, vermek de haramdır, borcunuzdan fazlasını vermeyin, diyerek halka, karşı koymalarını söyler. Pir Sultan'ın dediklerini yaparak hakkından fazlasını ödemeyen köylüler, dinsizlik ve imansızlıkla suçlanırlar. Halk “*Asıl imansızlık, gâvurla birlik fetva vermektir. Asıl dinsizlik, tefeci alacağına kılıç çekmektir.*” (s. 150) diyerek karşı çıkar.

Oyunda Pir Sultan'ın halka zulüm edenlere karşı verdiği mücadele vardır. Pir Sultan, halkı direnmeye ve karşı koymaya yönlendirir. Kendi de halkın yanında yer alır. Kadılar ve mollalar, direnen halkı Kızılbaş olarak yaftalar ve aralarına nifak sokmaya çalışır. Fakat bu din adamları sadece Alevilere değil, tüm halka din üzerinden baskı kurarak onları sömüren, dini kullanan kişilerdir.

Sabahattin Engin'in **Malazgirt** (1971) oyunu Malazgirt Savaşı'nın 900. yıl dönümü dolayısıyla Selçuklu Derneğinin açtığı yarışma da birincilik kazanmıştır.³⁸ Malazgirt Savaşı'nın hazırlıkları ile oyun başlar. Oyunda Alparslan ve Romen Diyojen'in karargâhlarında yapılan konuşmalar ile savaş hazırlıklarını öğreniriz. Savaş ise haberciler tarafından anlatılır. Oyun esir olan Romen Diyojen'le Alparslan'ın konuşması ile biter.

Oyunda beş aylık bir zaman anlatılır. İki hükümdarın savaş stratejisi ve savaş hazırlıkları üzerinden İslamiyet ve Hristiyanlığın, savaş hukuku ve adalet anlayışları yer almaktadır. Romen Diyojen ve Bizans ordusu, Türklerin ve Müslümanların Anadolu coğrafyasına girişlerini engellemeye çalışır, Papa destekçileridir. Alparslan ise Müslüman Türk halkına Anadolu'nun kapılarını açmak için savaşır, Halife de Alparslan ve Türk ordusunun destekçisidir.

Bizans askerleri, kadınların ırzına geçer, çocukları öldürür, camileri uygunsuz işleri için kullanırlar. Halkın sabrı tükenmiştir. Alparslan, zulme uğrayan halka bunlardan ders alıp güçlenmelerini ve direnmelerini tavsiye eder. Bu zulümlerin zafere ulaşmak için azimlerini arttırması gerektiğini düşünür. (s. 30- 31)

³⁸ Sabahattin Engin, **Malazgirt**, İstanbul, Yağmur Yayınları, 1973, s. 3.

Alparslan ve kumandanları; mert, korkusuz, doğru ve âdil kişilerdir. Savaşmayan, masum halka zarar vermezler. Sonunda savaşı Alparslan ve Türk ordusu kazanır ve esir alınan Romen Diyojen'e adaletle muamele ederek tarihe geçerler. Romen Diyojen, zincire vurulmuş olarak dolaştırılacağını ya da öldürüleceğini düşünür. Alparslan ise onu yüz bin dinar, Antakya, Urfa ve Münbiç'in geri verilmesi, ellerinde bulunan esirlerin iade edilmesi ve ihtiyaçları olması halinde Rum askerlerinin emirlerine verilmesi karşılığında serbest bırakır. (s. 79) Diyojen Alparslan'dan gördüğü muameleyi şu şekilde değerlendirir:

“**R. Diyojenis:** Lütufların en yücesi bu... Buna ancak Mesih muktedir olabilirdi. Minnettarınızım. Evet, Tanrıca bir ihsan bu...

Alparslan: Hayır Romanos Diyojenis, hayır. Çünkü Mesih ve Peygamberimiz bize, yapabileceğimiz, yapmamız gereken şeyleri göstermişlerdir. Biz onu yerine getirdik. Üstelik kazanılan zaferin ancak, mertlik, doğruluk ve adaletle devam edebileceğini de işaret buyurmuşlardır.” (s. 80)

Romen Diyojen, gördüğü muameleyi Tanrıca bir ihsan olarak görür. Alparslan ise yaptıklarının dinlerinin ve peygamberlerinin buyruğu olduğuna işaret eder.

Oyun, Alparslan'ın gelecek nesillere seslenerek kendilerinin bir başlangıç olduğunu kendinden sonraki nesillerin onların başladıkları fetihleri tamamlayacakları temennisi ile biter. Oyunda Alparslan, onun kumandanları ve Türklerin erdemleri dinlerinin onlara kazandırdığı özellikler olması dolayısıyla önemlidir.

Recep Bilginer **Yunus Emre** (1979) oyunu ile 1980 yılında Türk Dil Kurumu En İyi Piyes ve Yunus Emre İlme Hizmet Vakfı Büyük Ödülü'nü almıştır.³⁹ Yazarın; Yunus'u menkıbeleri, tarihi kişiliği ve şiirlerinin yanında kendi kurgusu ile yeniden inşa ettiğini söyleyebiliriz. Recep Bilginer, bu oyunla Necip Fazıl'ın oyununda olduğu gibi sadece menkıbeler ve şiirlerden oluşan bir Yunus portresi yoktur. Yazarın, oyunda kendi kurgusunu zenginleştirme konusunda cüretkâr davrandığı söylenebilir.

Yunus, Hacı Bektaş-ı Veli'nin dergâhına gidip buğday ister. Nefes yerine buğday alır fakat pişman olur, dergâha döner ve nefes ister. Hacı Bektaş-ı Veli, artık

³⁹ Recep Bilginer, **Yunus Emre**, Ankara, Ankara Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2001, Kitap iç kapak.

senin kilidin ve anahtarı Taptuk Emre'dedir, diyerek Yunus'u onun dergâhına gönderir. Bundan sonra Yunus, Taptuk'un dergâhına odun taşır ve akşam derslere katılır. Taptuk'un kızı Balım Kız ile birbirlerini severler. Taptuk, kızını ile Yunus'u evlendirir. Yunus, kendini Balım Kız'a lââyık görmez. Şeyhi'nin dervişlerinin sözlerini haksız çıkarmamak için onları evlendirdiğini düşünür. Yunus, evlendikleri geceyi odanın eşiğinde geçirerek sabah, halkın arasına karışıp gönüllerine girmek istiyorum diyerek dergâhtan ayrılır.

Yunus, Anadolu'da şiirlerini nefeslerini okuyarak dolaşır. Burada yanında Deli Emmi vardır. Deli Emmi, halk arasında abdal kılığında dolaşan bir ahî şeyhidir. Deli Emmi, Sultan Kılıçarslan'ın ölüp yerine beş yaşındaki oğlu 3. Gıyaseddin Keyhüsrev'in oturduğu için Anadolu'daki ahî ocaklarını yeni kurulan Osmanlı'ya dâhil etmek için çalışır. Bu yolculukta Yunus'la karşılaşarak dost olur.

Oyunda bir de Molla vardır. Bu Molla, Yunus'un şiirlerini yakar. Yunus'u şehirden sürme kararı çıkarır. Yunus, yakalanır ve hapse atılır. Deli Emmi ve ahi gençleri Yunus'u hapisshaneden çıkarır. Yunus, ahilerle birlikte bir isyanda yer alır. Ahiler, şehrin yönetimini ele geçirir. Osman Gazi'nin beyliğinin sınırlarını aşıp geldiği haberi gelir. Deli Emmi, şehrin anahtarını Osman Gazi'ye teslim edecektir. Yunus da dergâha ve Balım Kız'a geri döner. Yunus, Dergâha geri dönerken yolda kendi şiirlerinin ve isminin nasıl dilden dile, gönülden gönle dolaştığını görür. Balım Kız, Yunus'u "*halktan alamayacağını, şimdi gelmiş olsa da tekrar gideceğini*" söyler. Taptuk Emre de ona "*artık kendi dergâhını kurmanın vakti geldiğini söyler*" ve oyun biter.

Oyunda, Hacı Bektaş-ı Veli, Taptuk Emre ve Yunus dolayısıyla tasavvuf söz konusu edilir. Hacı Bektaş-ı Veli, kendisinin ve diğer Horasan erenlerinin Anadolu'nun birliğini kurmak, korumak, barış, insanlık ve kardeşliği tesis etmek için geldiklerini söyler. Bu nedenle Horasan erenlerinin Anadolu'ya ak güvercin şeklinde geldiklerine dair söylentiler vardır.

Hacı Bektaş-ı Veli, insanların mutluluğu, her şeyi bırakıp Tanrı'ya sığınmakta aradıklarını bu nedenle tasavvufa meylettiklerini anlatır. Fakat kendi öğretisiyle

insanları gerçek hayatın içine sokacaklarını, bu nedenle dervişlerinin halkın içine dağılıp onları aydınlatmasını ister. (s.6) Dervişlerine tasavvufu şu şekilde anlatır:

“Dervişlerim, canlarım. Tasavvuf, bizim insanımızın çektiği acı ve çilelerin sonucudur. Gerçek hayattan kopup hayal âlemine gitmesi, mutluluğu bunda armasıdır. Elde ne var ne yok bırakmak, yalnız Tanrı’ya güvenmek, her şeyi ondan beklemek, başkasının ihtiyacını, kendi ihtiyacından üstün tutmak, başkasının hakkına el uzatmamak düşüncesinin kökü bundadır. Ama, biz öğretimizle, insanlarımızı gerçek hayatın içine sokacağız. İnsanlar melek değildir. İnsanın şeytanlık duygusu var, bunun için temiz değildir. İçlerinde, kin, kibir, hasislik, kıskançlık, öfke vs. düşmanlık bulunanlar, ne kadar yıkansalar da temizlenemezler.” (s. 7)

Hacı Bektaş-ı Veli, bilgi ile Tanrı’ya yaklaşılacağını ve tasavvufun iyi huyu almak, kötü huyu bırakmak olduğunu dervişlerine anlatır. Yunus, bu sözleri anlayacak bilgiyi Hacı Bektaş-ı Veli’den ister fakat onun nasibi artık Taptuk Emre’dedir.

Taptuk Emre’nin kızı Balım Kız okuduğu kitaplarda anlamadığı hususları babası ile konuşur. Bu konuşmalarda tasavvufu alâkalı şu konuşmalar geçer:

“Balım Kız: (Kitabı gösterir.) Bak burda, “insan noksandır” diyor.

Taptuk Emre: Ama insan, kendi nefsini yener ve kendi kendini eğitirse, tam olur.

Balım Kız: “Tasavvuf insanın benliğinden arınması, yani önce yok olması, sonra da Hakk’la hak olmasıdır.”

Taptuk Emre: Evet, insanın, Tanrı’nın kişiliğinde erimesidir bu.

Balım Kız: Peki, benliğin bu dünyadan büsbütün yok olup gitmesi düşüncesi niçin? Baba, ya bu güzelim dünya ne oluyor? Biz, bu güzelim dünya için, dünya da bizim için değil mi?

Taptuk Emre: Kul, Tanrı’nın parçasıdır kızım. Ten, cana ne kadar yakınsa, insan da Tanrı’ya o kadar yakındır.

Balım Kız: Tasavvuf özgür düşünceden yanadır diyorsun baba. Ama, her şeyin böyle Tanrı’ya bağlanması, özgürlüğü sınırlamaz mı?

Taptuk Emre: Evrende, her şey Tanrı ile vardır, yani her şey Tanrı’nın bir görünüşüdür. Her şey Tanrı’dan gelir, Tanrı’ya gider.” (s. 15- 16)

Yunus, Taptuk’un dergâhından ayrıldıktan sonra şeyhlik mertebesine yükselmiş olarak dergâha geri döner. Taptuk Emre’ye sırrına erdiği hakikati “*Kendimi buldum, kendimde insanı. İnsanda Tanrı’yı, Tanrı’da insanı...*” diyerek açıklar. (s. 126) Taptuk Emre’de onun erdiği gerçeği tasdik eder.

Hacı Bektaş, hayattan kopuk bir tasavvufu kabul etmez. Kendi öğretisi ile insanı gerçek hayatın içine sokacaklarını söyler. Taptuk Emre’nin dergâhı dağ başında bir yerdedir. Taptuk Emre, savaşlar ve siyasetten uzak kalmak için dergâhını

dağ başına kurmuştur. Taptuk Emre'nin kızı ile tasavvuf hakkında yaptığı konuşmalara istinaden onun görüşlerinin geleneksel tasavvuf görüşüne daha uygun olduğu söylenebilir. Yunus ise Taptuk'un dergâhından ayrıldıktan sonra tıpkı Hacı Bektaş-ı Veli'de olduğu gibi halkın içine karışarak hakikati arar. Yunus, âşık olur, hapse atılır, bir isyana dâhil olur. Dergâha geri döndüğünde bulduğu hakikati “*Her şeyin insanla başlayıp insanla bittiğini anlamalı artık. Ve her şey benim demeli*” diye açıklar. (s. 126) Oyunda hayatın içinde yaşayan bir Yunus vardır. Bu nedenle Hacı Bektaş'ın çizgisine yakınlaştığı söylenebilir.

Oyunda Hacı Bektaş-ı Veli, Taptuk Emre ve Yunus Emre'nin tasavvuf görüşlerine yer verilir. Oyunda Yunus, dergâhtan çıkar ve derviş olarak Anadolu'yu dolaşır. Böylelikle Anadolu'da yer alan siyasî olaylar, taht kavgaları ve ahilerin Osmanlı'nın kuruluşundaki işlevlerine şahit oluruz. Oyunda Anadolu coğrafyası ve siyasi olaylar çok canlıdır. Yunus, ahilerle birlikte bir isyanın içerisinde yer alır.

Turan Oflazoğlu'nun **Genç Osman** (1979) oyununda ise Aziz Mahmut Hüdâi, padişahın rüyasını tabir eder. Eserde, Aziz Mahmut Hüdâi için “*Ermiş, derin görüşlü bir kişi olarak bilinir şeyh; yanıldığı hiç görülmemiştir.*” (s. 116) değerlendirmesi yapılır.⁴⁰

Bu dönem tiyatrosunda tasavvufî, mistik şahsiyetlerin hayatları üzerine yazılmış tiyatro eserleri vardır. Bunlar Yunus Emre, Şeyh Bedreddin, İbrahim Ethem ve Pir Sultan Abdal'dır. Bunlar içerisinde Yunus Emre öne çıkar. Yunus Emre; Necip Fazıl ve Recep Bilginer gibi birbirinden düşünce olarak farklı olan iki yazarın oyunlarının ana kahramanıdır ve bu oyunlara ismini vermiştir. Bu eserlerde Yunus Emre, dinî kimliği ve dervişliği ile işlenir.

Bu tasavvufî ya da mistik şahsiyetler, aslında birbirinden farklı dinî görüş ve kabulleri anlatmakla birlikte olumlu dinî şahsiyetlerdir. Fakat Orhan Asena'nın *Simavnalı Şeyh Bedreddin* oyununda yer alan Fahrettin Molla, Recep Bilginer'in *Yunus Emre* oyunundaki Molla Kasım, Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* oyunundaki

⁴⁰ Ayrıntılı bilgi için tezimizin “Bazı Dinî Şahsiyet ve Kavramlar” bölümüne bakınız.

molla ve kadılar, bu mutasavvıfların karşısında yer alan olumsuz din adamları olarak vardır.

Şeyh Bedreddin, Pir Sultan Abdal hatta Recep Bilginer'in oyunundaki Yunus Emre, güçlülere karşı halkın yanında olur ve halk için mücadele verir. Bedreddin ve Pir Sultan Abdal, bu uğurda öldürülür. Aslında bu eserlerden ayrılan Necip Fazıl'ın oyunlarıdır. Necip Fazıl'ın oyunlarında tasavvufî şahsiyetler dışındaki din adamları ya da dindar şahıslar da olumludur. Necip Fazıl'ın eserlerinde din adamları, manevi tekâmüle vesile olmakla birlikte toplumdaki bozulmaları düzeltecek neslin devamını sağlamaları için de bir umut olarak vardırırlar. Ramazan Gülendamlar, *Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış* başlıklı makalesinde, dine ve din adamlarına bakışın Türk romanında büyük ölçüde gerçek veya gerçeğe yakın yönleriyle ele alınıp işlenmediğini savunarak, din ve din adamlarının “*hakkıyla anlatıldığı*” eserlerin ancak Tarık Buğra'nın romanlarıyla gerçekleştiği tespit ve değerlendirmesinde bulunur.⁴¹ Biz de Necip Fazıl'ın tiyatroları dolayısıyla Türk tiyatrosu için bunun söylenebileceği kanaatindeyiz.

4.1.2. Din Üzerinden Halkı Sömürü: Olumsuz Din Adamları ya da Dini Kullanan Şahıslar ve Batıl İnanışlar

Bu başlıkta bütünüyle dini kullanarak menfaat elde eden din adamları ve dindar şahıslar yer alır. Bunlar, dini kullanarak para, saygı ve güç elde ederler. Bunu, halkın inançlar konusundaki hassasiyetini ya da eğitimsizliğini kullanarak yaparlar. Batıl inanışların eleştirisi de yapılmakla birlikte din adamları ve dindar şahıslar aracılığı ile dinin sömürü aracı olarak kullanılması daha yoğun olarak işlendiğini söylemek mümkündür.

İlhan Tarus'un *Suavi Efendi* (1962) oyunu, Ali Suavi ve onun yanında yer alan bir kısım Rumelili muhacirin yaptığı Çırağan Baskını'nı konu eder. Baskının

⁴¹ Ramazan Gülendamlar, “Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış”, Türk Romanı Özel Sayısı, **Hece**, Ankara, 2. bs., Yıl: 5, Sayı: 54/55/56, 2010, s. 310- 317.

amacı, Çırağan Sarayı'nda bulunan V. Murat'ı tahta çıkmaya ikna edip Abdülhamit'i tahtan indirmektir. Suavi ve adamları Çırağan Sarayı'na saldırır ve sarayın içerisine girmeyi başarır. Fakat Sultan Murat korkar ve saltanatı devralmak istemez. Bu sırada Beşiktaş muhafızı Hasan Paşa, Suavi'yi başından vurarak öldürür. Askerlerin, isyancıları etkisiz hâle getirmesi ile isyan bastırılır ve oyun biter.

Suavi, İngiliz bir kadınla evlidir. Oyunda Suavi'nin karısına olan alâkası ve zekâsına hayranlığı yer yer ifade edilir. Suavi, olaylar hakkında Madam'ın görüşünü alır. Karısının İngiliz olması dolayısıyla bu ihtilâlde İngilizlerin parmağı olduğu düşüncesi o dönemde dile getirilmektedir. *Suavi Efendi* oyununda da Suavi'nin evinde bulunan silahları nerden aldığı bilgisi yoktur. Oyunda okuyucuya, silahların kaynağının belirsizliği dolayısıyla Suavi'ye İngiliz desteğinin olabileceği hissettirilir.

Ali Suavi, hakkında farklı yorumlar ve tespitler yapılan tarihî bir şahsiyettir.⁴² Camilerde vaaz eden ve müderrislik yapan Ali Suavi “sarıklı ihtilâlcî” olarak da anılmaktadır. Mithat Cemal'in Suavi hakkındaki kitabının adı *Sarıklı İhtilalcî Ali Suavi*'dir. Oyunda da Suavi'nin dindar yönü üzerinde durulur.

Suavi, oyunun kurgusu içinde sürekli namaz kılar, ihtilâl hazırlığında dahi namaza gider. Resmin, süsün, heykelin, dinde yasak olmadığını savunur. Ona göre Peygamber, resmi değil, putu, heykeli yasaklamıştır. Heykel ise Araplar, daha önce putperest olduğu için yasaklanmıştır. Şimdi böyle bir tehlike olmadığı için heykel yapılabilir hatta camilere konabilir. Suavi'ye göre resmi, heykeli yasaklayanlar yobazlar ve din bezirgânlarıdır.⁴³

Suavi ezanın Türkçe okunduğu günü, yeni baştan doğacağımız kutlu bir gün olarak anlatır ve şu şekilde hayal eder:

“O ilahi anahtar bir çevrildi mi, gün doğacak ülkede. İlk ışıklar belirecek. (Dışarıyı işaret eder.) İşte şunun gibi. Vicdanlara ilk altın yıldız kümeleri serpilecek. İlk adımlar atılacak, ilk umut kapıları aralanacak, ilk sesler, ilk kurtuluş sesleri yankılanmağa başlayacak gökyüzlerinden.. Ha molla? Anlıyorsun değil mi? Buzları

⁴² Suavi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Hüseyin Çelik, *Ali Suavi ve Dönemi*, İstanbul, İletişim Yay., 1994; Şerif Mardin, *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

⁴³ İlhan Tarus, *Suavi Efendi*, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1962, s. 38- 39.

çözen bir güneş doğacak gökyüzlerinden.. Bu anahtarı çevirecek biri çıktığı gün ortaya, bütün tılsım bozulmuş gibi, sökülüverecek zincirler.” (s. 106)

1878 yılında öldüğü düşünülecek olursa Suavi'nin dinle alâkalı görüşleri dikkat çekici ve ilklerden olması dolayısıyla önem arz etmektedir. Suavi, Abdülhamit'i tahtından indirmeyi İslâm dininin sağladığı imkân ile dinî bir sorumlulukla yaptığını savunur. Eğer hükümdar görevini hakkıyla yapamaz ve halkına hizmet edemezse tahttan indirilebilir görüşünü benimser ve bunun sadece İslam dininde olduğunu söyler. (s. 52) Lâik düşünceyi çağrıştıran şu açıklamaları yapar:

“İhtiyar, fakat şaşmaz tarih bize öğretiyor ki bozuk ve yoldan çıkmış sahte din adamlarının etkisi altına düşmüş milletler, ömürlerinin büyük bölümünü yitirmişler ve misli bulunmaz fırsatları ellerinden uçurmuşlardır. Din, insanlar için kutsal bir inanıştır. Hakk ile kul arasında bir iç bağlantıdır. Bütün beşer düşünlerinin üstünde ve bütün dünya endişelerinin dışında tutulması gereklidir. Bu ilkedeki ufacık bir eğrilik meydana geldiği takdirde insan sürüleri ölüme mahkûm olurlar. Böylesine aziz, böylesine büyük bir kudreti sağarak kendi çıkarlarını düzene koymak isteyenler bir kere kalabalıkların ruhuna girdiler mi, kurtuluş umutları artık dört nala uzaklaşmağa başlar. O takımdan olan sahteciler işi daha ileri götürmek ve insanları tutsak hâline sokup dizleri üstüne düşürmek için dinle hiçbir ilgisi olmayan uydurma nizamları birbiri peşi sıra yürürlüğe koyarlar. Böylece taş devrinden itibaren emsali görülmedik bir tutsaklık devri, bir sürüngenlik çağı, bir yularlı medeniyet asrı açılmış olur.” (s. 86- 87)

Burada da görüldüğü gibi Suavi, lâik görüşü savunur. Suavi'nin dinle alâkalı görüşleri oyunda diyalogların arasına serpiştirilmiş gibidir. O dönem için ileri ve anlaşılması zor fikirlerdir. Etrafında bulunanlar Suavi'nin söyledikleri karşısında ya hayret ederler ya da bir şey anlayamazlar.

1878 yılında baskın esnasında ölen Ali Suavi, uzun yıllar fikirleri ve eserleri ile değil de Çırağan Baskını dolayısıyla söz konusu edilmiştir. Aradan geçen zaman içerisinde yönetim değişip inkılâplar gerçekleşince farklı değerlendirmeler görülmeye başlanır. Bunların başlangıcını Falih Rıfki'nin 1942 yılında *Ulus*'ta yazdığı yazıyla Ali Suavi'yi Türk inkılâp tarihinin ilk Türkçü, halkçı, lâik ve dil

bilimcisi olarak takdim etmesi ve ölüm yıl dönümü dolayısıyla “*Türk inkılâpçılarının bu mukaddes gününü, Halkevlerine hatırlatmak*”⁴⁴ istediğini söyler.

Suavi, oyunda da hırsları ve muhalif görüşü dolayısıyla iyice plânlanıp düşünülmemiş şekilde -İngilizlerden destek almış olması muhtemel olan- ihtilâle girişmiş bir hayalperest olarak anlatılır. Bir avuç Rumelili ile ihtilâl yapmaya çalışır. Onları dahi ikna etmekte zorlanır. En büyük destekçisi İngiliz karısı ve inançlarıdır. Türkçe ezan, resmin ve heykelin camilerde dâhil olmak üzere serbest kalması, laiklikle bağlantı kurulabilecek görüşlere sahiptir.

Refik Erduran’ın *Ayı Masalı* (1963) oyununda olay 1960’lı yıllarda İstanbul yakınlarında bir kasabada geçmektedir. Kasabanın yakınında İnım adında ayların yaşadığı bir köy vardır. Efsaneye göre, Nuh peygamber tufandan sonra hayvanları yerleştirirken erkek bir ayı bu köyü beğenmiş ve dile gelerek “*Burası benim inim olsun.*”⁴⁵ demiştir. Bu nedenle köyün adı İnım köy olmuştur. Köyde çok fazla ayı vardır ve bunlar köyün merasını tarlasını mesken tutmuştur. Bu nedenle köylü aslında bereketli olan topraklarını ekip biçemez, ekseler de aylardan bir hayrını göremezler. Köy halkı, ayları kutsal kabul ettiği için aylara ses çıkarmadan yaşar hatta ayların saltanatına dil uzatılmasına müsaade etmezler. Köyde bir de evliya türbesi vardır. Onun hikâyesi de şu şekildedir: Gençliğinde ayı oynatan bir adam İnım köye gelip yerleşir, ayları eğitmede o kadar mahirdir ki köylü adamın adını ermişe çıkarır ve hediyeler verip kutsamaya başlar. Böylelikle adamın ünü dilden dile dolaşır ve Kıllı Dede adı verilir. Arif, Kıllı Dede’ye hediye olarak getirilen erzakları özellikle de balları kasaba pazarında satar. Kıllı Dede, ölünce köylü evini türbeye çevirerek adak adamak, dilek tutmak için ziyaret eder. Arif, Kıllı Dede’nin altınlarını ve türbesini haber yaptırarak köye turist gelmesini sağlar. Kendi de bir kahvehane açarak fırsatı değerlendirir.

Kıllı Dede, ayları hırsızlığa alıştırmıştır. Aylar köylülerden çaldıklarını bir mağaraya gömerek saklar. Kıllı Dede’nin altınlarını duyanlar köye altınları aramaya gelir. Bunlar arasında Profesör, Parti Başkanı, Hayat Kadını, Pehlivan, Zengin Adam

⁴⁴<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/15432/001503184006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

⁴⁵ Refik Erduran, *Ayı Masalı*, Dörmten Tiyatrosu Yayınları, t.y., s. 8.

ve karısı vardır. Kıllı Dede'nin Dayı Bey adını verdiği ayı, köye geçilen köprüyü kapatır ve kimsenin geçmesine müsaade etmez. Arif, ayının isteklerini oradakilere çevirir ve orada bulunan Şoför Rüstem ve Genç Kız hariç hepsi karşıya geçmek için ayının istediği her şeyi yapar. Rüstem ise bunu guruna yediremez. Ayı, köprüden dört ayak üzerinde karşıya geçmelerine müsaade eder, böylelikle karşıya geçerler ve oyun biter.

Oyunun merkezini, “gizli gömüyü aramaya gelmiş açığözlere geçit vermemek için köprüyü tutan ayıya dalkavukluk eden toplumun her kesiminden fırsatçılar”⁴⁶ ve bunların ilişkileri oluşturmaktadır. Köylünün ayıları ve aslında onları kullanan Kıllı Dede adını verdikleri ve erdiğine inandıkları kişiyi kutsamaları, oyunun bir diğer dikkat çekici noktasıdır. Masala, efsaneye meraklı olan köylü, insanı hatta hayvanı kutsayarak sömürünün önünü açar. Oyun, batıl inançları ve cahillikleri yüzünden köylünün elinden alınan ya da çalınan para ve altınların peşine düşen toplumdaki diğer kesimlerin ayıya yaptıkları dalkavuklukları konu alan iki perdelik bir komedidir.

Refik Erduran'ın *Cengiz Han'ın Bisikleti* (1979) oyunu 1926 ve 1933 yılları arasında yaşanan toplumsal değişimi eski bir asker olan Cengiz ve eşleri üzerinden anlatan başarılı bir oyundur. Oyunda Cengiz'in komşusu olan Hacı İbrahim adında bir adam vardır. Hacı İbrahim, Cengiz'in saflığından istifade ederek onu soyar. Cengiz için “O kadar alık ki, elinde para bırakmak günahdır. Bırakırsak alimallah çarpılırız.”⁴⁷ yorumunu yapar. Hacı İbrahim, ilk perdede sakallı, kadınlarla konuşmayan hatta kadınları görmemek için önüne bakan bir adamdır. Üçüncü perdede ise iyice zengin olmuş, kıyafeti ve davranışları değişmiştir. Oyunun başında kadınlarla konuşmayan Hacı İbrahim, oyunun sonunda yalısının sahilini plaj yapmak ister. Cengiz'in yalısını, sahilini kullanmak için almaya çalışır.

İbrahim için önemli olan paradır ve her şartta para kazanmanın yolunu bulur. Bunu gerektiğinde din üzerinden yapar. İlk perdede sakallı dindar, hacı kimliği ile saygınlık ve güven kazanır. Böylelikle dolandırıcılığını rahatlıkla yapar. O dönemin

⁴⁶ Sevda Şener, *Cumhuriyetin 75 yılında Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t.y, s. 194.

⁴⁷ Refik Erduran, *Cengiz Han'ın Bisikleti*, Ankara, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, 1979, s. 39.

şartlarında kadınlara bakmayan, onlarla konuşmayan Hacı İbrahim, yedi yıl sonra plaj işletme hazırlığındadır ve artık sadece İbrahim'dir. Bu da İbrahim ve onun gibiler için esas değer para olduğunu ve onun için her şeyi yaptıklarını ve yapabileceklerini gösterir.

Cahit Atay'ın *Karaların Memetleri* (1963) oyunu Karalar köyünde yaşayan Ermiş, Yangın, Kerpiç Memetlerin hikâyelerini anlatan birer perdelik üç kısa oyundur. *Ermış Memet* oyununda köylünün hocalara ve şeyhlere körü körüne bağlılıklarını anlatılır.

Ali ve Memet, aynı okulda okumuş, birlikte askerlik yapmış çok yakın iki arkadaştır. Ali, Memet'in tarlasını sürmeye yardım eder. Ali, ağacın üzerinde gördüğü yılanı öldürmek için tüfeğini doğrultur fakat Memet, günah diyerek Ali'ye müsaade etmez. Memet, Çapur Hoca'nın yılan sokarsa onları iyileştireceğini ve Allah'ın verdiği cana kıymanın büyük günah olduğunu söyler. Memet, Çapur Hoca'nın muskası boynunda olduğu için Ali'nin tüfeğinden gelen saçmanın ona bir şey yapmayacağına inanır. Ali, Memet'in saflığına üzülür, Memet ise Ali'nin günaha girdiğini düşünür. Bu yaşananlardan sonra iki arkadaş yemek beklerken uyuyakalırlar. Memet uyandığında tüfeği alıp Ali'yi öldürür. Rüyasında gördüğünü şeyh "sana çile, Ali'ye cennet düştü" diyerek Ali'yi vurmasını istemiştir. Olayı gören köylüler, Ali ve Memet'in eşleri Memet'in rüyasını duyunca Memet'in erdiğine, Ali'nin cennete gittiğine inanır ve oyun biter.

Oyunda aklını tamamen saf dışı bırakan, şeyhlerin, hocaların ve rüyaların tesiri ile en yakın arkadaşını öldürecek hâle gelen Memet'in hikâyesi anlatılır. Anlatılan Memet'in hikâyesidir fakat neredeyse tüm köylüler benzer durumdadır. Çünkü rüyayı duyan diğer köylüler de Memet'e ermiş gözüyle bakar ve Ali'nin cennete gittiğini düşünür.

Cahit Atay'ın *Ana Hanım Kız Hanım* (1964) oyununun ana teması köylü kadınların başlık parası, çok eşlilik ve şiddete maruz kalma gibi problemleridir. Oyuna adını veren anne ve kızın adı Hanım'dır. Toplumdaki cinsiyet rollerinden dolayı çeşitli zorluklar yaşarlar. Oyunda Reşit adında bir toprak ağası vardır. Reşit Ağa'nın damadı Foter Hasan askere gitmiş sonrasında köye geri dönmemiştir. Bunun

üzerine Ağa'nın tarlaları sürülmeden kalmıştır. Reşit Ağa, tarlasını sürdürmek için kızını Ana Hanım'ın oğluna vereceğini söyler fakat bu doğru değildir.

Reşit Ağa, *“Sakallı, hep elindeki teşbihle oynayan, karşısındakinin yüzünden çok başka yerlere bakan asık yüzlü kara bir adam”*⁴⁸ olarak tasvir edilir. Reşit Ağa'nın evlerine gelişi karşısında Ali ve karısı Hanım çok şaşırır, onu el pençe divan karşılar ve elini öperler. Reşit Ağa, onların evlerine gidişini ve kendini şu şekilde anlatır:

“Gelirim ya... Bende gönül engin. (Minderin birine oturarak.) Neden diyecek olursanız, bi möslümana gurur ve de kibir heç yakışmaz. En büyük günah büyüklük taslamaktır. Allah'a şeriklik koşmak olur. Her kim ki, yüreğinde mercimek gadar gurur taşıya o bizden değildir. Bu benim demem değil ha, kitabımız yazıyo.” (s. 15)

Reşit Ağa, çıkarı için Ali'ye yakınlık gösterir ve yalan söyler. Fakat onların yanında konuşurken bunu tevazuu ve dinî hassasiyetinden dolayı yapıyor olarak gösterir. Reşit Ağa'nın kendine göre bir din anlayışının olduğunu söylemek mümkündür. Fakat o, kendi düşüncelerini kitapta yazıyor, diyerek Kuran'a dayandırır: *“Siz siz olun kimseye eyilikte bulunman. Düşkün mü, vurun tekmeyle eyice batsın batağa. Her kime bi eyilik ederseniz en baş düşmanınız o olur. Bu benim demem değil, kitap yazıyo ha.”* (s. 17)

Raşit Ağa, Ali'yi kandırarak tarlasını sürdürüp işlerini yaptırmak için yalan söyler. Fakat bu durumda da kendini şu şekilde anlatır: *“Bu Ali tenbel herifin biridir. Tenbellik de dinimizde çoh ağır bi günah. Onu tava getirip çalıştırmaya zorladı mı sevabı gayet bi büyük olur. Bu benim demem değil, bi derin hocadan duydum ha! Emegini de vermiyeceh değerlik...”* (s. 21)

Oyundaki Reşit Ağa, dönem oyunlarında çokça görülen ağaların kendilerini desteklemek için din adamlarından ve onların sözlerinden beklediğini kendisi yapar. Kuran'da yazıyor ya da bir âlim söyledi gibi ifadelerle kendi çarpık görüşlerini din diye anlatarak halkı menfaatleri için kullanır.

Cevat Fehmi Başkut'un *Buzlar Çözülmeden* (1965) oyunu karaborsa, toprak reformu, köylünün sömürülmesi gibi birçok problemi akıl hastanesinden kaçan

⁴⁸ Cahit Atay, *Ana Hanım - Kız Hanım, Ormanda*, Ankara, İzlem Yayınları, 1964, s. 14- 15.

hastaların kendilerini “Devrim Hükümeti”⁴⁹ olarak takdim ederek çözdüğünü anlatan bir komedidir.

Bu yönetimin başında olan kaymakam, kadınların çarşaf giymesini yasaklar. Arap harfleri ile eğitim yapan hocaları hapse atar ve bunlarla alâkalı şu ifadeleri kullanır:

“**Kaymakam:** (...) Dur daha bitmedi. Not al. Kadınların çarşaf giymelerini bugünden itibaren yasak ediyorum. Kadınlar ya medeni insanlar gibi giyinerek sokağa çıkarlar yahut hiç çıkmazlar. Onlara kalsa bu kara örtüye bir dakika tahammül etmeyecekler. Ama farkındayım erkekleri bırakmıyorlar. Binaenaleyh çarşaf sokağa çıkmakta ısrar eden kadının evvela kocasını yakalayacağım. Önce nakdî ceza, olmazsa hapis. Kasabaya tellallar çıkart, bağıra bağıra halka anlatsınlar. Fenalıkların sebebi çarşafsız gezmek değil, erkeklerin içlerindeki kötülük. Kadınları umacı yapacaklarına yüreklerini temizlemenin çaresine baksınlar.

Tahrirat Kâtibi: Fakat efendim, bu halk arasında büyük gürültü çıkarır. Hocalar korkarım ayaklanacaklar.

Kaymakam: Ne hadlerine, hele yapsınlar vallahi hepsini çarşı meydanındaki büyük çınara sakallarından asarım. Dini maske altında Arap harfleriyle öğretim yapan 10 tanesini yakalayıp deliğe tıktım zaten. Beşer yıl hapis yatacaklar. Bunu da ilan et.”⁵⁰

Kaymakam, halkın inançlarının sömürülmesine, dinin maske olarak kullanılmasına karşı çıkar. Bu nedenle birçok değişiklik yapar. Bunlardan biri de kasabada bulunan türbenin ziyaretini yasaklamaktır. Halkın adaklar adadığı, mumlar yaktığı, evliya olduğunu düşündüğü türbenin duvarları kazıtılınca altında İsa, Meryem resimleri çıkmıştır.

“Evliyanın yattığı türbenin duvarlarını kazıttım. Sıvaların altında putlarla, İsa ve Meryem resimleri çıktı. Demek yatan ölü bize ait değil. Haçlılardan kalmış... İsteyen gidip görsün, iki gün izin veriyorum. Ondan sonra ziyaret tamamen yasak. Parmaklığa bez bağlayanı falakaya yatıracağım.” (s. 47)

Başkut’un oyununda halk, inançları ile alâkalı olan bu değişikliklere karşı çıkıp direnç göstermez. Bu durumdan rahatsızlık duyan ve harekete geçenler “sömürenler”dir. Zahiracı Hacı Murat Ağa, bunların başında gelir. Sakallı bir hacı olan bu adam, hayvan yemi olarak satılan kuru baklaları, küflü bulgurları, hasta eşek, at ve sığırların etlerinden yapılan kavurma ve sucukları, vatandaşa yediren bir düzenbazdır. (s. 24-25-26) Dağda eşkıya besler, bu nedenle idareciler ona dokunamaz. Onu hapse atan ve bozuk mallarını imha eden Kaymakam’ı da

⁴⁹ Bu tanımla Sevda Şener’e aittir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Sevda Şener, “Popüler Yazar Cevat Fehmi Başkut”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, S. 2, 1972, s. 5-40.

⁵⁰ Cevat Fehmi Başkut, *Bütün Tiyatro Eserleri: Buzlar Çözülmeden-Hacı Kaptan*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2006, s. 16.

öldürmeye çalışır. Halk ise bu defa onların karşısında yer alır. Akıl hastanesinden kaçtığı anlaşılan yöneticilerin gitmesine karşı çıkar. Halktan korkan Hacı Murat Ağa ve Sarı Mahmut Ağa ise linç edilmemek için bir süre daha hapiste kalmaya razı olur.

Oyunda din sömürüsü ve batıl inanışların eleştirisi yapılır. Bunları düzeltmek sömürenleri, dini kullananları etkisiz hâle getirmekle mümkündür.

Cevat Fehmi Başkut'un *Kleopatra'nın Mezarı* (1972) oyununda inanç sömürüsü üzerinde durulmuş ve yobaz din adamları taşlanmıştır.⁵¹ Kasaba eşrafından olan Abdürrahman Ağa, defnecilik işine heves etmiştir. Bu nedenle işini bırakıp Kleopatra'nın mezarını aramaya başlamıştır. Bunun için riyazete girer, oruç tutar ve zikir eder. Bunların sonunda rüyasında Kleopatra'nın mezarının kendine gösterileceğine inanır. Yanında bir de Hayati adında bir genç vardır. O da Abdürrahman Ağa ile Kleopatra'nın mezarını aramaktadır. Hayati, sürekli rüyasında Kleopatra'yı mücevherler içinde yatarken görmektedir. Hayati için de Abdürrahman Ağa gibi defnecilik bir tutku hâline gelmiştir.

Abdürrahman Ağa, babadan kalma ve kendi kazandığı malını mülkünü Kleopatra'nın mezarını aramak için harcar. Sahte hocalara paralar yedirir. Onların söylediği yerleri kazdırmak için işçiler tutar. Malının mülkünün kalan kısmını, altınları, atı ve evindeki eşyalara kadar Abdullah adında bir hocaya kaptırır. Sonunda onun dini kullanan bir dolandırıcı olduğunu anlar.

Abdürrahman Ağa; sadece arpa ekmeği, zeytin ve hurma yiyerek riyazete girer. Riyazetinin kırkıncı gününde bir meleğin gelip ondan ne dileği varsa soracağına inanır. Abdürrahman Ağa, bu melekten Kleopatra'nın mezarının yerini sorup öğrenecektir. Böylelikle Kleopatra'nın hazinesine ulaşacaktır. Abdürrahman Ağa, riyazete dayanamayacak hâle geldiğinde Abdullah adında bir hoca gelir. Gönül gözü ile Abdürrahman Ağa'yı görmüştür. Onun Kleopatra'nın mezarını ararken çok acı çekip mal kaybettiğini hissetmiştir. Bu nedenle Abdürrahman'a yardım edip Kleopatra'nın hazinesini bulup ona verecektir. Abdürrahman Ağa'nın yerine riyazete kendinin gireceğini söyleyerek Abdürrahman Ağa'nın evine yerleşir. Abdürrahman

⁵¹ Seveda Şener, "Cevat Fehmi Başkut Tiyatrosu", *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, 2. bs., İstanbul, MİTOS Boyut Yayınları, 2011, s. 119.

Ağa'nın malının kalan kısmı, onun söylediği yerleri aramak ve onu ve adamlarını yedirmekle biter. Son tarlasını da satan Ağa, Abdullah'ın söylediği köprünün ayağını kazdırır. Köprünün ayağının yıkılması ile tılsımın bozulduğunu söyler. Artık kendinin bir şey yapamayacağı hocasından yardım almak için yanına gideceğini anlatarak Abdürrahman Ağa'nın son tarlasının parasını, evde karısının sakladığı altınları ve atını alarak kaçar.

Abdürrahman Ağa, Abdullah'ın kendini soyarak kaçtığını anladığında şu iç muhasebeyi yapar:

“(…) Âlim dedim ona, fazıl dedim ona, karşısında el pençe divan durdum. Namus onda dedim, ahlâk onda, fazilet onda. Gerçi şeytan da vaktiyle bir melekmiş. Ama kabil mi bu kadar ahlâksız olmak? Kabil değil, lakin tespini sandık odasında nasıl düşürdü? Dünya malında gözüm yok dedi inandım, paraya el sürmem dedi, inandım. Riyazetteyim, dünya nimetleri bana haram dedi, inandım. Başı secdeden kalkmaz, dilinde daima kelimullah. Gerçi yobazın riyasına nihayet yok. Ama kabil mi bu kadar imansız olmak? Kabil değil, fakat karımın mücevherlerini heybesine kim koydu? Yok olamaz. Ama dur bakalım, niçin olmasın? Demek böyle ha, Abdürrahman Ağa...”⁵²

Abdürrahman Ağa, yaşadıklarından sonra artık hocalara güvenip ona buna para yedirmeyecektir fakat Kleopatra'nın mezarını Hayati ile boş vakitlerinde aramaya devam edecektir.

Oyunda Abdullah adında sözde bir hocanın din üzerinden yaptığı dolandırıcılık, hırsızlık ve yalanlar anlatılır. Abdullah, bunu yapan tek hoca değildir, ondan önce başka hocalar da Abdürrahman Ağa'yı dolandırmıştır.

Hidayet Sayın'ın sahnelenen ilk oyunu olan *Topuzlu* (1965) büyük ilgi görmüş ve farklı sahneler ve topluluklar tarafından defalarca oynanmıştır.⁵³ Çocukluğu ve ilk gençlik yılları köyde geçen yazar, bu oyundaki Topuzlu, Molla Veli, Kocabıyık ve Çakır gibi şahısları gerçek, yaşamış kişilerden hareketle oluşturduğunu bu nedenle yerli, yapay olmayan, canlı bu şahısların eserin başarısına etkisi büyük olmuştur.⁵⁴

⁵² Cevat Fehmi Başkut, *Bütün Tiyatro Eserleri: Kleopatra'nın Mezarı*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2005, s. 176.

⁵³ Müzeyyen Buttancı, *Tiyatro ile Dopdolu Bir Yaşam: Hidayet Sayın ve Oyunları*, Eskişehir, Eserofset Basım Yayın, 2008, s. 28.

⁵⁴ *A.g.e.*, s. 401.

Oyununda köyün imamı Molla Veli ve Topuzlu'nun atışmaları ve anlaşmazlıkları din üzerinden anlatılır. Topuzlu, kendi hâlinde sıradan bir köylüdür ve dizlerinin ağrması ile yağmurun yağacağını bilir. Bunun üzerine köylü Molla Veli yerine Topuzlu'ya iltifat eder ve onun ermiş olduğu düşünülür. Zamanla Topuzlu bu kerametini öyle bir noktaya ulaştırır ki üç gün sonra öleceğini söyler, köylü ve ailesi ise onun ölümünü beklemektedir. Karısı durumun farkındadır ve Topuzlu'dan ermişlik iddiasından vazgeçmesini ister. Lâkin Topuzlu kafasına koyduğunu yapan bir adamdır. Molla Veli'ye de tahammül edememektedir. Köylünün ermiş olmadığını anlayınca insan içerisine çıkamayacağını düşünür. Tüm bunların etkisi ile hiçbir şeyi yokken bahçelerine kazdıkları kuyuya kendini atarak intihar eder. Fakat köylü erdiğini düşünerek onu efsaneleştirir ve ölümünden sonra mezarından keramet bekler. Köylünün tavrına dayanamayan Molla Veli'nin köyü terk edişi ile oyun biter.

Molla Veli, köyün imamıdır. Gizli gizli içki içer, muska yazıp para alır ve muska bahanesiyle kadınları taciz eder. Muskalardan aldıkları paralarla iki tarla almıştır. Topuzlu, Molla Veli'nin hilelerini ve gerçek yüzünü görmektedir. Köylü ile yağmur duasına çıkacak olan Molla Veli için *“O sarhoşun, o muskacının, o fakir fukarayı gandıran mendeburun ardında el açmayacağız”*⁵⁵ diyerek karısını uyarır.

Topuzlu, halkın teveccühünü kazanmak ve Molla Veli'yle aralarında bulunan rekabette galip olmak için kendine ermiş süsü verir. Bunun karşılığında köylünün gönüllü olarak verdiği hediyelerden başka maddi bir kazancı yoktur. Ama Topuzlu da halkın inançlarını kullanmıştır. Halk ise herkes tarafından kullanılmaya hazır bir cehalet içerisindedir.

Topuzlu'nun komşularının çocukları yaşamamaktadır. Molla Veli, adını Dursun koyarsanız yaşar dediği için adını Dursun koymuşlardır. Çocuk hastalanınca iyileşmesi için Molla Veli, muska yazar. Topuzlu, çocuğu doktora götürmelerini tavsiye eder fakat Erebiş, *“Yumruk kadar sabiye doktor ne yapacak?”* (s. 32) diyerek verenin de alanın da Allah olduğu, ölmeyeceği varsa zaten iyileşeceğin söyler ve çocuk ölür.

⁵⁵ Hidayet Sayın, **Topuzlu, Uzak Dünyalar**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1972, s. 17.

Molla Veli, dini kullanarak maddi menfaat elde eden bir din adamıdır. Molla Veli, kendine laf söyleyen Topuzlu'ya kendi öneminden şu şekilde bahseder:

“Ülen, ben olmasam, ardında namaz gılacak bi adam bulamazsınız bu köyde be. Hasta tökel olsanız, okuyacak adam bulamazsınız. Ben olmasam ölülerinizi yuyacak adam yok be. (...) Ben olmasam çocuklarınızı kim okudacak? Onnara elifbayı, bismillayı kim öğredecek? Ayetleri, sureleri, daha bilmem neleri kim belledecek onnara? Gara cahil galacaklar. Allah'tan peygamberden habarları olmayacak...” (s. 49)

Bu köyün yolu, suyu, mektebi yoktur. Suyu köylü kendi getirecektir. Hükümet mektep yapacaktır. Molla Veli, çocukları elinden geldiğince okuttuğunu, mektebin gerekli olmadığını söyler. Ona göre okuldan önce köyün camiine minare, cami avlusuna duvar lazımdır. (s. 50)

Köylerde geleneksel hayatı din şekillendirir. Bu nedenle din adamları çok önemlidir. Molla Veli'de bunu bilerek kendini yücelterek dini kullanır. Bunun devam etmesi için ise okulu ve okula olan ihtiyacı, köylünün gözünde önemsizleştirmeye çalışır.

Talip Apaydın'ın *Bir Yol* (1966) oyununda köye giden idealist köy öğretmenin karşılaştığı köy ve köylü gerçeği anlatılır. Köylünün içinde bulunduğu fakirlik, cahillik gibi problemlerin en önemli sebeplerinden birinin din olduğu söylenebilir. Köylünün, inançlarını yönlendiren ise Şeyh Efendi'dir. Şeyh Efendi, oturmadan kimse oturmaz, kalkmadan kimse kalkmaz. Onun sözü üzerine kimse bir şey söyleyemez. Muhtar'ın evinde kahve ve yemekler yapılır fakat onları sadece Şeyh Efendi ve ağalar yiyip içer. Köylü onları izleyip yutkunmakla yetinir.

Köyde, daha önce vazife yapan öğretmen, namaz kılmadığı ve kızları okula çağırdığı için sevilmez. Muhtar, böyle birini öldürmenin günah olmadığını, kitapta da yeri olduğunu söyler. Şeyh Efendi ise bunu tasdiklemekle birlikte “*Hükümet hesabını bizden sorar, dövün korkup kaçsın*”⁵⁶ diyerek köylüye akıl verir.

Şeyh Efendi; artık dinin, diyanetin kalmadığını bu nedenle halkın fakir olduğunu söyler. Ona göre halife varken halk bu kadar fakir değildir. Köylüye Cumhuriyet ile birlikte Ankara'nın değişip “gâvur şehrine” benzediğini tiyatroların,

⁵⁶ Talip Apaydın, *Bir Yol*, 2. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1972, s. 6.

apartmanların, kızlara mekteplerin yapıldığını fakat caminin yapılmadığını anlatır. Lâkin Şeyh Efendi, Ankara'nın yeni hâlini görmemiş sadece duymuştur. Şeyh, yıllar önce hacca giderken Ankara'yı gördüğünde şehir, o zaman hâlâ Müslüman şehridir. Öğretmen, ona hacda gördüğü şehirleri ve oradaki halkın fakir olup olmadığını sorunca meseleyi değiştirerek "*Müslüman adamın eli havada dili dovada. Yapar ibadetini oturur aşağı. Gerisini ne etsin?*" (s. 16) diye karşılık verir. Şeyh, buradaki köylü içinde böyle bir hayat tavsiye eder. Kaşık, sepet yaparak satan köylülere bunun dinimizde olmadığını söyler. (s. 72) Öğretmen dolayısıyla da şehirli ve okumuşları şu şekilde değerlendirir:

"Siz şimdiye dek hangi boynu giratlıdan eyilik gördünüz, haa? Bunların yolu gövurluk, gominstlik, anladınız mı? Bunlara uyan, yolunu sapıtır. Dinden imandan çıkar. Cehennemlik olur! Yarın öte dünyada, hee!.. Katran kazanında fokur fokur kayniyacak bunlar. Kayniyacak da zift olacaklar! Ruhları gibi karacaklar! Peşinden giden gafiller, size diyom, size! Aklınızı başınıza toplayın." (s. 71)

Burada Şeyh ve Muhtar'ın istediği halkın fakirlik ve yoksulluk içerisinde yaşaması ve cahil kalmasıdır. Çünkü ancak bu şekilde halk, önlerinde el pençe divan duracak ve onların istedikleri düzen devam edecektir. Bu nedenle öğretmene ve çocukların okula gitmesine karşı çıkarlar. Rüştü öğretmenin tüm çabasına rağmen bazı öğrenciler velileri tarafından okula gönderilmez. Şeyhin yakınlarında olan bir köylü "*Benim oğlum gâvur mektebinde okuyup gâvur mu olacak?*" (s. 87) diyerek okula karşı çıkar fakat bu düşüncüyü köylülerin bir kısmı "*Bizim çocuklarımız gâvur mu oldu?*" (s. 87) diyerek çürütür. Köyde asıl problem kız çocuklarının okula gitmesidir. Bu konuda Muhtar'ın söyledikleri köylünün genel kabulünü göstermektedir.

Muhtar: Bu bizim köyün, öğretmenden yana şansı yok canım. Geçen ki de böyleydi, Sapamacın biriydi. Ondan kurtulduk bu sefer de bu geldi. Oysa gaymakama yalvırdım, gittim maarifin adamına yalvırdım. 'Etmeyin efendi, bize akli başında, sözden anlar eyi bir öğretmen yollayın' dedim. Dereköyün öğretmeni gibi olsun dedim. Vallahi bir öğretmen ki gardaşdaşım, elinde tesbih, başında gara takke, namazında, niyazında, ööyle dova okur. Görmek gerek canım. Ne kızları okutacağım diye tutturur ne köylünün işine karışır. Kim ne derse ona uyar. Ne eyi bak. Bize tutuyorlar böylesini yolluyorlar gardaşım. (Hırslı hırslı cebinden bir kâğıt çıkarır) Şuna bak şuna, gelinlik çağdaki kızları okula istiyor yavu. Ula ne edeceksin elin garısını gızını? Önüne ne gelirse üç beş çocuk, okut geç. Yok laf anlamaz efendi. İkide bir yazı yazar. İkide bir haber yollar. Yok devamsız öğrenci varmış, yok sıra yapılacakmış. Siz de gitmiş böyle adamın burnuna sokulmuşsunuz be!" (s. 68)

Muhtar'a göre ideal öğretmen âdetta kendi hâlinde bir cami hocası gibidir. Elinde tespih, başında takke, namazında niyazında, sürekli dua okuyan en önemlisi de kimsenin işine karışmayan ve üç beş öğrenci ile ders işleyen biridir. Burada sanki zorunlu temel eğitimden değil de camide verilen gönüllü din eğitiminden bahsetmektedir. Kızların okula gitmesi öğretmenlerin tasarrufunda bir mesele olarak görülmektedir.

Turan Oflazoğlu *Allah'ın Dediği Olur* (1967) oyununda, köyün ağası Habip, eli silahlı ağalardan değildir, köylüleri elinden düşürmediği tespihiyle uyutur. “*Allah'ın dediği olur.*”, “*Takdir yukardan gelir.*” diyerek halkın toprağını yavaş yavaş ele geçirir.⁵⁷ Köyün Hoca'sı da, bu tarlalara kimse senin verdiği paraları vermezdi, tüm köylü otursun, kalksın sana dua etsin, diyerek onu destekler. (s. 84-85)

Habib Ağa'nın kızına âşık olan Osman, gece Ağa'nın evinin damına çıkarak ona seslenir ve şu diyaloglar gerçekleşir:

Osman: Ulu Yazıklar işledin bugüne dek,
saymakla bitmez.
Ağzınla kuş tutsa artık para etmez.
Ona göre bol olacak ateşin de gerçek!
Habib Ağa: Nerde? Cehennemde mi?
Osman: Yok cennette!
Habib Ağa: Aman Tanrım, beş vakit namazımdayım,
tesbih elimden düşmez;
(Yastığın altından teşbihini çıkarır çabucak, çekmeye başlar.)
Gece gündüz adımı zikrederim,
sensiz başlayan hiçbir iş bitmez derim.
Bilmez değilsin ya, söylemeye ne hacet!
Osman: Bilirim Habib, bilirim elbet.
Bunun için günahın daha büyüktür derim,
âlet ettiğin için beni kötü işlerine!” (s. 76)

Habib Ağa, kendine seslenen ve konuşanın Allah olduğunu düşünür. Osman, bu konuşmalarda Habib Ağa'dan günahlarına tövbe etmesini, köylünün topraklarını vermesini ve kızını Osman'a vermesini ister. Habib Ağa, yaşadıklarından çok etkilenir ve sabah erken kahveye giderek yaşadıklarını köyün Hoca'sına anlatır. Hoca, Allah'ın kimseyle doğrudan konuşmayacağını, böyle bir şey olsa dahi onu

⁵⁷ Turan Oflazoğlu, *Keziban & Allah'ın Dediği Olur*, İstanbul, İz Yayıncılık, 2001, s. 9.

seçmeyeceğini çünkü besmele çekmeyi bile ona kendinin öğrettiğini hatırlatarak kıskançlığını dile getirir. (s. 82- 83-84) Tüm bunlara rağmen Habib Ağa, köylüden aldığı toprakları onlara geri dağıtacağını ve kızını Osman'a vereceğini köylüye duyurur. Osman, aklını kullanarak Habib Ağa'yı kullandığı inanç üzerinden zararsız hâle getirmiş olur.

Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim* (1967) oyunu Sultan İbrahim'in saltanat yıllarını ve dramını konu eder. Uzun yıllar kafes ardında yaşadığı için korkularının esiri olan İbrahim, tahta çıkıp padişah olmak istemez lâkin annesi Kösem, onu ikna eder. İbrahim, iktidarı elinde tutacak kabiliyet ve kuvvette değildir, kendini şu şekilde anlatır:

“Ben, İbrahim, karanlıkta büyüdüm,
korku benim dadım oldu; cellâdın
o yağlı kemendini her an boynumda duyarak
karanlıkta biçimlendi varlığım benim. Ve
“Padişahsın” diye ışığa çıkardıklarında
yadırgadım dünyayı, kendimi yadırgadım.
Bir güçsüzlük, yetersizlik duygusu el koymuştu ruhuma,
kasıp kavuruyordu; oturduğum tahtı
duymuyordu kalçalarım, yoktum kavuğumun altında,
kürkümün içinde yoktum ben, yok!
annem, lalam, silahtarım ve Cinci Hoca
benden daha padişahlılar; hele Cinci
padişahlar padişahıydı bir ara!”⁵⁸

Sultan İbrahim'in çocuğu yoktur ve kadınlarla münasebette bulunamamaktadır. Kösem Sultan, bunun için üfürükçülerden yardım ister ve Cinci Hoca saraya getirilir. Cinci Hoca, cinlerin sarayın her yerini tuttıklarını ve Sultan İbrahim'in ruhunun peri padişahı Ezreke Bânû'nun kalesinde esir olduğunu söyler. “*Herkaş, Kaiş, merkaş, istinaf, hutuf, hutaf, şeftaş*” (s. 39) şeklinde devam eden anlamsız sözlerle İbrahim'in gözlerini kapattırıp sözde dağları aşırıp Ezreke Bânû'nun kalesinden padişahın ruhunu çıkardığını anlatır. Bundan sonra padişah Cinci Hoca'yı saraydan göndermez. Cinci Hoca ve Kösem Sultan işi öyle bir boyuta getirir ki Sultan İbrahim haz peşinde koşar, hiçbir şey yapamaz hâle gelir. Cinci Hoca'nın sözleri ile sorgusuz sualsiz Rumeli Beylerbeyi ve Sadrazam Kara Mustafa

⁵⁸ A. Turan Oflazoğlu, *Deli İbrahim*, İstanbul, İz Yayıncılık, 2002, s. 48.

Paşa idam edilir. Sultan İbrahim, Cinci Hoca'yı kazasker, Hoca'nın altı yaşındaki oğlunu Şam valisi yapar. (s. 81)

Cinci Hoca, padişahın hazzını arttırarak sarayda kalır ve çeşitli payeler elde eder. Sanat eseri tarihi bir olay ve şahsiyetten hareketle yazılmış olsa da mutlak gerçeklikten söz etmek mümkün değildir çünkü onu tekrar eserinde yaşatan yazardır. Turan Oflazoğlu, oyunundaki İbrahim için “*Osmanlı hükümdarı İbrahim değildir artık.*”⁵⁹ der. Bu nedenle Cinci Hoca'nın da gerçekte olup olmadığı ya da nasıl bir din adamı olduğu pek de önemli değildir. Oflazoğlu, eserinde bu hocayı İbrahim'in sonunu hazırlayan biri olarak kurgulamıştır.

Ankara Deneme Sahnesi Topluluğu'nun Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır* romanından uyarladıkları *Uzun Dere* (1967) oyununda halkın yanlış gelenek-göreneklere ve inançları eleştirilir. Köylü, fakirlik, çaresizlik ve yoksulluk içerisindedir. Birde körü körüne bağlandıkları gelenekleri vardır. Bu nedenle korku içerisinde yaşarlar. Parasını almaya gelecek olan Adil'i ve onun karşısında düşecekleri çaresiz ve aciz durumun korkusu, onları iyice esir alır. Koca Halil, Recep ve Hüsne başlarına geleceklerden korkarlar ve kışın yola çıkıp donarak ölür. Köyde kalanlar da Taşbaş'ı kutsar ve evliya olduğunu düşünür. Hatta bunu daha ileri götürüp Taşbaş'ı peygamber ilân ederler. Bu, korkuların esir aldığı fakir ve cahil halkın, din dolayısıyla bir kurtarıcı ve kahraman ilân etme ve böylelikle buldukları durumdan çıkış yolu arama çabası olarak görülebilir.

Aziz Nesin'in *Karagöz'ün Antrenörlüğü* (1969) oyunu, üç ayrı Karagöz oyunun olduğu bir üçlemedir ve oyunda mizahla siyaset ve politika eleştirisi yapılmaktadır.⁶⁰ Bununla birlikte oyunda antrenör olan Karagöz'ün oyunculara verdiği taktiklerden biri de yenilmesi muhtemel olan takım oyuncularının Eyüp Sultan Türbesi'ne giderek onu da takıma transfer etmeleridir.⁶¹ Nesin, sadece bu küçük anekdotla çaba göstermeden ve çalışmadan türbeler ve dinî şahsiyetlerden medet ummayı yermektedir.

⁵⁹ A. Turan Oflazoğlu, “Tarih ve Tiyatro”, *Türk Dili*, Yıl 34, Cilt XLIX, Sayı 397, 1985, s. 8.

⁶⁰ Ayrıntılı bilgi için Tezimizin “Devlet ve Siyaset” bölümüne bakınız.

⁶¹ Aziz Nesin, *Bütün Oyunları 4: Üç Karagöz Oyunu*, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011, s. 215-216.

Sabahattin Engin'in *Büyük Dönemeç* (1970) oyununun kahramanı Vehbi; elli yaşında, zengin, hovarda ve zayıf karakterli bir adamdır. Tek çocuk olduğu için ailesi tarafından şımartılarak büyütülmüştür. Elli yaşında olmasına rağmen hâlâ bir delikanlı gibi hisleri ile hareket eder. Annesi, ortağı ve arkadaşı olan Sadık, onun yaptığı hataları kapatır. Bu nedenle yaptıklarının sorumluluğunu almadan ve vicdanen rahatsızlık duymadan yaşar. Vehbi, alkollü iken araba kullanır ve hız yapar. Bu nedenle yol kenarında oturan bir çocuğa çarparak ölmesine sebep olur. Bu Vehbi'nin üçüncü kazasıdır. İlkinde çarptığı adam ölmemiştir. İkincisinde ağaca çarpmıştır. Vehbi, toplumun fark etmediği hiçbir suçu kabul etmeyen ve sorumluluk hissetmeyen biridir.⁶² Bu olayda da “*İşi kitabına uyduracağız.*”, “*Sonuç ne olursa olsun kurtulmağa çalışacağız.*” (s. 15) diyerek düşüncelerini dile getirir.

Vehbi'nin çarptığı çocuğun babası Ömer Çile ve karısı Hasna Çile; namuslu, dindar ve iyi insanlardır. Ömer'in Erdem adında Hukuk Fakültesi son sınıfta okuyan bir oğlu daha vardır. Vehbi'nin ortağı Sadık, Ömer Çile ile görüşür. Mahallelinin Ömer Çile'nin dindar bir adam olduğunu söylemesi üzerine Sadık, kendini ve Vehbi'yi dindar kişilermiş gibi tanıtır. Sadık, Vehbi'yi namazını kılan, orucunu tutan, dindar biri olarak anlatır. Vehbi'nin namuslu, faziletli, örnek bir şahsiyet olduğunu söyleyerek onu şu sözlerle kurtarmaya çalışır:

“Eh hal böyle olduğuna göre, böyle bir insanı müşkül durumdan kurtarmak hepimizin ödevi oluyor. Zaten, ulu dinimiz de bunu emreder. Hazreti peygamberimiz Muhammet Mustafa Sallallahü vesselem efendi hazretleri de ‘iyileri koruyun’ buyurmuşlar...” (s. 22)

Ömer Çile, Sadık'ın konuşmalarından çok etkilenir ve ona güvenir. Hatta onlar gibi iyi insanlarla karşılaşmış olmayı Tanrı'nın lütfu, keremi olarak görür ve kederinin hafiflediğini söyler. Ömer, kendini yeryüzünde yalnız sanıyordur fakat onları tanıyınca yalnız olmadığını, kendi gibi insanların varlığını bilerek mutlu olmuştur. (s. 23)

Ömer'in oğlu Erdem ise Sadık'a ve söylediklerine güvenmez. Konuşmaları, hareketleri onu kuşkulandırmıştır. Ömer, kuşkulananacak bir şey görmediğini Erdem'in dindarlardan hoşlanmadığı için böyle düşündüğünü söyler ve aralarında şu diyalog geçer:

⁶² Sabahattin Engin, *Büyük Dönemeç*, Yayıncılık Matbaası, İstanbul, 1970, s. 15.

“Babacığım beni çok yanlış anlamışsın. Ben dindarları değil, softaları sevmem... Hoca kılığına girmiş, yalnız kendi çıkarları için bukalemunlaşanlardan nefret ederim. Sonra baba sen de dindarsın. Ve benim babamsın.” (s. 26)

Ömer, Sadık’a ve söylediklerine çok itimat etmesine rağmen gerçekleri öğrenir. Vehbi’nin kaza esnasında içkili, arabanın çok hızlı olduğunu ve oğlunun yol kenarında oturduğunu öğrenir. Vehbi ve Sadık, şahitleri para ve türlü yollarla kandırarak mahkemeyi kazanır. Ömer ve karısı Hansa, buna rağmen mütevekkildir. Olanda hayır var, bu şekilde imtihan ediliyoruz ve hak er geç gerçekleşecektir, diye düşünür. Oğulları Erdem ise olanları içine sindiremez ve rahatsızlık duyar.

“Hayır baba, hayır! Onlardan nefret ediyorum. Onları yok etmek istiyorum... Bu arada baba sizin her şeyi olduğu gibi kabul eden hâliniz de beni öldürüyor... Her kötü şeyi Allah’tan geliyor diye kabullenmek... Hayır baba, hayır! Ben bu iki psikolojik havadan bunalıyorum. (Ellerini yüzüne kapar. Hıçkırmağa başlar.) Bunları ortadan kaldırmalıyız.” (s. 89)

Ömer, herkes tarafından takdir edilen iyi bir insandır fakat hassas noktası dinî hassasiyetleridir. Sadık gibi bir düzenbaza sorgulamadan hemen inanmasında onun kendine ve Vehbi’ye dindar süsü vermesinden kaynaklanmıştır. Ömer, tevekkül inancı dolayısıyla her şeyde bir hayır görür ve Allah’ın herkesin hak ettiğini vereceğini düşünür. Bu nedenle “*Tanrının kutsal adaletine imanım vardır. Onun sağlanmasında bize düşeni yapmanın dinin emirleri olduğuna inanıyorum.*” der. (s. 37) Vehbi’den davacı olur fakat şahitler ifadelerini değiştirdiği için Allah’ın adaletinin gerçekleşeceğine inanır. Sabahattin Engin hakkında Yüksek Lisans çalışması yapan Bediha Dursunoğlu, yazarın olumsuz özellikteki kahramanlara yol gösteren, hakikati anlatan kahramanlara eserlerinde muhakkak yer verdiği tespitinde bulunur.⁶³ Bu oyunda da Vehbi’nin aksine karısı Nilüfer, olgun, eşine sadık, adalet duygusunu kaybetmemiş iyi bir kadındır. Kocasının yaptıklarından ve ona faydası dokunamadığından dolayı rahatsızlık duyar. Kocasının kötü davranışının sebebi olarak gördüğü arkadaşlarını ve parasını kaybettiğini öğrenince ona yardım edecek ve değişmesini sağlayacaktır. Bunun için ise yapacakları ilk iş çocuklarının ölümüne sebep olduğu Ömer Çile ve ailesini ziyaret etmektir.

⁶³ Bediha Dursunoğlu, “Sabahattin Engin’in Oyunları Üzerine Bir Araştırma”, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2010, s. 30.

Oyunda din adamı yoktur. Fakat Ömer Çile; dürüst, sevilen, saygı duyulan ve dindar biridir. Ömer Çile'nin inançlarını ve iyiliğini kullanmak için kendini ve ortağı Vehbi'yi dindar olarak tanıtan Sadık vardır. Ömer'in oğlu Erdem ise hem babasının tevekkül inancını hem de softalığı eleştiren bir gençtir. Bu nedenle yaşananlardan dolayı rahatsızdır. Oyunda din, dini kullanma ve tevekkül inancı genişçe işlenmiştir.

Sabahaddin Engin'in *Kendi Dünyamız* (1970) oyunu Anadolu'da bir sınır şehrinde kendi dünyaları içinde yaşayan birbirinden farklı kadın kahramanların hayatını konu alır. Hayriye ve Fahriye kardeşler ve Hayriye'nin kızı Mine aynı evde yaşar. Aslen İstanbulludurlar ve tekrar İstanbul'a dönme hayalleri vardır. Dış dünya ile tek bağlantıları komşuları yetmiş yaşındaki Nine ve genç yaşta dul kalmış Neşe'dir.

Hayriye ve Fahriye kardeşlerin evine uzaktan akrabaları olan Arif Doğan gelir. Hayriye, Arif Doğan'ın kendi ile evlenmek için geldiğini düşünür. Fakat Arif Doğan, biriyle anlaşıp yasal olmayan yollardan sınırdan geçmek maksadıyla gelmiştir. Bu arada Neşe'ye alâka gösterir. Oyunda yetmiş yaşında olan Komşu Nine dışarıdan haber getirerek olayların hareketlenmesini sağlar. Komşu Nine, namaz kılop oruç tuttuğunu söylemesine rağmen dedikodu yapan, laf taşıyan, menfaat ve para elde etmek için çöpçatanlık yapan bir kadındır. Şu diyalog onu tanımamızı sağlar mahiyettedir.

K. Nine: Dinsizin biri o kızım. Oruç tutmaz, namaz kılmaz.

Fahriye: (Kapıya doğru yürür.) Ben de kılmıyorum.

K. Nine: Seninkisi başka.. (Fahriye çıkar.) Suratı asık seninkinin. (Duralar) Neşe denen hasba bana ne dedi biliyor musun? Bin yıl düşünsen aklın almaz. Bana "sen oruç tutuyorsun namaz kılyorsun da n'oluyor sanki" demez mi? Nevrim döndü. (...)

K. Nine: Niye elimi öpmedin? Günde beş kez abdest alıyorum. Senin o cilalı yüzünden bin kez daha temizdir. (...)⁶⁴

Komşu Nine, dönem oyunlarında görülen din adamları ve dindar erkekler gibi etkili olmamakla birlikte dini kullanan bir kadın profili sergilemesi bakımından önemlidir.

⁶⁴ Sabahattin Engin, *Kendi Dünyamız*, İstanbul, Yaylacık Matbaası, 1970, s. 46.

Bekir Büyükarkın'ın *Keçiler* (1970) oyununda kasabanın imamı Fettah Efendi olumsuz özelliklere sahip bir din adamıdır. İmam Fettah Efendi için hak, hukuk, adalet ve günah aslında önemli değildir. O parası ve gücü olandan yanadır. Kasabanın zenginlerinden olan Kerim Ağa, öksüz ve yetim olan Ayşe'yi evleneceği vaadiyle kullanır ve hamile bırakır. Meseleyi örtbas etmek için Fettah Efendi de Kerim Ağa'ya yardım eder ve bu durumdan rahatsız olmaz. Fettah Efendi, okula ve öğretmene karşıdır çünkü kendi eğitiminden geçmeyen köylünün gözünde kıymetini ve etkisini kaybedeceğini düşünür. Bu düşüncelerini de şu sözlerle anlatır:

Fettah Efendi: (Hırsla dönerek) Müdür! Müdür! Sen artık çok olursun. Geldiğinden beri çenen kapanmaz. Dinden, imandan anlamasan da elâleme dil uzatmak ne haddine? Bana sataşacağına kendine baksana; kız çocuklarına, müsamere bahanesiyle oyunculuk yaptırtmak senin işin mi?

Başöğretmen: Fettah Efendi, niye sinirleniyorsun bu kadar? Müsamereye de çıkarlar, jimnastik de yaparlar; ne zararı var bunun.

Fettah Efendi: Müdür söyletme beni. Açtırma kutuyu. (Geğirir) Estağfurullah! Bu kasabaya geldiğinden beri, ne ahlak kaldı ne iman! Halkın çoğu beni dinlemez oldu. Eskiden Hoca Fettah efendiyi görenler yerlere kapanır, bir elimi bırakıp öteki elimi öperdi.

Başöğretmen: El öptürmek hüner mi Hoca Efendi? Ayrıca herkesin özgürlüğüne de karışmasan iyi edersin.

Fettah Efendi: Kumlarda kadınlı erkekli çırılçıplak yatacağın, otellere kapanacağını, rakıları hopurdutıp bir ay Ramazan oruç tutmayacağını, abdestsiz, namazsız dolaşacağını. Sonra da özgürlük diyeceksin!.. Kimi kandırıyorsun sen?

Başöğretmen: Fettah Efendi; ne söyliyeyim sana bilmem ki? Yazıklar olsun!..

Fettah Efendi: (Kerim Ağa'ya) Ey Kerim Ağa, ey din kardeşim. Bilir misiniz ki, bugün bütün çektiklerimiz hep bu özgürlükten gelmiştir. (Başını sallır) Özgürlük mü!..

Kerim Ağa: Çok doğru söylersin Hocam. Avrat dediğin bile er kişinin karşısına dikilip yüzüne karşı buhtan savurur oldu. (Çukur Salih girer)

Fettah Efendi: Riyaziyat denen nesne mekteplerde okutulup yavrucaklar dinden uzaklaştırıldı. Esasen eskiden usul olmayan nesnelere kullanmak da haramdır, bidattır. Hey Müdür; o zamanlar don ve pantolon dahi yoktu, dişler misvak ile temizlenirdi. Herkes yemeğini el ile yiyip asla kaşığa, çatala, bıçağa yanaşmazdı!. İpekli denen nesne katiyen ve katibeten kullanılmazdı. Şimdi biz dahi bunlara itibar ederek bu bidatları işleyip günaha girer olduk. Bizim yerimiz dahi cehennemdir. Bilir misin sen bunları Müdür?

Başöğretmen: Bilmem!.. Güldürme insanı Hoca Efendi...⁶⁵

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi Fettah Efendi, çocukların okula gitmesine halkın üzerindeki etkisi azalacağını bildiği için karşı çıkmaktadır. Başöğretmeni de kendi için bir tehlike olarak görmektedir. Bu nedenle çocukların okula gitmesini engellemeye çalışmaktadır. Bunu, kız çocuklarının okula gitmesi ve

⁶⁵ Bekir Büyükarkın, *İki Oyun: Duman - Keçiler*, İstanbul, Hakan Yayınevi, 1970, s. 97, 98, 99.

müsamere için oyun oynamasını gerekçe göstererek yapmaya çalışır. Başöğretmeni dinsiz olmakla suçlar.

Fettah Efendi, konuşmalarının arasında geçiren, kaba, görgüsüz bir adamdır. Yanından geçen Nermin'in parfüm kokusu aldığı için günaha girdiğini düşünür. Kasabadan kadınlı erkekli guruplar hâlinde geçen turistleri görünce dinin elden gittiğini ve bir çare bulmak gerektiğini söyler. (s. 93) Dinin, şekli yönüne itibar eder; hak, hukuk ve sevgi yanını görmezden gelir. Kendini köylüye ilahî tecellilere mazhar olan biri gibi gösterir. Köy kahvesinde gördüğü rüyayı şu şekilde anlatır:

“Fettah Efendi: Bu bey Tanrı misafiri mi? (Geğirir.) Estağfurullah.. Sabah namazını eda ettikten sonra hane-i vuslata çekildiğimde hab-ı gaflete dalmışım. Duşumda bir pir-i mübarekle ru be ru karşılaştım. Sırtımı sıvazlayıp, ‘Hoca Fettah Efendi, dedi bana; asla imameti bırakma, şer-i şerife göre amel eyle. Nice gözü bağlıların gözünü açıp kâfiri Müslümandan ayırt eyle. Setr-i avrete riayet eylemeyenlere aman verme. Gâvur işine itibar eyleme.’ Sonra o pir-i mübarek bir nur-u uhrevi içinde gaip olup arş-ı âlâya yükseldi. (Geğirir.) Estağfurullah.. Gözümü açtığımda büzüldüğüm köşede zangır zangır titrer idim. Hemen leğen ve ibrik getirtip abdest tazeledim. İki rekât namaz kıldım.” (s. 92)

Oyunda Fettah Efendi ve Kerim Ağa dini kendi çıkarlarına ve günahlarına perde gibi örterler; eğitim, özgürlük ve hukuktan korkarlar. Bunları dine aykırı gibi göstererek istedikleri düzeni devam ettirmek isterler. Cahil ve fakir kasabalı onlara karşı ezilir ve bir şey yapamaz. Dışarıdan kasabaya gelen Basri ise tamamen seyirci gibi olayları izler.

141. Basamak (1971) oyununun yazarı Vedat Türkali, devrimci, sosyalist görüşe sahiptir. Asıl adı Abdülkadir Pirhasan olan yazar, sansürden kurtulmak için Vedat Türkali müstearını kullanarak⁶⁶ toplumcu-gerçekçi bir anlayışla eserlerini oluşturur.⁶⁷

141. Basamak oyunu iki yüz elli altı sayfalık hacimli bir eserdir. Yazar, kitabın başında “*Politik, devrimci bir halk oyunu yapmak, acılı güldürü içinde Türkiye’yi eleştirmek istedik. İsteyen okur, isteyen oynar.*” sözleri ile kitabını takdim eder. Oyunda toplumdaki tüm sınıfların bir iki kişi ile temsil edildiğini söyleyebiliriz.

⁶⁶ Yasemin Koç, “Vedat Türkali’nin Romanlarında Şahıs Kadrosu”, Aydın, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2014, s. 13.

⁶⁷ **A.g.e.**, s. 15.

Hâkim güç, mülk sahibi Hamdullah Bey'dir. Sermaye guruplarını ve serbest piyasa ekonomisini savunan siyasileri temsil eden Selman'dır. Zühtü, memurları ve orta sınıfı temsil eder, Selman ve Hamdullah tarafından satın alınır ve onlar için çalışır. Sabahattin adında emekli bir albay vardır. Sabahattin, yapıdaki olaylardan rahatsız olup kısa bir süre yönetimi ele geçirir. Asker ve orduyu temsil ettiğini söyleyebiliriz. Sanatçı ve aydını temsil eden Nail, işçi sınıfı temsil eden Mehmet ve Kerim'dir. Oya adında basit, pespaye bir kadın vardır.

Oyunda yer alan Hacı Ahmet, Selman ve Hamdullah'ın destekçisidir. Din adamı olduğu ile ilgili herhangi bir bilgi yer almamakla birlikte konuşmalarında dini söylemler kullanır. Hacı Ahmet, Amerikalı Pikson'la birlikte ülkeye geri döner. Uzun süredir Amerika'dadır ve başına yeşil sarığını takar. Pikson, bu yeşil sarıktan Zühtü'nün başına da takar. Bundan sonra yapıdakilerin üzerine ölü toprağı serperler. Hacı Ahmet, Amerika hayranı ve savunucusudur,⁶⁸ Mustafa Kemal'le olan anılarını hazırladığını söyler ve anılarını yazmasını Mustafa Kemal'in ondan istediğini iddia eder. Kerim, Hacı Ahmet'i memleketten Atatürk'ün kovduğunu hatırlatır. Bunun üzerine şu diyaloglar gerçekleşir.

Hacı Ahmet: ... Asıl, rahmetliyle aramıza girenlerin gözü kör olsun. (Yan gözle Sabahattin Bey'e bakmaktadır.) Menemen'de deli bir mülazıma bizimkiler terbiyesini vermişlerdi. O akşam rahmetliye anlattım hadiseyi. Nur içinde yatsın... Hiç unutmam... "Canını sıkma Hacı Ahmet" dedi. Fakat sonradan ne olduysa oldu; gözleri kör olsun, araya girdiler, aramızı açtılar rahmetliyle... Tarihî hakikatler gizli kalmaz... İşte hepsi ortaya çıkıyor birer birer...

Albay öfkeyle dimdik bakmaktadır. Umulmayacak kadar gür ve heybetli bir sesle bağırır.

Sabahattin: Biz tarihî hakikatleri biliriz Hacı Efendi... Meraklanmayınız. Dik dik bakar Hacı'ya. Hacı ürker, toparlanmaya, gülümsemeye çalışır. Bir yumuşatma çabasıyla dalkavukluk ederek.

Hacı Ahmet: Elbette şanlı Albayım... Elbette... Bütün umudumuz sizlerde zaten...” (s. 119- 120)

Necdet Aysal, *Yönetmel Alanda Değişimler ve Devrim Hareketlerine Karşı Gerici Tepkiler “Serbest Cumhuriyet Fırkası – Menemen Olayı”* makalesinde Menemen olayının Nakşibendi tarikatına mensup kişilerce hazırlandığını ve tarikat lideri Esat Efendi'nin Şeyh Sait ayaklanmasında da etkili olduğu görüşünü savunur.⁶⁹

⁶⁸ Vedat Türkali, **141. Basamak**, İstanbul, Gendaş Kültür, 2004, s. 148.

⁶⁹ Necdet Aysal, “Yönetmel Alanda Değişimler ve Devrim Hareketlerine Karşı Gerici Tepkiler “Serbest Cumhuriyet Fırkası - Menemen Olayı”, **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, S 44, Güz 2009,s. 600- 601.

Oyunda da Hacı Ahmet Ağa, Menemen olaylarına dâhil olmuş ve bundan sonra Atatürk tarafından ülkeden gönderilmiştir. Mister Pikson’la yapılan anlaşma ile ülkeye geri döner. Tarihî olayların çarpıtıldığını ve Atatürk’ün aslında onu desteklediğini söyler. Hacı Ahmet, Sanatçı Nail’in resimlerine bakarken şu diyalog gerçekleşir:

“**Selman:** Hacı Efendi, bu kadar resmin ve heykelin arasında ne işin var senin?... Küfür değil mi bunlar?... Boyunca günaha giriyorsun...

Hacı Ahmet: Rica ederim Selman Bey, siz beni ne zannediyorsunuz?... Siz o lafı yobazlara söyleyin...” (s. 150)

Hacı Ahmet, yobaz olmadığını ifade eder ve “*Ah şu Nail Bey, Said Nursi efendimizin de şöyle resmini yapsa...*” temennisinde bulunur. (s. 153) Hacı Ahmet’in Said Nursi’nin taraftarı olduğunu söyleyebiliriz. Oyunda “Said Nursi efendimiz” (s. 151-158) diyerek takdir ve saygısını dile getirir.

Oyunda kahramanların kendilerini tanıttıkları ve anlattıkları türküleri vardır.

Hacı Ahmet’in türküsü ise şu şekildedir:

“HACI AHMET’İN TÜRKÜSÜ

Ben Hacı Ahmet
Ceddinize rahmet
Nur içinde yatsın
Mustafa Kemal’den
Çektiklerim aah
Zahmet ki ne zahmet
Beyhude zahmet
Dolandım fırlandım

Ben Hacı Ahmet
Elhamdülillah
Elhamdüpikson
Şimdi hükümetin
Baştacı Ahmet
Sadakallahülazîm...
(...)
Elhamdüpikson
Sevap fukaranın
Papeller bizim
Sadakallahülazîm” (s. 141- 142)

Hacı Ahmet, Allah yerine Pikson yani Amerika’ya şükürünü bildirir. Sevapların fakirlerin, paraların kendilerinin olduğunu söyler. Atatürk’ten çok çektiğini şimdi ise baş tacı olduğunu ifade eder. Bu türküde de görüldüğü gibi Hacı Ahmet aslında dini kullanan biridir. Menemen olayında yer alması, Atatürk

tarafından ülkeye girişinin yasaklanması ve Amerika'dan gördüğü himaye ile tekrar yurda dönmesi gibi ayrıntılar onun siyasal İslam'ı temsil ettiğini düşündürür.

Söylev (1973) Özdemir Nutku'nun Atatürk'ün *Nutuk* adlı eserinden hareketle yazılmış belgesel oyun türünde bir eserdir. Belgesel oyunlar, kurmacadan çok gerçekliğe önem veren⁷⁰ ve tarihsel oyunlarda olduğu gibi bir döneme tanıklık etmekle kalmayıp olayları ilişkili verilere dayanarak kanıtlamaya çalışan⁷¹ oyun türüdür.

“Oyunda, Mustafa Kemal, hem anlatıcı, hem oyunun başkahramanıdır. Mustafa Kemal'i oynayan oyuncu üst yükseltiye konulmuş bir masada ve masa lambasının ışığı altında *Nutuk* adını verdiği yapıtını yazar; onun yazdıklarını hoparlörle seyirciye iletir. Anlatılanların büyük bir kesimi seyirciye dayanır. Mustafa Kemal'in bulunduğu sahnelerde, O'nu canlandıran oyuncu yerinden kalkar ve sahnedeki yerini alır.”⁷²

Oyun; on beş tablo, ön oyun ve son oyun bölümlerinden oluşur. Ön oyunda Mondros Anlaşması, Musul'un, Çanakkale'nin, Batum'un ve Anadolu'nun işgal tarihi sahneye yansıtılır, ilk tablo İzmir'in işgali ile başlar. Mustafa Kemal Paşa, Genelkurmay Başkanı Cevat Paşa ve Feyzi Paşa gibi paşalardan da destek alarak Kurtuluş Savaşı'nı organize etmek için Anadolu'ya gider. Bundan sonra Mustafa Kemal'in önderliğinde verilen Kurtuluş Savaşı ve Atatürk devrimleri anlatılır. Oyunda çoğunlukla M. Kemal ya halka seslenir ya da masa başında bir şeyler yazar, bu kısımlar olduğu gibi dipnotlarla *Nutuk*'a gönderme yapılarak verilmiştir.

Oyun çok uzun bir dönemi anlatmaktadır. M. Kemal'in ileri görüşlülüğü ve vatan, millet sevgisi önemli meselelerdendir. Mustafa Kemal, kurtuluş mücadelesini başlattığı andan itibaren devrimler zihninde yer almaktadır fakat hepsinin vaktini bekler ve aşama aşama gerçekleştirir. Çünkü halkın buna hazır olmadığını bilir, zamanla şartlar olgunlaşır ve halkın desteğiyle Atatürk devrimleri gerçekleşir. Son oyunda Atatürk devrimleri tarihleri ile sahneye yansıtılır ve koro, Atatürk'ün Gençliğe Hitabesini okur, oyun biter.

⁷⁰ Hülya Nutku, “Günümüzde Belgesel Tiyatro Anlayışının Önemi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 27:2009/1, s. 183.

⁷¹ Hülya Nutku, **a.g.e.**, s. 182.

⁷² Özdemir Nutku, “Cumhuriyet'in Ellinci Yılında “Söylev”in Sahne Üzerindeki Yorumu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 2014, s. 5.

Oyunda, padişah ve halife olan Vahdettin, Damat Ferit Paşa ve Sait Molla adındaki din adamı İngilizlerle iş birliği halindedir. Sait Molla, İngiliz Elçiliğinin casusu olan Papaz Frew'in ortağıdır ve Mustafa Kemal'e karşı olan kişilere İngilizlerden aldığı paraları ulaştırır. Sait Molla'nın paraya düşkünlüğü şu diyalogda anlatılır:

Elçi: Durmadan para istiyor şu sizin Molla!

Frew: Öyle, ama görevini de yapıyor.

Elçi: Bu paraların yalnız bizim amacımız için kullanıldığına emin misiniz?

Frew: (Kurnaz bir gülüşle) Bazı şeylere göz yummak zorundayız, Ekselans. Ancak o zaman amacımıza ulaşabiliriz.

Elçi: Peki, şimdi de ne istiyor bu Molla?

(...)

Frew: (Okur) “Muhterem Üstat, talimatın musaddak suretini de Ali Galip Bey'e gönderdiğini bildiriyor. Evvelki tahsisatın saf olunmasından yeniden tahsisat istiyor.”

Elçi: (Kevser) Şu Galip Bey, Kemal Paşa'nın aleyhinde faaliyet gösterecek kişi mi?

Frew: Evet, efendim.”⁷³

Sait Molla'nın para için İngilizlerle ve onların ajanı Papaz Frew' le ortak hareket eder. Oyunda bu birliktelik Enver Ziya Karal'ın *Atatürk'ten Düşünceler* kitabına atıf yapılarak belgelenmiştir.

Oyun boyunca Halife'nin, bazı devlet ve din adamlarının Kurtuluş Savaşı'nın karşısında İngilizlerin yanında yer aldığı anlatılır. Kurtuluş Savaşı'nın kazanılması ile birlikte tüm bu güçlerin sonu gelir ve Atatürk devrimleri gerçekleşir.

Oyunda Atatürk'ün Enver Ziya Karal'ın *Atatürk'ten Düşünceler* kitabına atıf yapılan şu sözleri yer almaktadır:

“...Bizi yanlış yola sevk eden habisler, bilirsiniz ki, çoğu din perdesine bürünmüşler, saf ve temiz halkımızı hep şeriat sözleriyle aldata gelmişlerdir. Tarihimizi okuyunuz ve dinleyiniz... Görürsünüz ki, ulusu yıkan, köleleştiren, yok eden kötülükler hep din kisvesi altındaki küfür ve melanetten gelmiştir. Onlar her türlü hareketi dinle karıştırırlar. Ama milletimiz içinde gerçek ve ciddi din bilginleri de vardır ve milletimiz bu gibi din bilginleriyle iftihar eder.” (s.151)

Yazar, burada ifade ettiği gerçek din bilginini olabilecek bir şahsa eserinde yer vermemiştir. Oyundaki çatışma Padişah Vahdettin, Damat Ferit Paşa ve din adamı Sait Molla gibi Osmanlı'yı ve dini temsil eden güçler tarafından oluşturulur. Bunlar

⁷³ Özdemir Nutku, *Söylev*, 2. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2008, s. 91.

halkın inançlarını, değerlerini, kendi menfaatleri için kullanarak Kurtuluş Savaşı'nın karşında yer alırlar.

Necati Cumalı'nın *Kristof Kolomb'un Yumurtası* (1973) oyununda olay 1950 yılında İzmir'de bir avukat yazıhanesinde geçer. Avukat Selman Hakgüder'in yazıhanesine Hukuk Fakültesi birinci sınıftan arkadaşı olan Kemal Özarı gelir. Kemal, birinci sınıfta birkaç ay okula devam ettikten sonra okulu bırakıp kendi işini kurmuştur. Kemal, Nur Turizm'in müdürü ve ortağıdır. Nur Turizm bir hac acentesidir. Kemal, zengin olmuştur, "kocaman kuyruklu bir Amerikan arabası"nın sahibidir. Avukat Selman, "Sözde o okumadı, biz okuduk..."⁷⁴ diyerek kendi durumuna hayıflanır.

Kemal, Hacı Hidayet Tanrıverdi'yi miras davası dolayısıyla avukat arkadaşına getirmiştir. Hidayet Tanrıverdi, bakkaldır ve yaşadığı yerde sözü dinlenen ve saygı duyulan biridir. Kemal, Hidayet Efendi'ye yaptığı yardım karşılığında onun kasabasından tanıdığı kişileri kendi acentesi ile hacca göndermek için anlaşır. Ondan yaptığı yardım karşılığında acentesine on hacı göndermesini ister.

Oyun, tek perdelik kısa bir eserdir, isim sembolizasyonu kullanılmıştır. Karakterler ve olay derinlikli olarak işlenmemiştir. Buna rağmen din ve inançlar üzerinden çıkar elde eden ve zenginleşen kişileri anlatması bakımından dikkat çekicidir.

4.1.3. Bazı Dinî Şahsiyet ve Kavramlar

Burada diğer başlıklarda söz konusu edilmeyecek olan dönem içerisinde münferit kalan dinle alakalı bazı şahsiyetler, kavramlar veyahut meseleler söz konusu edilmektedir.

Recep Bilginer'in *Ben Devletim* (1965) oyununda devletin işleyişindeki aksaklıklar konu edilmektedir. Bu aksaklıkların en büyük müsebbibi koltuk sahibi olan liyakatsiz memurlar ve onların çalışmadan iş yapmadan hükmetme sevdalarıdır.

⁷⁴ Necati Cumalı, "Kristof Kolomb'un Yumurtası", **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C:I, 2004, s. 67.

Haksızlıkla savaşmaması ve bozuk düzene uyması ise vatandaşların kusurlarındandır. (Devlet ve Siyaset bölümünde eser ayrıntılı olarak incelenmiştir.)

Oyunda tabakhane uzmanken Deniz, Kara ve Hava Taşıma Umum Müdürlüğüne genel müdür olan idarecinin, devlet sistemindeki yönetici tipolojisini temsil ettiği söylenebilir. Umum Müdür ve onun gibi olan diğer memurlar, Müfettiş'in deyimi ile kendinden aşağıdakileri ısıran, yukarıdakilerin ayaklarını yalayan bir çeşit köpektir.⁷⁵ Karısı tarafından yönetilen, basit bir insan olan Umum Müdür, sevgilisi olan Daktilo ile aralarında geçen şu konuşmada Hz. Muhammed ve eşi Hatice ile olan münasebetine dair bir atıf bulunmaktadır:

“Umum Müdür: Karımın boyunduruğundan kurtulmak istiyorum. Düşmanlarımdan da, Umum Müdürlükten atılmak korkusundan da... Hiç kimseden emir almak istemiyorum. Herkese emir vermek istiyorum. Yani hükmetmek istiyorum.

Daktilo: Bir planım var.

Daktilo: Söyleyemem. Kafanı yormamak için. Çünkü sen büyük işlerin adamısın. Önce, seni bir ağaç kakan gibi yiyip bitirmekte olan karımı, saf dışı etmek gerek.

Umum Müdür: Fakat? (Kapıya bakar.)

Daktilo: Bu dünyada, ikimizden başka kimse kalmadığını düşün. Bir sen, bir ben.

Umum Müdür: (Gene kapıya bakar.)

Daktilo: (Tekrar içki doldurmuştur.) Seni duyanlar korkak sanırlar, değilsin. (Okşar, cesaret verici) İslam peygamberini ilk anlayan destekleyen Hatice kadın gibi, ben de senin ilk anlayanın ve destekleyeninin olmak istiyorum. Benim büyük insanım, sevgilim.

Umum Müdür: Haatice... Şefkatine ihtiyacım var. Haatice. (Belli belirsiz kapıya bakar)” s. (64)

Bu diyalogda görüldüğü gibi koltuğunun hakkını veremeyen, korkak, basit, beceriksiz bir adam olan Umum Müdür; sevgilisi tarafından Hz. Muhammed'e benzetilmiştir. Evli bir adamla münasebet kuran Daktilo ise Hz. Hatice'ye benzetilmiştir. Tamamıyla olumsuz bu kişiler için yapılan bu benzetme ve atıf, bilinçli ve rahatsızlık verici bir tutum olarak değerlendirilebilir.

Çetin Altan'ın *Suçlular* (1965) oyununda eski bir devrimcinin gençliğinden itibaren yaşadığı hayal kırıklıkları ve başarısızlıkları sorgulaması konu edilmektedir. Oyunda Bay X, kendini gerçekleştirememesinin sebebi olarak çevresindeki insanları suçlar. Gençliğindeki devrimci arkadaşları, oğlu ve annesi bunlar arasındadır. Bu bölümde Bay X'in annesini suçlamasını inceleyeceğiz. Bay X'in annesi namaz kılan,

⁷⁵ Recep Bilginer, *Ben Devletim*, İstanbul, İzlem Yayınları, 1965, s. 94.

dindar bir kadın olması dolayısıyla dinde söz konusu edilir. Anne, oğlunun anlattıkları ile alâkadar olmaz. Oğluna bu işleri bırakması, babası gibi olması tavsiyesinde bulunur. Oğlunun hayata tutunamamasının kendileri gibi olmayışından kaynaklandığını düşünür.

“**Bay X:** ...Yahut anlatamadığım için de haklısın. Zaten bütün ömrüm anlatamadığım için güme gitti...”

Yaşlı Kadın: Neyi anladın da neyi anlatacağın a evladım. Babası hiç böyle değildi. Beş vakit namazında niyazında halim selim bir adamdı. Bu on yaşındayken öldü rahmetli. Sağ olsaydı belki bu böyle olmazdı... Kitaplar bozdu bunu kitaplar. Zaten kocam söylerdi... Öyle her şeyi okumak iyi değildir. İnsanın içine şeytan girer diye... O hep Ahmetiye’yi, Hayber Kalesi’ni okurdu. Bir de Kuran okurdu... Benim namaz saatim geldi, siz konuşun. Ama sakın kavga etmeyin. Kızım, bir şey söylerse aldırma. Biliyorsun bazen heyheyler geliyor üstüne... Namazın sonunda hep okuyup okuyup üstüne gönderiyorum. Sen de sabahları üç ihlas bir fatiha okuyup üfle...”⁷⁶

Anne, mütevekkil bir Müslümandır. Bay X, anne ve babasının aksine din ve ibadet konusunda aldırıışsız ve küçümser durumdadır. Annesi, mevlide giderken küçümser. (s. 458- 459) Kapı çalınca annesi kim olduğunu merak eder. Bay X, Hızır aleyhi selamdır diyerek, alay eder. (s. 452) Bay X, işten çıkarılınca da annesi ile arasında şu konuşma geçer:

“**Annesi:** Allah büyük, bir kapıyı kaparsa başka bir kapıyı açar.

Bay X: Allah’ın kapıcılığına kaldıysak yandık... O işlettiği batakhanenin namussuzlarına açıyor sadece kapıyı...

Annesi: Tövbe tövbe de, günaha girme. Yine onun sayesinde kurtuldunuz...

Bay X: Bok onun sayesinde kurtulduk... İhbarın nasıl komik olduğu ortaya çıktı da ondan kurtulduk...” (s. 451)

Bay X, annesini kendini anlamadığı için suçlar. Kendini de düşüncelerini annesine bile anlatamamakla suçlamaktadır. (s. 481) Bay X’in annesinin kendini anlamamasının sebebi olarak inançlarını gördüğünü söyleyebiliriz. Annesi bir şey söylediğinde ve Bay X; bunlardan rahatsız olduğunda; sen namazını kıl diyerek onu susturur. Çünkü ona göre annesi sorgulamadan, düşünmeden, ibadetleri ve dini kabulleri doğrultusunda hayatını devam ettiriyordur. Dolayısıyla Bay X’in annesi tarafından anlaşılmasının sebebi olarak dini gördüğünü düşünebiliriz. Bu nedenle oyunda din de suçlular arasındadır, dinilebilir.

⁷⁶ Çetin Altan, “Suçlular”, **Bütün Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2002, s. 482.

Sabahattin Engin'in *İpsizler* (1970) oyunu kimsesiz, sahipsiz hayatın zorlukları ile baş etmeye çalışan insan hikâyelerini anlatır. Oyunun başkışisi Karabıçak, âlemde nam yapmış bir kabadayıdır. Fakat hayatın sevk-i tabisi ile bu duruma düşmüştür. Annesi, babası kimsesi yoktur. Başına gelen olaylardan kendini korumak isterken adam öldürür, hapis yatar. "Karabıçak" olarak nam salar fakat durumundan şikâyetçidir; tövbe etmek ister.

Karabıçak, hapiste koruduğu Ali'nin annesi ile konuşur ve Kuran'a el basarak tövbe eder. Sevdiği kızı genelevden, çıkarıp evlenecek ve onunla namuslu, düzgün bir hayat yaşayacaktır. Fakat bunu başaramaz ve tekrar katil olur ve Ali'nin annesinin yanına gidip pişmanlığını anlatır ve "*Niye Tanrı beni böyle yaratmış! Beni iyi kulları arasına koyamaz mıydı?*"⁷⁷ diyerek isyanını dile getirir. Kötü geçmişi ve yaşadığı ortam Karabıçak'ın peşini bırakmaz ve onu kötü bir talih olarak takip eder. Karabıçak, olayın şoku ile bir isyan etse de öte dünyada bağışlanıp bağışlanmayacağını sorar. Yazarın oyunu ile inanç ve yaratıcıya isyandan öte, kötü çevre ve şartları eleştirdiğini söyleyebiliriz.

Sabahattin Engin'in *Tanınmayan Yiğitler* (1973) oyununda ana tema aydın-halk karşılaşmasıdır. Oyunda halkın tevekkül inancı ve aydının dine bakışından da kısa bahisler vardır. Oyunda bir din adamı yoktur; din, halk içinde sıradan insanlar üzerinden anlatılır. Olumlu ve olumsuz diyebileceğimiz iki tevekkül inancına oyunda yer verilir. Olumlu olan tevekkül inancını Şevki Reis'in davranış ve düşüncelerinde görürüz. Olumsuz olan tevekkül inancını Kasım'ın söylemlerinde görürüz. Oyunda halkına yabancılaşmamış halkın içerisinde gelen Hilmi, Kasım'ın tevekkül inancını eleştirir.

Kardan kapanan yolları açmakla görevli olan Şevki Reis, görevini hakkıyla yapan çalışkan ve inançları kuvvetli biridir. Bunu konuşmalarında görürüz. "*Allah'ın dediği olur.*", "*emir büyük yerden*", "*hikmetine kurban olduğum Tanrı*" gibi ifadelerle sürekli düşüncelerini dile getirir. Şevki Reis "Allah'ın dediği olur." demekle birlikte vazifesinin hakkını verir. Bu nedenle kendinden önceki görevliden farklıdır.

⁷⁷ Sabahattin Engin, *İpsizler*, İstanbul, Hisar Yayınları, 1970, s. 96.

“**Ş. Reis:** Bu gece sepken pek hızlı. Yol iki saat önce kapandı. Yolda kalan var mı, yok mu haber vermedi henüz. Ama neredeyse kokusu çıkar. Telefon zırlamağa başlar. Allah vere de ölüm falan olmasa.

Hasan: Sen olduktan sonra olmaz Reis.

Ş. Reis: Öyle büyük konuşma. Bana bakmaz. Allah ne yazmışsa o olur. (Pencereye bakar.) Böyle giderse buldozer falan işlemeyecek gibime geliyor. Çıkmak gerek. Böyle bir hengâmede insan böyle oturursa günah olur. Zaten günahımız tümen tümen. Öteki dünyada ne yapacağız? Allah bilir.

Hasan: Böyle konuşursun ama Reis yine de karda kalanları sen kurtarırsın. Sen buraya geleli iki yıl oldu. Bu süre içinde kimse ölmedi karlar altında kalarak. Can çekişenleri hep sen kurtardın. Senden önce burada Kadir adında biri vardı. Boş verirdi. Boş verirdi de arkasından, Allah ne yazmışsa o olur, derdi. Sen de öyle diyorsun ama onun dediğinin tersini yapıyorsun.

Ş. Reis: Gidenin arkasından konuşulmaz.

Hasan: Bir gün gelip gideceksin elbet. Ama senin arkandan hiç öyle konuşmayacağım. Bir başka değimle Reis, o burada olsaydı, senin yerine, ben arkandan senin için bu lâfları etseydim, o senin gibi konuşmazdı.

Ş. Reis: Ne derdi?

Hasan: Ağız dolusu kötülerdi Reis be!

Ş. Reis: Ne var?

Hasan: Bir şey düşündüm şimdi.

Ş. Reis: Ne düşündün?

Hasan: Kötü kişiler lafçı oluyorlar. Kendileri iyi olanlardan kötü lâf çıkmıyor. Yüzüne karşı demek gibi olmasın ama Reis, sen iyi adamsın. Ama biraz sertsin.”⁷⁸

Oyunda yer alan Âşık Kasım, “*Tanrı kısmet etmezse hiçbir iş olmaz.*” der. Öyle ki Müfettiş Hilmi’ye kızakla ilçeye ne kadar sürede gidebileceklerine dair bir zaman dahi söylemez ve aralarında şu konuşma geçer:

“**Kasım:** Unutmadım. Ama Tanrı kısmet etmezse hiçbir iş olmaz. Hoş, bey sen bunları bilmezsin. Ama Allah izin vermezse olmaz. Yol güllük gülistanlık bile olsa yine olmaz.

Hilmi: Ama dinimiz öyle demiyor.

Kasım: Sen dinimizi bilir misin? Kur’an-ı Kerim okudun mu? (Kahkahlarla güler.)

Hilmi: Okudum.

Kasım: Kusura bakma ama bey... Oy toplamak için köye camiine gidip de öğle namazını kılmayanları çok gördüm ben. Kaç rekât olduğunu bile bilmezler. Ben böylelerini çok gördüm. Onlar yutturduklarını sanırlar ama, biz işin farkındayız. Hoş benim bunları demem doğru değil ama vakit başka türlü geçmez. Körolası şu ziftin pekine. (Rakı şişesini gösterir.) O içime gitmeseydi bunları sana demezdim. Ama neylersin? (Başını iki yana sallar.) Sen dinden söz ediyordun bey.

Hilmi: Evet. Peygamberimiz çalışan başarır, der. Tevekküle başvuramaz.

Kasım: (Neşeyle konuşur.) Bey, sen dediğine inansaydın, Peygamber efendimizi saysaydın, Peygamber demezdin.

Hilmi: Ya ne derdim?

Kasım: Peygamber Efendimiz derdin. Daha kibarcası Peygamber sallallahü aleyhi vesellem efendimiz derdin.

⁷⁸ Sabahattin Engin, **Tanınmayan Yiğitler**, İstanbul, Yağmur Yayınları, 1973, s. 87- 88.

Hilmi: (Kalkar. Serin Kanlıdır.) Sana kızmış değilim Kasım ağa. Bilmediklerimi bana öğrettin. Seninle içli dışlı konuşalım. Yalnız şunu bil ki, saygı sözlerde değildir. İnsan bir büyüğünün arkasından el-pençe divan durabilir. Arkasından da küfreder.

Kasım: Hay ceddine rahmet bey. Ben oy toplamak için gelen, dini imanı olmayanları hep dediğin gibi kalaylarım. (Güler.)” (s. 128- 129)

Hilmi, Kasım’ın tevekkül inancına katılmaz ve bunun aslında dinde de bu şekilde olmadığını düşünür. Fakat kırıcı ve sert bir üslubu yoktur. Üzerinde özellikle durulmamakla birlikte Hilmi, inançlıdır. Kasım ise halkla aynı inançlarına sahip olmayan fakat siyasi menfaat için onlardan gibi davranan siyasetçileri eleştirir. Onların yüzüne güler fakat arkasından saydırır. Onları dinsiz, imansız olarak görür.

Oyun kahramanları, günah olduğunu kabul ederek içki içerler. (s. 109) Kahramanlar, dinle alâkalı bir farkındalık ve dönüşüm yaşamaz fakat oyunun sonunda artık içkiyi bırakacaklarını söylerler. Bunun kurgu içerisinde pek oturmadığını söyleyebiliriz.

Cevat Fehmi Başkut’un *Dostlar* (1972) oyununda olay, 1935 yılında İstanbul’da geçer. Leyla, kolejden arkadaşı olan Bedri’ye âşıktır. Bedri’nin babası Bektaşî Şeyhi’dir. Fakat oğlunu kolejde okutmuştur. Bedri, babası ölünce onun postuna oturur. Daha sonra tekkeler kapatılır. Leyla, Bedri ile evlenmek ister. Bedri ise onun parası ile yaşamayı kabul etmez ve çalışıp tecrübe edindikten sonra geleceğini söyleyerek Leyla’nın yanından ayrılır. Aradan on yıl geçmesine rağmen Bedri gelmez. Leyla, çok hastadır ve öleceğini düşünerek servetini bağışlar. Fakat âdeta bir mucize gerçekleşir ve Leyla iyileşir. Fakat her şeyini kaybetmiştir. Bu arada Bedri çıkıp gelir. Perişan hâldedir. Hiçbir şeyi başaramamıştır. Hapse düşer ve Leyla’ya bu nedenle haber veremez. Hapisten çıkınca ise iş bulamaz ve hastadır. Leyla’nın yanına gelir. Leyla içinde buldukları durum karşısında gülmeye başlar. Rakkaslı saat çalışmaya başlar ve oyun biter.

Oyunda sözde akraba ve dostlarının Leyla’nın kendilerine bıraktığı mirası almak için ölümünü beklerler. Komaya girip hastalığı ağırlaşınca her şeyini alırlar. Leyla iyileşince kimse aldıklarını vermek istemez ve Leyla her şeyini kaybeder. Oyunun ana konusu bu olmakla birlikte Leyla ve yıllarca beklediği eski Bektaşî Şeyhi’nin aşkları ve kavuşamamaları da önemli temalardan biridir. Bedri, babasından

sonra dergâhın başına geçmiş bir Bektaşî babasıdır. 1925 yılında tekkeler kapatılınca hayatın içerine dâhil olmaya çalışır. Fakat bir sürü hayal kırıklığı yaşar hapse girer, hasta ve perişan bir adam olarak Leyla'ya döner.

Oyunda tekkelerin kapatılmasından sonra hayata tutunmaya çalışan başka dervişlerden de bahisler vardır. Bunlardan biri Bedri, diğeri Bedri'nin tekkesinin aşçısı olan Derviş Uzleti'dir. Leyla onu evine aşçı olarak almıştır. Uzleti; şiirler, nefesler yazan ve okuyan, rakı içen eski bir Bektaşî dervişidir. Oyunda bir de tekkeler kapatıldıktan sonra bir depoda kantar memuru olarak çalışan ve karnını zor doyuran bir şeyhten bahsedilir. Bunlar tekkenin dışındaki hayata uyum sağlamaya çalışan eski dervişlerdir. Bu mesele aslında daha dikkat çekici olmakla birlikte Cevat Fehmi Başkut'un bunu oyunun merkezine alarak başarılı bir şekilde kullanmadığını söylemek mümkündür.

Turan Oflazoğlu'nun *IV. Murat* (1970) oyunu IV. Murat'ın saltanat yıllarını anlatan trajedidir. Oyunda IV. Murat'ın Şeyhü'l-İslam'ı ölümle cezalandırdığı şu diyalog yer almaktadır:

Sultan Murat: (...) Kem küm etmeden cevap verin müftü efendi! İnanç başkasına aktarılabilir mi?

Şeyhülislam: (Şaşırmış, kekeleyerek) Din dersleriyle...

Sultan Murat: Hap gibi yutturulabilir mi bu? Kolay inanç gevşek toprağa çevirmez mi insan ruhunu? (Çabuk çabuk yürür, Seyhülislam'ı da zorlar.)

(...)

Sultan Murat: “Ben Tanrırım” demiş Hallacı Mansur, ne demek istemiş? Hangisi hangisine gerek, insan Tanrı'ya mı, Tanrı insana mı?

Şeyhülislam: (Yutkunarak) Tanrı, insana!

Sultan Murat: Peki, müftü efendi, insan olmasa, Tanrı ne anlar Tanrılığından?

Şeyhülislam: (Gittikçe takattan kesilerek) Çok doğru, Padişahım!

Sultan Murat: Şimdi benden korktuğun için öyle söylüyorsun! “Bu padişah kâfirdir.” derdin eskiden olsaydı, o kuduz köpekleri üstüme salardın; sonra da kefil olup kurtarırdın beni!”⁷⁹ (s. 115- 116)

IV. Murat, Şeyhü'l-İslam'ın ölüm fermanını zihninde aslında çoktan vermiştir. Fakat onunla göstermelik de olsa bu konuşmayı yapar. Buna rağmen yer verilmesi gereken bir bölüm olduğu düşüncesiyle burada söz konusu edilmiştir.

Turan Oflazoğlu'nun *Genç Osman* (1979) oyunu II. Osman'ın saltanat yıllarını konu alan tarihî bir oyundur. II. Osman, Yeniçeri ocağındaki bozulmalardan

⁷⁹ Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, 3. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2010, s. 115-116.

dolayı yeni bir ordu kurmayı plânlar. Kuracağı orduyu Anadolu'daki "bozulmamış kan" olarak gördüğü Türkmenlerle yenilemeyi düşünür.⁸⁰ Bu nedenle hacca gideceğini söyleyerek Anadolu'ya geçmek ister. Seyhü'l-İslâm ise hac seferine razı değildir.

Genç Osman, düşünde tahtında oturmuş Kuran okurken Hazret-i Peygamber gelir. Elinden Kuran'ı, üzerinden zırhını alır ve tokat atarak tahtını devirir. Padişah bu rüyayı dönemin âlimlerinden Üsküdar Şeyhi Aziz Mahmut Hüdâî'ye sormuştur. Aziz Mahmut Hüdâî, padişahın rüyasını kopacak bir fitnenin habercisi olarak görür ve hac seferinden vaz geçilmesi tavsiyesinde bulunur.

Genç Osman, Türkçe dua ve Kuran'ın Türkçeye çevrilmesi gerekliliğini şu şekilde dile getirir: "*Tanrı'yı kendi dilimizle konuşurmalıyız, biz dahi kendi dilimizle seslenmeliyiz Tanrı'ya.*" (s. 158) Peygamberin "çağın şartlarına uyun" sözünü düstur edinir, kendinin de toplum hayatına yön vereceğini söyler ve bundan dolayı peygamberlik iddiasında bulunduğu gibi haksız bir eleştiriye maruz kalır. Asıl rahatsızlık duyulan yeni bir ordu kurması olduğu hâlde dinle alâkalı görüşleri gerekçe gösterilerek zindana atılır ve orada öldürülür.

Ahmet Muhip Dıranas'ın *Çıkmaz* (1977) oyunu *O Böyle İstemezdi* adıyla sahnelendikten sonra *Çıkmaz* adıyla neşredilmiştir. Oyun, biçim ve bölüm değişikliklerine uğramakla birlikte kişiler ve özü aynı kalmış; diyaloglar kısaltılmıştır.⁸¹

Oyunun başkişisi Emin adında bir roman yazarıdır. Emin, eskiden evlerinin olduğu bir gecekondu mahallesinde yıldızları seyrederken oyun başlar. Burada bir ölüme şahit olur. Bundan sonra o gece ölen Murat'ın annesine para yardımında bulunur. Murat'ın kız arkadaşı Hayriye'nin kötü yola düşmesini engellemek için onu evine getirir. Emin, maddi imkânsızlar içerisinde. Emin'in zengin arkadaşı Bülent, sevgilisi Leyla ve diğerler arkadaşları ise parası olan fakat ahlâkî olarak yozlaşmış kişilerdir.

⁸⁰ Turan Ofazoğlu, *Genç Osman*, 2. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2010, s. 114.

⁸¹ Yakup Çelik, "Şair Ahmet Muhip Dıranas'ın Oyun Yazarlığı" *Turkish Studies*, Volume 5/2 Spring 2010, s. 2.

Emin, iyi kalpli, merhametli, kimseye hayır diyemeyen bir insandır. Hisleri kuvvetlidir ve iç dünyasında derinleşmiştir. Kötü olayları önceden hissedip görür ve kendince engellemeye çalışır fakat başaramaz. Hayriye'ye sahip çıkarak kötü yola düşmesini engellemek ister, Leyla'nın başına kötülük geleceğini hisseder ve yardım etmeye çalışır. Emin'in tüm çabalarına rağmen oyunun sonunda Hayriye kötü yola düşer, Leyla ise Bülent'in istemediği çocuğu aldırırken ölür.

Emin, “yalın insan” olarak adlandırdığı ideal bir insandan bahseder. Bu ideal insanı, ruhu eğiterek sağlayacaklarını düşünür. Emin'in inançları ve ideal insanı ile ilgili şu diyaloglar yer alır.

“Emin: (İçer, Hayriye'ye) Hay Allah razı olsun!

Hayriye: (Birden, Emin'e) Sen Allah'a inanıyor musun ki, yâni!

Emin: (Şaşırır) Ne demek o?

Hayriye: Hiç, öyle...

Bülent: Nerden biliyorsun Emin'in Allah'a inanmadığını, kız?

Hayriye: Kafası biraz karışık... Arada bir bön bön konuşuyor...

Bülent: Nasıl yani?

Hayriye: (Omuz silker) Ben bilmem ki... (Durur sonra) İşte canım. Öyle geldi birden... Attım.

Emin: (Kalkar, dolaşmaya başlar, güler) Hayır, Hayriye, Tanrıya inanıyorum.

(...)

Hayriye: Okey (Kalkar, mutfağa gider, hafif sallanmaktadır) Saçmaladım, ha! Geçen gün Kuran okudun ya! (Çıkar)

Bülent: Doğru mu? (Emin cevap vermez) Seni anlamıyorum. Yalın insan ne oldu; günahsız, sevapsız insan? Tanrı katında Tanrı yerine oturmayacak mıydı?

Emin: Ben öyle bir şey söylemedim; düşünmedim de. Tanrı'yı küstürecek değilim. İnsanlar hiçbir zaman, hiçbir rütbede Tanrı katına ulaşamaz. Kesinlikle buna inanıyorum.

Bülent: Şaştım doğrusu... Gel iç.(Emin kadehi uzatır) Ya Kuran okumak ne oluyor? Sen dindar mıydın?⁸²

Emin, Kuran'ın bir şaheser olduğuna inanır. Kuran okumayı ailesinden öğrenmiştir ve küçükken çok dindar olduğunu söyler. Şimdi Tanrı inancı olmakla birlikte bir arayış içerisinde ve bu kuşkularından kurtulmak ve durulmak istemektedir. (s. 228)

Emin, “yalın insanı” şu sözlerle açıklar: *“Yaşamayı bir görevdir onun. Görevin namus gereği vardır; eylem bu görevin yerine getirilmesidir; iyilik ya da*

⁸² Ahmet Muhip Dıranas, **Oyunlar: Gölgele-Çıkmaz**, İş Bankası Kültür Yayınları, 1977, s. 226-227- 228.

kötülük anlamı taşımaz.” (s. 217) Arkadaşı Bülent, yalın insanı eleştirir: “Yani, yeryüzü cennetinde sürü sürü ineklerle danalar salınacak, yalın insan adı altında. Emin, sen daha çok kitap yakar ya da yırtarsın. Anlaşılır düşünceler değil bunlar, kardeşim. Böylesi bir yaratık mutlu olmuş n’olacak, olmamış n’olacak.” (s. 214)

Emin’in açıklamaları çok tutarlı ve doyurucu değildir. Emin, iyi kalpli bir insandır; insanları olduğu gibi kabul eder; elinden geldiğince onlara yardım eder. Buna rağmen ne düşüncesi ne de karakterinin “yalın insan” dediği ideal bir insana şekil verecek olgunlukta olduğu söylenebilir.

4.2. Diğer İnanışlar ve Dinler

Bu başlıkta İslamiyet dışındaki tüm inançlar bir arada verilmiştir. Hristiyanlık, Yahudilik, Gök Tanrı İnancı, Yezidilik ve diğer pagan inanışlar ve bunlarla alâkalı atıfları ve değerlendirmeleri bir araya toplayarak dönem eserlerinde dine bakışın genel değerlendirmesi yapılmaya çalışılmıştır.

Selahattin Batu’nun **Oğuzata** (1961) oyunu Oğuz Kağan destanından hareketle yazılmıştır. Oyunda Oğuz’un doğumu, canavarı yenmesi, ışıklar içerisinde karısının gelmesi, boyunun başına geçip başbuğ olması ve boylar arasındaki savaflara son vererek Türk boylarının birliğini sağlaması anlatılır.

Oyunun en önemli temalarından biri de inançtır. İslamiyet öncesi dönem olduğu için buradaki inanç Gök Tanrı inancıdır. Oğuz, dünyaya gelince obanın etrafını gümüş bir ışık sarar, ağaçlardan kopuz ve şarkı sesleri gelir. Oğuz, annesinden ilk sütü emdikten sonra doğrulur, yemek ister, yiyip içer. Kırk günde büyüyerek eşsiz bir yiğit olur ve tüm bu mucizeler Gök Tanrı’nın buyruğu olarak görülür.⁸³

Obaya zarar veren canavarı öldüremediği için mutsuz olan Oğuz’u annesi “*Tasalanma, oğul, yaraşmaz bu sana. İnan Gök Tanrı’ya, yardımsız komaz seni.*” (s.

⁸³ Selâhattin Batu, **Oğuzata**, Ankara, Mili Eğitim Basımevi, 1961, s. 13.

14) diye teselli eder. Oğuz, obasına rahat vermeyen canavarı öldürünce suyun yanında, ışıklar içerisinde bir kız görür. Bu daha sonra eşi olan Türkânaka'dır. Onun gök kızı olduğu, Oğuz'u koruduğu ve ona baht getirdiğine inanırlar. (s. 29) Bu kızın mucizevi bir şekilde gökten gelmesi âdeta onun Gök Tanrı'dan Oğuz'a armağan olduğunu düşündürür.

Gök Tanrı, dualara cevap veren ve Oğuz'a yardım eden bir tanrı olmakla birlikte tek tanrı değildir. Oyunda koro da Gök Tanrı için "*tanrıların tanrısı*" (s. 16) ifadesini kullanılır. Oyunda Ayzit adında bir tanrıdan da bahis vardır. Eser, Akşamın Ayzit Tanrı'ya yapılan bir yaz bayramı ayinini idare ederken başlar. Ayzit'in bereket, analık, aşk ve sevgi tanrısı olduğunu ifade ederler ve canavardan kurtulmak için Ayzit'e dua ederler.

Bunun dışında bir de oyunda Gök Tanrı inancını ve tüm inançları reddeden Urum Han, vardır. Urum, Oğuz'la savaşıyor, Türk bir hakandır. Halkına zulmeden bir idarecidir ve inancı yoktur. Urum'un inancı ile alakalı şu ifadeler yer alır:

"Gök Tanrı'ya yalvarırlarmış...
Yalvaç yok, yalvarma yok bizim dinimizde!
Yok ettik hepsini, bilmek gerek bunu!
Yayın bu haberi gittiğiniz yere!
İnsanoğlu artık yeryüzünde tanrı!
Baş varsa tek baş o, tek buyruk, tek kişi!
Gerisi tüm yalan!
Ne yerin altı! Ne göğün üstü!" (s. 70)

Oyunda Türk boylarının başka tanrılara da inandıkları görülmekle birlikte Gök Tanrı inancı daha güçlü bir şekilde vardır. Oğuz'la alakalı bölümlerde sadece Gök Tanrı'ya dua edilir, ondan yardım beklenir. Gök Tanrı'da sürekli Oğuz'u korur ve onu çeşitli mucizelerle ödüllendirir ve daha sonra başaracaklarını ona muştular. Bu özellikleri ile Gök Tanrı, tek tanrı inancına yaklaşır.

Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası* (1964) oyununda Amerikalı bir çiftin, canlı maymun beyni yemek için gittiği lokantada, maymunun kaçması ile orada bulunan Çinli bir ozanın beynini yemek için yaptıkları pazarlıkları ve yaşananları konu eder.

Lokantada bulunan bay ve bayan Jonathan Amerikalı, “iyi vatandaş” ve “iyi Hristiyan” olduklarını vurgulayan yeni evli bir çifttir. Farklı bir deneyim yaşamak için canlı maymun beyni yiyeceklerdir. Oyunda, lokantada bulunan Avcı Çoo, garson, Ozan Wong ve Jonathan çiftinin konuşmaları ile Doğu ve Batı karşıtlığı yer almaktadır.

Petrol kralı Jonathan’a çalıştırdığı işçiler Tanrı gibi taparlar.⁸⁴ O da, onlara verdiği ekmekle hayatları üzerine kumar oynar. Jonathan çifti için para her şeydir. Lokantada Wong’un konuşmalarından rahatsız olan Jonathan, “*bize söyleyemez, sevgilim, o kadar para veriyoruz.*” (s. 25) der. Yine maymunun yerine Wong’un beynini yemek için pazarlık yaparlar ve bir çek verirler. Jonathan bundan sonra Wong’a acıyan karısına “*Bay Wong’un hakkını fazlasıyla ödedik.*” (s. 70) der. Amerikalı çift, para ile hayvan ve insan yaşamını dahi alabileceklerini düşünerek kendilerinden farklı olan Çinlileri insan olarak kabul etmezler. (s. 18) Para ile Avcı Çoo’yu Hristiyan yaparlar.

Bu çift iyi birer vatandaşdır. Çünkü yasalara uyarlar ve topluma faydalı olduklarını düşünürler. İnsanlar ve hayvanlara topluma sağladığı yarara göre kıymet verirler. (s. 18) Bay Jonathan birçok insanı çalıştırdığı için topluma fayda sağlar, eşi ise derneklere üye olarak, balolar düzenleyerek hem eğlenir hem de vicdanını rahatlatır. (s. 25)

Oyunda Doğu-Batı zıtlığı din dolayısıyla da işlenmiştir. Amerikalı çift Hristiyan, Çinliler ise Budist’tir. Avcı Çoo, daha önce Budist rahibi olmak için tapınakta kalmıştır. Çoo, rahip adaylarının alçak gönüllü olmayı öğrenmesi için dilenmesini fırsata çevirerek tapınağa gidip rahip adayı olur. (s. 19-20) Fakat işsizlik başlayınca bu şekilde sonradan türeyen rahipler artar ve zaman içinde rahipler arasında dünyanın gidişini protesto etmek maksadıyla kendilerini yakma modası başalar. Öte dünyaya inanmayan Budistler, öldükten sonra başka bedende tekrar dünyaya geleceklerini düşündükleri için bunu rahatlıkla yaparlar. Çoo, bu bedene alıştığı ve daha kötü bir şekilde dünyaya gelmekten korktuğu için kendini yakmaz ve

⁸⁴ Güngör Dilmen, **Canlı Maymun Lokantası**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011, s. 66.

rahipliği bırakıp kaçar. Ozan Wong'un da kaçan maymunun yerine kendi beyninin yenilmesini teklif etmesi, rahiplerde olduğu gibi çağına yapılmış bir protestodur.

Avcı Çoo'yu seven Amerikalı çift ona Hristiyan olmasını teklif eder. Çoo, bunun için kurbanlar kesmesi ve adaklar adaması gerektiğini söyleyerek onlardan para alarak Hristiyanlığı kabul eder. Çoo için bu ilk değildir, daha önce de Batılı bir misyonerden para alarak din değiştirmiştir. Çoo tarafından İsa'nın çarpmıha gerilmesi ve bir yanağına vurana diğer yanağını çevirmek gibi Hristiyan inanışlarına eleştiri getirilir.

Avcı Çoo, dinleri fayda için kullanır. Bu Budizm için de Hristiyanlık için de böyledir. Oyunda basta Hristiyanlık olmak üzere tüm inançlara eleştiri getirildiğini söylemek mümkündür.

Güngör Dilmen'in Midas Üçlemesinde yer alan *Midas'ın Kulakları* (1965), *Midas'ın Altınları* (1978) ve *Midas'ın Kördüğümü* (1978) oyunları konusunu mitolojiden alır. Oyunlarda, Kral Midas'ın tutku ve çelişkileri ile çağımıza eleştiriler getirilir.⁸⁵ *Midas'ın Kulakları* oyununda Midas, Apollon tarafından eşek kulaklarına çevrilen kulaklarından önce rahatsız olur ve bir külahla saklar. Daha sonra kulaklarını saklayamaz ve zamanla halk, Midas'ı kulakları dolayısıyla onu tanrıların katına yükselmiş, tanrılaşmış olarak görmeye başlar.

Midas'ın Altınları oyununda da Midas, Dionysos'un ona verdiği güçle dokunduğu her şeyi altına çevirmeye başlar. Midas, bunu da tanrılık emaresi olarak görür ve halka gösterir. (s. 159)

Midas'ın Kördüğümü oyununda Kral Midas, Gordius kağnisinin başındaki düğümü çözünce büyük fatih olacağını düşünür. Bu nedenle tüm gücünü düğümü çözmeye verir. Bu arada ülkesi işgal edilir ve Midas intihar eder.

Midas, büyük dedesi Gordius dönemini aydınlatmak için Asurların kazı yapmalarına izin verir. Çünkü Asurların kendilerinden daha uygar olduğunu düşünür. Yabancı bilim adamları kazılarla Gordius dönemini aydınlatacak ve onların ışığında Frigya'nın tarihini yazacaklardır. Fakat Asurların yaptıkları kazılarda Gordius'un

⁸⁵ Güngör Dilmen, **Toplu Oyunlar 1**, 4. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, Arka Kapak.

kağnısı çıkar ve onun etrafında düğümle alâkalı bir efsane oluşur ve bu devletin yıkılma sebebi olur.

Düğümle alâkalı oluşan efsanelerle birlikte halk, Gordius'un kümbetine koşmaya başlar. Gordios'u bir yadır, bir ermiş gibi kabul ederler ve adaklar adamaya, dileklerde bulunmaya ve bez bağlamaya başlarlar. Kümbete, Düğümlü Baba adını verirler. (s. 223- 224)

Midas, *Midas'ın Kördüğümü* oyununda, üçlemede yer alan diğer oyunlardaki gibi tanrılık iddiasında bulunmaz fakat oyunda asırlar sonra olacak olan din savaşları üzerine şu diyaloglar yer alır:

Gordius: İsa kim?

Kübele: Meryem Ana'nın oğlu.

Gordius: Meryem Ana kim?

Kübele: Bin yıl sonra benim kişiliğime bürünecek olan bir köylü kadın: 'Kız oğlan doğurduğum çocuk Tanrı'nın oğludur' diyecek.

Gordius: Yani bu İsa?

Gordius: Bir yalvaç... Tanrı buyruklarını yeryüzüne indirecek, insanlığa çeki düzen vermek için.

Gordius: Başarabilecek mi?

Kübele: Onu başka yalvaçlar izleyecek yeni inançlar gelecek.

Gordius: Değişik inançlar çatışmaz mı?

Kübele: Hem de nasıl, Tanrı adına insanlar birbirlerini boğazlayacaklar kan gövdeyi götürecek.

Gordius: Hiç de iç açıcı şeyler söylemiyorsun.

Kübele: Sonra yalvaçların sözlerini yorumlayacak başka araçlar çıkacak ve bu araçlarının araçları.

Gordius: Kim bunlar?

Kübele: Havariler, halifeler, ermişler, dervişler, rahipler, toyunlar, imamlar, papazlar.

Gordius: Bunlar insanları o yöne bu yöne çekiştirirse ne olur?

Kübele: Yeryüzünde ırmaklar kan kızıl akar zaman zaman.

Gordius: Ama bunda kimin kazancı var?

Kübele: Olmaz olur mu, var? Belli kişiler hep kârlı çıkar yıkımlardan burunları kanamadan." (s. 205- 206)

Bereket ve toprak tanrısı, dinler hakkında bu bilgileri verir. Böylelikle yazar, oyunu ile asırlar öncesinden din üzerinden çıkacak olayları ve din üzerinden yapılan sömürüleri eleştirir. Dilmen, burada din ve din adamı ayrımı gözetmez. Çünkü ona göre yeryüzünde inanan ve inanmayan olmak üzere iki ırk vardır.⁸⁶ Bu nedenle eleştirisini de tüm dinlere ve din üzerinden çıkan savaşlara, din üzerinden yapılan sömürülere yapar.

⁸⁶ Mukadder Yayıncıoğlu, "Güngör Dilmen'le Söyleşi", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2005, s. 139.

Güngör Dilmen'in *Ak Tanrılar* (1976) oyunu sömürgeciliğe, Batı'nın kendini uygarlık ve din taşıyıcı olarak görmesine ve bu uğurda her şeyi mübah kabul etmesine eleştiri getirir. Oyunda İspanyolların Meksikalıların, inançlarını kullanarak krallarını esir alıp ülkelerini ele geçirmeleri anlatılır.

Aztekliler, altın ve maden yatakları olan zengin bir toplumdur. Aztekler'in kıralı Montezuma ve ülkesi en güçlü zamanlarındadır. Fakat Montezuma endişelidir çünkü inançlarına göre ülkenin sürgünde olan tanrısı Ak Tanrı'nın ülkesine döneceği zamanın yaklaştığını düşünür. Montezuma, bir kuyruklu yıldızdan rahatsız olmuştur. Azteklerin inancına göre ülkenin tanrısı Ak Tanrı'ya, ölümler ülkesinden Tütenayna gizlice yaklaşp ülkesini onun elinden almıştır. Ak Tanrı da kendini tutuşturmuş ve kuyruklu yıldız olarak göğe yükselmiştir. Yükselirken de tekrar döneceğini söylemiştir. Ak Tanrı'nın bir diğer adı Tüylü Yılan'dır.

Bu arada yeni yerler fethetme arayışında olan İspanyol kumandan Korteş ve donanması Meksika'ya gelir. Aztekler, daha öce görmedikleri gemileri ve atları yadırgarlar. Montezuma, Ak Tanrı'nın ülkesine döndüğünü düşünür, bu nedenle bu yabancılara saldırılmaz. Montezuma, yerli bir kız olan Animal'ı gelenin Ak Tanrı olup olmadığını anlamak ve kendilerine haber vermek için Korteş'e hediye olarak gönderir. Azteklerin komutanları Tütenkartal ve Düşenkartal gelen yabancılarla savaşılması gerektiğini düşünürler fakat Montezuma'yı ikna edemezler.

Montezuma, Ak Tanrı olduğuna inandıkları Korteş'i ve askerlerini ülkelerine alırlar ve ona kurbanlar keserler. Ak Tanrı'ya, insanları kurban ederler. Montezuma, oğlunu kurban ederek yüreğini çıkarıp kendi eliyle tanrı olduğuna inandığı Korteş'e sunar. Korteş, elindeki topları ve bazı aletleri kullanarak tanrılığını yerli halka ve Montezuma'ya ispatlamaya çalışır. Animal, halkın inancı hakkında bilgi vererek Korteş'e yardım eder. Animal, Hristiyan olup Dona Marina adını alır. Animal, bir kraliçe gibi saygı görüp kıymet gördüğü için İspanyollara yardım eder.

Korteş ve askerleri Katolik mezhebenden Hristiyanlardır ve içlerinde bir papaz vardır. Buna rağmen bu olaylardan rahatsız olmazlar. Gelenlerin Ak Tanrı olmadığını anlayan Montezuma'yı esir alarak ülkesini yönetirler. Fakat halk Montezuma'nın esir olduğunu anlar, ayaklanırlar ve Montezuma ölür. İspanya'dan

yeni ordular gelir ve yaşanan çatışmalar sonunda 13 Ağustos 1521 tarihinde İspanyollar, Meksika'yı ele geçirir. Meksikalılar maden ocaklarına çalışmaya gönderilir.

Oyunda çok güçlü bir Batı ve sömürgecilik eleştirisi vardır. Kendilerini uygar ve gelişmiş bir toplum olarak gören İspanyollar, birçok konuda Aztekli Kızılderililerin gerisindedirler. Azteklerin büyük tapınakları vardır. Altını çıkarıp işleyebilecek bir bilgiye sahiptirler. Banyo yapmak yerine parfüm sıkın İspanyolların aksine yunakları vardır. Batı'nın gelişmesinin nedeni; buluşlarını, bilimi ve tekniği, silah yapmaya ve yeni yerler keşfetmeye çevirmesinden kaynaklanmaktadır. Bu da Güngör Dilmen'e göre övülecek değil, eleştirilecek bir şeydir.

Oyunda hem Hristiyanlık hem de eski inanışların eleştirisi yapılır. Montezuma, inançların ve tanrıların esiri olmuştur. Onun bu hâli, oğlunun, kendinin ve ülkesinin sonunu getirir. Oyunun sonunda Montezuma, kendi durumunu *“atalar inancı yanılttı beni”*⁸⁷ diyerek anlatır. Ölmek üzere olan Montezuma'nın inançlarına bağlılığı devam eder ve Hristiyanlığı kabul etmez. İspanyol ordusunun papazı Olmedo, Montezuma'nın arkasından şu sözleri söyler:

“Tanrı bu inançsızın ruhuna acısın.

Sonuna dek bağlı kaldı ifrit tanrılarına” (s. 136)

Hristiyan İspanyol ordusu, Meksika'da bulunuşlarını şu sözlerle anlatırlar:

II. Er: Bizden önceki seferin komutanı Grihalva sofunun biriydi.

(...)

I. Er: Mollanın tekiydi canım, önüne çıkan Kızılderilileri Hristiyan etmekten başka düşündüğü yoktu.

Ne savaştan ne ticaretten anlıyordu.

Olmedo: Görevlerimiz arasında bu dinsiz Kızılderilileri İsa'nın sürüsüne katmak da var.

Diaz: Ellerindeki altını almak koşuluyla.

Onlarda altın çok iman yok, bizde tersine

bütün sorun bu ikisini

meleklerin hoşuna gidecek biçimde trampa etmede.” (s. 29)

Ordunun ve İspanyolların asıl amaçları zenginlik ve güç elde etmektir. Hristiyan yapmak düşüncesi ise bunlardan sonra gelir. Hristiyanlar, dinlerine

⁸⁷ Güngör Dilmen, **Ak Tanrılar**, İstanbul, Yankı Yayınları, 1976, s. 113.

yaptıkları çağrıyı para vererek ya da zor kullanarak yaparlar. İspanyol komutan Korteş, Ak Tanrı olduğuna halkı ikna etmeye çalışır, onun için insanlar kurban edilir fakat buna papaz da dâhil herkes sesiz kalır. Ancak gerçek ortaya çıkıp halk onun Ak Tanrı olmadığını anlayınca insan kurban etmeyi yasaklarlar. Fakat onlara karşı savaşan Tüenkartal ve adamları için diri diri yakma cezası verirler. İspanya’da dinsizlerin bu şekilde yakıldığını söylerler ve yananları seyretmekten zevk alırlar. (s. 112)

Kral Montezuma, Hristiyanlığı anlatan papazın söyledikleri ile yaptıklarının uyuşmadığını şu sözlerle dile getirir:

“**Montezuma:** (Olmedo’ya)

Bu tutkunuz inancınızın kurallarıyla
nasıl bağdaşabiliyor, sorabilir miyim?

Bu sabah sayın rahibiniz bu kurallardan söz ediyordu
Beni de kazanmak için: öldürmeyeceksin demiş?

Korteş: Meksika’da insan kurbanını yasakladık.

Montezuma: Ve işte insanlarımızı kurban ediyorsunuz.

Çalmayacaksın demiş, komşunun parasını tavuğunu
çalmayacaksın herhalde

ama ülkesini çalabilirsin.

Zina etmeyeceksin demiş ama Aztekli

kadınların kızların ırzına geçebilirsin.” (s. 111)

Güngör Dilmen, batıl inançların, mitlerin insanların akıllarını esir almasını, Kızılderili Aztekliiler üzerinden eleştirir. İspanyol ordusu üzerinden de dinî gerekçelerin arkasına saklanılan sömürgeciliğin eleştirisini yaparak güç ve para için yapılan savaşların din üzerinden meşru gösterilmeye çalışıldığını anlatır. Oyunda dinin ötekileştirmek için kullanılmasının eleştirisi de yapılır.

Sermet Çağan’ın *Ayak Bacak Fabrikası* (1965) oyunu halkın, batıl inançlar, çıkar ilişkileri dolayısıyla belirli güçler tarafından sömürülmesini konu eder. Olaylar küçük bir ülkede geçer, idarecileri şeftir, din adamı papazdır. Derebeyleri, Şef ve Papaz, halkın kaderine yön verir. Oyunda anlatılanların, din adamları, idareciler ve toprak sahipleri tarafından sömürülen tüm halkların hikâyesi, olduğunu

söyleyebiliriz. Sermet Çağan, yöreselleştirmeden toplum yapımızla ve bu yapıyı oluşturan kimselerin davranışları ile özdeşlik kurarak oyununu kaleme almıştır.⁸⁸

Oyun, halkın bolluk dolayısıyla yaptığı şenlikle başlar. Bu ülkenin halkı, sadece buğdayla beslenmektedir ve buğdayın fazla olmasından dolayı hayvanlarına da buğday vermektedir. Bu durumdan derebeyleri şikâyetçidir çünkü ellerinde yüklü miktarda hayvan yemi olarak sattıkları kara tohum vardır. Geçen yıl bolluktan dolayı kara tohum ambarlarda kalmıştır, bu yıl da satamazlarsa çürüyeceğini ve zarar edeceklerini düşünürler. Ülke halkı, inançlarından dolayı balık ve et yemez, bu nedenle buğday onlar için çok önemlidir. Ülkede bulunan göl, kıtlık zamanında taşmış ve toprağı yumuşatmıştır. Bundan sonra bolluk olmuş ve halk, göle ve göldeki balıklara kutsiyet atfetmeye başlamıştır. Kutsal olduğu düşünülen göldeki balıklardan yemeyen halk zamanla et de yememeye başlamıştır.⁸⁹

Aç olan 1. Vatandaş, gizlice göldeki balıklardan yer ve kılçığını yere atar. Bu kılçıkları gören derebeyleri durumdan faydalanır, kutsal balıkların kara tohumla doymadıkları için öldüklerini söyleyerek önce Papaz'ı sonra Şef'i ikna eder. Halk, kutsal balıklar ölürse ülkenin felakete sürükleneceğini düşünerek ellerindeki buğdayı balıklara verir, kendileri yemek için ise kara tohum alır. Buğdayını vermeyen Delikanlı, vatan haini ilân edilir ve şehrin ortasında kazığa bağlanarak cezalandırılır. Halk, kara tohum yiyip uyur, çalışacak dermanları dahi kalmaz, zamanla dizleri tutmaz ve kötürüm kalır. Oyunda aydını temsil eden öküz, (s. 12) halkın bu durumuna kara tohumun neden olduğunu bilmesine rağmen halk, başlarına gelenleri "*Tanrı'nın gazabı olarak ülkeye çöken bir felaket*" (s. 71) olarak görür. Bu nedenle aslında kötürüm olmayan fakat halkı kandırmak için koltuk değnekleri ile gezen Papaz'a olan güvenleri sarsılır. Vatandaş, Papaz'ın kutsiyetini şu şekilde ifade eder:

“Kadın: Hangi şeytan senin aklına soktu Papaz Efendinin kötürüm kaldığını? Günaha girersin kutsal kişi o!

3. Vatandaş: Gölde dünyaya gelmiş. O taraflı vatandaşlar anlatıyor. Doğumdan sonra da anası sulara gömülmüş kaybolmuş. O taraflı vatandaşlar anlatıyorlar. Böyle felaketli günlerde su üstüne çıkar, saçlarına, kollarına, memelerine kutsal balıklar

⁸⁸ Özdemir Nutku, “Ayak Bacak Fabrikası'nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 2, Ankara Üniversitesi, 1971, s. 76.

⁸⁹ Sermet Çağan, **Bütün Oyunları: Ayak-Bacak Fabrikası, Savaş Oyunu**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s. 33- 34.

asılı, yüce Tanrıya haykıra haykıra dua edermiş. Anam, kutsal kişi o derdi. Felaket uğramaz ona derdi.” (s. 72)

Halk, her şeyi bilip gördüğü, (s. 75) dualarının kabul olduğunu düşündükleri Papaz’ın kendileri gibi koltuk değnekleri ile yürüdüğünü görünce ona ve kutsal balıklara karşı bağılıklarını kaybedip şunları söylerler: *“Varımızı yoğumuzu bir de onlara serptik. Buğdaylarımızı tüm kutsal balıklara verdik. Sana inandık. Senin dediklerine kandık. Bak şu hâline! Ne farkın var bizden?”* (s. 79) Kötürüm numarası yapan Papaz’ın değnekleri atarak *“Ömrümün sonuna kadar kutsal balıkların duacısı olacağım. Sizlerin de kutsal balıklara, yüce şefimize ve beylerimizin sağlığına dua etmenizi dilerim.”* diyerek kutsal göle duaya gitmesi ile halk tekrar göle ve balıklara dua için gitmeye ve buğdaylarını balıklara vermeye devam eder.

Kötürüm kalan ve aç olan halk, dost ve komşu ülkelerden gelen yardımlardan işe yarar bir şey çıkmaması ile yıkılırlar. Halk, artık isyan etmiştir ve yönetim değişmiştir. Cumhuriyet ilân edilir fakat derebeyleri, seçimlerden sonra partilerin safına geçerek durumu tekrar lehlerine çevirirler. Kötürüm kalan vatandaşlara, tekrar yürümeleri için takılan ayak ve bacaklar yanlış takıldığı için yürüyemezler ve bir kargaşa oluşur. Oyunun sonunda kargaşanın engellenmesi için devrik iktidar zamanındaki anayasanın uygulanacağı haber verilir ve böylelikle her şey eski hâline döner.

Oyunda halk Papaz’ın olağanüstü özelliklere sahip olduğuna inanır. Doğumu ve annesi ile ilgili mucizeler üretir. Papaz ise buna müsaade eder ve halkı kandırmaya devam eder. Papaz, Derebeyleri ve Şef’in halkın buğdayını ellerinden almasına yardım eder. Özdemir Nutku, oyundaki Papaz için şu değerlendirmede bulunur: *“Yönetici kadronun bir de kendi sömürüsüne alet ettiği vazgeçilemeyecek bir yardımcısı vardır: Din adamı. Bu oyunda, Papaz, halkın dinsel inancını kullanarak kendi çıkarı uğruna dine ihanet eder (balıkların putlaştırılması) ve sömürücülerin yanında yer alır.”* (s. 11)

Özdemir Nutku, Sermet Çağan’ın Urfa’daki Balıklı Göl ve kutsal kabul edilen balıkların hikâyesi ile Türkiye’de çeşitli orman köylerinde yaşayan halkın fink tohumundan yapıp yedikleri ekmeklerden dolayı kötürüm kalmalarını birleştirerek

oyununu oluşturduğunu ifade eder.⁹⁰ Bu nedenle oyundaki din adamı Papaz olmakla birlikte aslında eserde tüm dinlere eleştiri getirildiğini söylemek mümkündür. Sermet Çağan, batıl inanışlar ve olağanüstülüklerle hayatlarını çıkmaza sokan halkı, sıradan argümanlar ve klasik şekillerde anlatmak yerine çarpıcı ve başarılı bir oyunla anlatmayı başarmıştır.

Nazım Hikmet'in *Yusuf ile Menofis* (1967) oyunu Tevrat'ta yer alan Yusuf kıssasından hareketle yazılmıştır. Nazım Hikmet, Kemal Tahir'e yazdığı mektupta oyunda elinden geldiği kadar Tevrat'a ve tarihe sadık kalmaya çalıştığını söyler.⁹¹ Kitabın başında da "*Bu piyeste muhaverelerin, tiratların birçoğu aynen Tevrat'tan alınmıştır.*"⁹² notu bulunmaktadır. "*Kitab-ı Mukaddes yorumcularına göre Yusuf; kibirli, gururlu ve bencil biridir.*"⁹³ Oyundaki Yusuf portresi de bu şekildedir.

Oyun, Yusuf'un zindanda olduğu yıllar ile başlar. Diğer mahkûmlar taş yontup çalışırken Yusuf oturmaktadır. Çünkü zindan müdürüne içeride olanları anlatıp muhbirlik yapmakta bu nedenle çalışmamaktadır. Bir duvar ustası olan Menofis de zindandadır. Yusuf, zindanda mahpuslara eziyet eder ve onları muhafızlara şikâyet eder. Yusuf, hapisten çıkar, kralın rüyasını tabir ederek Firavun'un veziri olur. Bolluk yıllarında buğdayları biriktirir, kıtlık yıllarında ise bu buğdayları para, toprak ve hayvanlar karşılığında verir. Verecek bir şeyi kalmayan halkı ise köle olarak alır.

Yusuf, oyun boyunca zulmeden ve ezen biri olarak anlatılmaktadır. Zindan da mahkûmlara eziyet eder. Hapisten çıkıp kralın sağ kolu olunca bu defa buğday karşılığında halkı köleleştirir. Yusuf, Rabbin lütfuna mazhar olmak ve gördüğü rüyadaki gibi kral olmak için Zeliha'dan uzak durmuştur. (s. 177- 178) Yusuf, kendi Rabbi olduğu söyler, ona dua ederek kendi inancını ifade eder. Fakat Menofis'in mahkûmları tanrıları olan Amon Ra'ya ve efendilerine isyana kışkırtıyor diye şikâyet

⁹⁰ Özdemir Nutku, **a.g.e.**, s. 29- 76.

⁹¹ Sevda Şener, **a.g.e.**, s. 100.

⁹² Nazım Hikmet, **Yusuf ile Menofis: Oyunlar 3**, 6. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 168.

⁹³ Kerim Şükrü Ünlü, "Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an'da Yusuf Kıssası", Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2015, s. 94.

eder. (s. 180) Menofis, Yusuf'a ve Firavun'a karşı hak ve adaleti savunur. Firavun'dan paralarını alamayan işçilerle grev yapar.

“Nazım Hikmet, Yusuf'ta kişileştirdiği tekeli kapitalizm ile Menofis'te kişileştirdiği toplumcu dünya görüşünü karşı karşıya getirerek, bunun tarihsel öyküsünü yazar: Yusuf egemen güçlerin (kapitalizmin) halkı ve emeği sömürmesini tarihsel-söylensel kökenlerine götürmeye çalışırken, Menofis'te işçi sınıfın egemen güçlere karşı mücadele yollarının ortaya çıkışını kurgular.”⁹⁴

Nazım Hikmet'in *Demokles'in Kılıcı* (1974) oyunu 1959 yılında yazılmıştır.⁹⁵ Oyuna adını veren Demokles'in kılıcı deyimi, “*kolay görünen her işte bir tehlikenin var olduğunu belirtmek yahut sorumluluk hissini unutmamak gerektiğini anlatmak üzere*”⁹⁶ kullanılır.⁹⁷

Oyunda yeni evli ve çocuk bekleyen mutlu bir çift vardır. Bu çift, Mimar ve karısıdır. Sevgi ve yaşama sevinci ile doludurlar fakat tedirginlerdir çünkü ülkeleri bir savaş hazırlığındadır. Bu arada Mimar'a bir mektup gelir. Mektup, ilkokul arkadaşı A.B.'den gelir. A.B., fakir bir çiftçinin oğludur. Okulda -öğretmenlerde dâhil- kimse ona adı ile hitap etmez, herkes A.B. diyerek onu küçümser ve ona kötü davranır. A.B., Mimar, ona iyi davrandığı için onu unutmamış ve yıllardır görüşmemesine rağmen ona bu mektubu göndermiştir. Mektupta A.B. üç yıl öncesine giderek yaşadığı hayal kırıklıklarını ve insanlar tarafından horlanmaya devam etmesine rağmen hayata tutunma çabasını anlatır. Kasabanın saygın ve nüfuz sahibi kişilerinden olan Savcı'nın kızına âşık olur. Savcı ve kızının yardımcıları ile eğitim alarak savaş pilotu olur. Savcının Kızı ile evlenir fakat bebek ölü doğar ve Savcının Kızı doğumdan sonra ölür. Ölürken A.B.'ye çocuğun ondan olmadığını söyler. Bu olay üzerine A.B. atom bombası yüklü uçağı şehrin üzerinde patlatarak tüm dünyayı yok edecektir. Bunu saat sekizde yapacaktır. Mektup, Mimar'ın eline

⁹⁴ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, C. II, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1994, s. 310.

⁹⁵ Sevdâ Şener, *Nazım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 131.

⁹⁶ İskender Pala, *İki Dirhem Bir Çekirdek*, 18. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, 2008, s. 25.

⁹⁷ Deyimin hikâyesi ise şu şekildedir: Kral Dionysios, dostlarından biri olan Demokles'in krallığın nimetlerinden ve kral olmanın ne kadar rahat bir iş olduğundan bahsetmesi üzerine onu bir günlüğüne tahtına oturtur. Fakat kılıcını, at kılına bağlı olarak tahtın üzerine astırır. Tahta oturan Demokles, tepesinde asılı olan kılıcı dolaylı gün boyu ecel terleri dökmüş ve krallığın mutluluğunu hissedememiştir. Bunun üzerine krallığın dıştan görüldüğü gibi huzur, mutluluk değil korku ve tedirginlik kaynağı olduğunu anlamıştır.” İskender Pala, *İki Dirhem Bir Çekirdek*, 18. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, 2008, s. 25-26.

ulaştığında sekize yirmi yedi dakika vardır. Mektup bittikten sonra Mimar ve karısı Savunma Bakanlığını ve ilgili yerleri arayıp haber verir fakat kimse inanmaz. Oyun motor sesi ve çığlıklarla biter.

Sevda Şener, eseri “atom bombası gerçeğini ve nükleer savaş tehdidi altında yaşayan insanlığın durumunu sergileyen bir oyun”⁹⁸ olarak değerlendirir. A.B., mektupta kendini “Ben toptan yıkan Allah’ım, ben öç alan bir Yehova’yım.”⁹⁹ diyerek tarif eder. A.B. hor görülen, hayal kırıklıkları yaşayan ve bu nedenle tüm insanlığa düşman olan Amerikalı bir pilottur. Atom bombası yüklü uçağın pilotu olmasının verdiği güçle tanrılık iddiasında bulunan bir insan olduğunu söyleyebiliriz. Yehova, Hristiyanlık ve Yahudilikte tanrı ve yaratıcı için kullanılmakla birlikte Kitab-ı Mukaddes’te yaklaşık 7000 defa geçmektedir.¹⁰⁰

Aziz Çalışlar, *Rasputin* (1967) oyunu ile 1966 yılı Millî Talebe Federasyonu Kültür Yarışmasında ödül alarak ikinci olmuştur.¹⁰¹ Oyunun başında mekânın “ortaçağ katılığı ile bir Ortodoks kilisesi havasını yansıtan bir saray salonu” (s. 6) olduğu belirtilir. Oyunun kahramanı Rasputin, yaşadığı dönem ve sonrasında da Rus tarihinin en ilginç portrelerinden biridir.¹⁰²

Rasputin adındaki saray rahibi; Çariçe, Çar, saray kadınları ve hizmetkârları etkisi altına alarak ülke de tek söz sahibi olur. Zamanla peygamberi de aşarak tanrılık iddiasında bulunur ve ölümsüz olduğunu iddia eder. Rasputin, Çar’ın etrafındaki reformcuları hain ilân ederek yönetime kendine bağlı olan Rasputincileri getirir. Çar’ın ve sarayın içinde bulunduğu durumu arkadaşlarından haber alan - yurt dışında eğitimde olan prens - Yusupof ülkesine döner. Rasputin’e yakınlık göstererek onu başka ülkeye göndermeye çalışır fakat başaramayınca isyancılarla birlikte hareket eder ve Rasputin’i zehirleyerek öldürür. Rasputin, ölünce Çariçe, her şeyi bırakarak

⁹⁸ Sevda Şener, **a.g.e.**, s. 131.

⁹⁹ Nâzım Hikmet, **Demokles’in Kılıcı: Oyunlar 4**, İstanbul, 7. bs., Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 155.

¹⁰⁰ <http://www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvWWVob3Zh>

¹⁰¹ Aziz Çalışlar, **Rasputin**, İstanbul, Gün Matbaası, 1967, Arka kapak.

¹⁰² İlber Ortaylı, “Rasputin ve Rusya’nın Ölümü”, Milliyet, Pazar, 02.01.2011

<http://www.milliyet.com.tr/rasputin-in-ve-rusya-nin-olumu/ilber-ortayli/pazar/yazardetay/02.01.2011/1333723/default.htm>

manastıra kapanma kararı alır. Rasputinciler, isyancıları ve Yusupof'u yakalayıp sürgüne gönderirler. Çar, ava çıkar ve hizmetkârlar yazgılarını değiştirecek ve onları kurtaracak bir kurtarıcı beklemeye devam eder. Kukla veliahtın, tahtın üzerinde olduğu sahne ile oyun biter.

Oyun, on bir bölümden oluşmaktadır. Bölümlere şu başlıklar verilmiştir: Sarayda Kargaşa, Rasputin'in Gelişi, Yusupof'un Gelişi, Yusupof'un Harekete Geçişi, Hizmetkârlarla Karşılaşma, Rasputin Çılgınlaşıyor, Rasputin'le Yusupof Karşı Karşıya, Suikastçıların Kesin Kararı, Rasputin Zirvede, Suikast, Sonuç.

Rasputin'in gizeminde ve kutsal olarak görülmesinde Saray Büyücüsü ve Çariçe'nin nedimesi Virabova'nın etkisi büyüktür. Çar ve Çariçe'nin oğulları ve tahtın veliahtı hastadır. Reformcular, doktor ve ilaç göndermesine rağmen Çar ve Çariçe kabul etmez ve tedavi için Rasputin'i çağırır. Rasputin'in büyücü ve Virabova ile birlikte Veliaht'a ilaç içirerek iyileştirdiğini söyler. Fakirlikten ve topraksızlıktan şikâyet eden halk ayaklanmıştır. Çariçe, *"İnsan yalnız öteki dünyada bir yere sahip olabilir, burada değil."* (s. 14) diyerek toprak isteyen halka karşı gelir. Rasputin de şu konuşmayı yaparak halkı isyandan vazgeçirir:

"Ey sizler, ey gönlü büyük hizmetkârlar! En yüce hizmet önce sizi yaratan Tanrı'ya, sonra banadır. Böyle bilin bunu. Kendinizi bana verin. Bağlarınızdan sıyrılın. Sizler hiç durmadan yeryüzünü temizledikçe, tanrı da yüreğinizi temizler. İçinizi aydınlatır, huzur verir sizlere. Zaten istediğinizde bu değil mi? Ben sizleri görüyorum. O da görüyor. Siz bana söyleyin, ben ona iletirim. Diyeyim ki, senin yarattıkların dünya hazlarını bıraktılar, çok şey istemekten vazgeçtiler. Benim peşimden geliyorlar artık, senin yolundan. Dua edin. Gönlünüzde ne varsa onun için dua edin. Bu yakarılırları ona duyururum ben. O da duyar. İstediklerinizi verir. Başınızdaki Çar'la Çariçe'ye güvenin. Benim duam onların üstündedir." (s. 20)

Rasputin, reformcular ve Yusupof dışında ülkedeki herkesi etkisi altına alır ve âdeta büyüler. Özellikle de saray kadınları ve Çariçe, efsunlanmış gibi davranırlar. Saray kadınları yarı çıplak şekilde Rasputin'in etrafında dans edip, şarap içerek dolaşırlar. Yusupof, soylu saray kadınlarının düştüğü duruma çok şaşırır.

Rasputin bir süre sonra her şeyi kontrolü altına alarak artık ölümsüz olduğunu ve tanrılaştığını şu sözlerle ifade eder: *"Diz çökün, tapının, RASPUTİN'e! PEYGAMBER'inize! TANRI'nıza!"* (s. 67)

Oyun, din üzerinden yapılan sömürüleri konu etmekle birlikte yönetim eleştirisi de yapar. Oyundaki Çar, Çariçe'nin ve Rasputin'in kuklası gibidir. Yazar,

Çar'dan sonra tahta geçecek olan veliahttı da oyunda çocuk boyunda, tahta bir kukla olarak tasarlamıştır. Hizmetkârlar ise kendilerini kurtaracak bir kurtarıcı bekleyen halkları ifade eder.

Ahmet Kutsi Tecer'in *Koçyiğit Köroğlu* (1969) oyunu 1949 yılında Devlet Tiyatrosunda açılış oyunu olarak sahnelenmiş, 1941 yılında ise Ülkü mecmuasında tefrika edilmiştir.¹⁰³ Fakat kitap olarak neşri 1969 yılında yapılmıştır.

*“Köroğlu Destanı, destandan hikâyeye geçiş dönemi ürünüdür. Kimi özellikleriyle destan, kimi özellikleriyle halk hikâyesi özellikleri gösterir.”*¹⁰⁴ Mehmet Kaplan, Pertev Naili Boratav'ı kaynak göstererek hikâyenin *“XVI. yüzyılın sonları ile XVII. yüzyılın başlarında yaşamış Köroğlu adında bir haydudun etrafında teşekkül ettiğini”*¹⁰⁵ belirtir. Kaplan'a göre Köroğlu'nun dağda yaşaması, savaşçı olması ve bir ata sahip olması, onun alp tipine ait hususiyetleri olmakla birlikte bir seyisin oğlu olması, çete kurarak haydut hayatı sürmesi,¹⁰⁶ zayıfa karşı kuvvet kullanması, hileye başvurmaktan sakınmaması¹⁰⁷, cinsî ahlâk açısından dejenere bir tip¹⁰⁸ olması gibi birçok hususiyeti ile ise alp tipinden ayrılır.

Ahmet Kutsi Tecer, oyunundaki Köroğlu'nun Oğuz Destanı kahramanı olduğunu, olayların Oğuzların İslâm olmasından önceki bir zamanda geçtiğini, Çamlıbel ve Bolu'nun belli bir yer olmadığını açıklar.¹⁰⁹

Oyun şu şekildedir: Köroğlu'nun mesken tuttuğu Çamlıbel'e çıkan oba halkı, Köroğlu ile konuşarak onun başlarına geçmesini ister. Halk, Bolu Beylerinin zulümlerinden şikâyetçidir. Köroğlu'nun Bolu Beyi'nin kervanlarını vurmasından sonra Bolu Beyi, vergileri arttırarak kayıplarını halktan çıkarır. Köroğlu, beylere karşı halktan onunla olacaklarının sözünü alarak Bolu Beyi'ne karşı mücadeleye

¹⁰³ Veysel Ergin, “Doğumunun 112. Yıldönümünde Ahmet Kutsi Tecer'in Tiyatrolarına Tematik Bir Bakış”, *Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(1), s. 57.

¹⁰⁴ Mustafa Sever, “Köroğlu Destanı'nda (Azerbaycan Kolu) Kahraman ve Karşı Kahraman Tipleri”, *Gazi Akademik Bakış*, Cilt 4, Sayı 8, 2011, s. 95.

¹⁰⁵ Mehmet Kaplan, *Tip Tahliller: Türk Edebiyatında Tipler*, 8. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011, s.93.

¹⁰⁶ Kaplan, *a.g.e.*, s. 91.

¹⁰⁷ Kaplan, *a.g.e.*, s. 92.

¹⁰⁸ Kaplan, *a.g.e.*, s. 92.

¹⁰⁹ Ahmet Kutsi Tecer, *Koçyiğit Köroğlu*, 19. bs., İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2012, s. 11.

başlar. Köroğlu'nun babası, Bolu Beyi tarafından kör edilmiştir, sebebi ise Kır At'tır. Bu atın meziyetlerine inanmayan Bolu Beyi, Kır At'ı kendine layık bulmamış ve Köroğlu'nun babasını kör etmiştir.

Oğuz halkı ve Köroğlu, Gök Tanrı inancına sahiptir. Köroğlu, Bolu Beyine karşı halkı savunma kararı alınca murakabe hâlindeyken bir Kaman görür. Kaman, Köroğlu'na halka verdiği sözden dolayı Gök Tanrı'ya adak olduğunu söyler. (s. 26) Bu Kaman, zaman zaman Köroğlu'na görünerek yol gösterir. Köroğlu, sağ kolu Ayaz'a karşı Kır At'ı isteyen Bolu Beyi'ne, karşı alacağı tavrı düşünürken gök gürleri ve bir ağaca yıldırım düşer. Ağacın içinden Kaman çıkar. Kaman, Köroğlu'na Kır At'ı göndermesini ve aklına güvenip karar vermesini, Köroğlu'nun gününün artık dolduğunu, Kır At'la birlikte göğe döneceği zamanın yaklaştığını söyler. (s. 68) Bolu Beyi de Oğuz'dur fakat Oğuz'u küçümseyerek onlara eziyet eder. Gök Tanrı inancı da yoktur. (s. 78)

Köroğlu'nun halk arasında efsane hâlini almasında Kır At'ın da etkisi vardır. Bu üstün güçleri olduğuna inanılan bir attır. Kişnemesi, gök gürlmesi gibi olan atın, uçtuğuna ve ata ok işlemediğine dair inanışlar vardır. Köroğlu ve adamlarının Bolu Beyi'nin kalesine girmesine at yardım eder, böylece kaleyi ele geçirirler. Kaledeki askerler Bolu Beyi için savaşmadan teslim olur. Köroğlu, Bolu Beyi'ni Oğuz'a teslim eder ve Oğuz'u birleştirir.

Tecer, İslâmiyet sonrası halk hikâyelerinden olan Köroğlu hikâyesinde birçok değişiklik yaparak Köroğlu'nu bir destan kahramanı olarak kurgular. Oyunda Köroğlu, halk adına Bolu Beyi ile savaşan ve Gök Tanrı tarafında çeşitli tecellilere mazhar olan bir halk kahramanıdır.

Turan Oflazoğlu'nun *Sokrates Savunuyor* (1971) oyunu bir tragedya'dır. Nietzsche, kötü ve akıl dışı bir dünya görüşünün özellikle ilk dönem tragedyalari için belirleyici bir unsur olduğunu söyler.¹¹⁰ Oflazoğlu, akli insan yaşamının merkezine koymaya çalışarak tragedyanın en büyük düşmanı olan Sokrates'i bir tragedya

¹¹⁰ Beliz Güçbilmez, "Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 21, 2006, s. 35.

kahramanı olarak kurguladığını açıklar.¹¹¹ Yazar, Platon ve Ksenofanes'in yazdığı *Sokrates'in Savunması* kitaplarından yararlanmakla birlikte oyunundaki Sokrates'in birçok yönüyle yeni ve Türk olan bir Sokrates olduğunu iddia eder. (s. 10)

Oyunda Sokrates; tanrıları, devlet büyüklerini ve düzeni eleştirdiği için mahkemeye çıkarılır. Savcı, Sokrates'in çarşı pazar dolaşarak özellikle gençler olmak üzere halkı, kutsal değerlerinden ve inançlarından uzaklaştırdığını iddia eder ve şu konuşmayı yapar:

“Geçenlerde bir delikanlıyla konuşuyordum, -kendisini çocukluğundan beri tanırım, çok uysal, Tanrısever, yurtsever, ulussever bir çocuktu- “Peki, evlâdım, tanrılar konusunda ne düşünüyorsun?” diye sorduğumda, ne dese beğenirsiniz? “Ozan uydurmaları beyim, ozan uydurmaları!”

(Kalabalıkta homurdanmalar)

Evet, sevgili yurttaşlarım, doğru işittiniz! Ozan uydurmaları... “Ama yavrum” diyecek oldum, delikanlı eliyle susturmaya devam etti: “Yaradılıştan zayıf olan ozanlar, çok isteyip bir türlü ele geçiremedikleri şeyler karşısında -onların özlemleri, güçlerini yaya bırakır- evet, ulaşamadıkları şeyler karşısında, tehlikeli tohumlar ekerler umutsuzluk toprağına: derken tanrılar boy gösterirler birer birer. Kendi elleriyle koparamadıkları meyveleri bu tanrılar devşirir onların yerine.” Pek sayın yargıçlar, çok sevgili Atinalılar, sorarım size, o genç kimden öğrenmiştir bu türlü düşünmeyi? Bu adamdan Sokrates'ten değil mi?

(...)

Korkudan titreyerek söylüyorum, tanrıların adaleti hemen harekete geçecek, -onlar haklarından vazgeçmezler- tanrılar tanrısı Zeus, yıldırım sağanağına tutacak ülkemiz ve bizi her türlü belâdan, kıtlıktan, kuraklıktan, açlıktan, taundan esirgeyen tanrıçamız Athena, Hera ve öbür tanrılar seyirci kalacaklar sadece, bilirsiniz Atinalılar!” (s. 32- 33)

Sokrates, savunmasını yapmadan önce tanrılar üzerine yemin etmez. Özellikle vurgulayarak “*Tanrıyı, yüce sayılan bütün varlıklardan daha yüce bildiğim, ulular ulusu Tanrı'mı tanık gösteririm ki, doğruyu, yalnız doğruyu söyleyeceğim.*” (s. 34) diyerek yeminini eder. Burada da görüldüğü gibi Sokrates'in tanrı inancı vardır fakat bu tanrı pagan dönemdeki tanrılara benzemez. Sokrates, tanrılar üzerine anlatılan masalların ve öykülerin ozan yakıştıması olduğunu düşünür. (s. 37)

Sokrates, kendini tanrıları yok etmekle suçlayan Savcı'ya karşı şu savunmayı yapar:

“**Sokrates:** Tanrılar ölümsüz müdürler?

Savcı: Kuşkun mu var yoksa?

¹¹¹ Turan Oflazoğlu, *Sokrates Savunuyor*, 3. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2009, s. 10.

Sokrates: Ölümsüz olan öldürülemez, yok edilmez, değil mi?

Savcı: Apaçık!

Sokrates: Öyleyse neden telâş ediyorsun, Sokrates tanrılarımızı yok etmek istiyor diye?” (s. 45)

Sokrates’in mahkemeye çıkması ve baldıran zehri içirilerek öldürülmesi, onun Antik Yunan düşüncesinde olan çok tanrılı inanca sahip olmamasından kaynaklanır. Hasan Peker, Mehmet Bayraktar’ın *İslâm Felsefesine Giriş* kitabını kaynak göstererek, tanrı inancı dolayısıyla Sokrates’in İslâm, Hristiyan ve Yahudi kültüründe “ilâhî Sokrat” olarak tanındığını dile getirir.¹¹² Oflazoğlu’nun oyununda da Sokrates, mahkemede Atinalılara, ölümü ile birlikte tüm insanlığa, inançlarda dâhil olmak üzere her şeyi aklın süzgecinden geçirmeyi tavsiye eder.

Orhan Asena’nın *Şili’de Av* (1975) oyununda 1973 yılında Şili’de sosyalist, Marksist devlet başkanının darbe ile devrilmesi ve sonrasında yaşanan olaylar konu edilmektedir. Oyunda olaylar, kilisenin hemen yanında olan bir rahibin evinde geçer. Rahip Domingo, kilise ve Hristiyan Demokrat Parti’nin aksine halkın seçtiği bir başkanın darbe ile devrilmesine karşıdır. Askerlerden kaçan bir gurup muhalif genç, bu rahibi ve kardeşini rehin alır. Rahip, öğrencilerin acımasızca öldürülmeleri karşısında dayanamaz ve devrik başkan adına gençlerin attığı sloganı atar ve öldürülür.

Bu Rahip, Hz. İsa’yı yücelten şeyin onun Tanrı’nın oğlu olup olmadığı ile değil de Tanrı’nın izinde yürüyerek ölmesi olduğunu düşünür.¹¹³ Bu nedenle Hz. İsa’ya “piç” diyen gencin söylediklerinden ne kendinin ne de İsa’nın incineceğini, olsa olsa kilisenin incineceğini dile getirir. (s. 23-24)

Öğrencilerden biri ile Domingo arasında geçen şu konuşmalar onun din anlayışını anlamamıza yardım eder:

Emiliano: (Rahibin çevresinde dolanır.) Ben rahipleri sevmem.

Domingo: (Sakin) Ben de.

Emiliano: Ama bu mesleği seçmişsiniz.

Domingo: Evet. Babam elimden tutup kiliseye götürdüğünde beni, sekiz yaşındaydım daha.

¹¹² Hasan Peker, “Tanrı’yı İdrak İmkânı Ekseninde Din-Felsefe Münasebeti”, **Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 1, 2014/2, s. 93.

¹¹³ Orhan Asena, *Şili’de Av*, İstanbul, Tiyatro 75 Yayınları, 1975, s. 24.

Emiliano: Peki, o günden bu yana çocuk mu kaldınız hep? Hiç büyümediniz mi? Hiç mi delikanlılık, gençlik, ergenlik, olgunluk, evrelerinden geçmediniz?

Domingo: Uzun süre sandım ki Tanrı'nın gerçekten ihtiyacı var bana. Ama...

Emiliano: Evet?

Domingo: Sonra anladım ki Tanrı bizsiz de kelâmını ulaştırabilir insanların yüreğine, ışığını ulaştırabildiği gibi.

Emiliano: Peki bunu keşfettikten sonra nasıl sürdürebildiniz mesleğinizi?

Domingo: Bir şey daha keşfettim: Tanrı'nın değil, insanların ihtiyaçları var bize. Bir şeye inanmak, bir şeye bağlanmak isteyen insanların." (s. 16)

Domingo, Şantiago'nun en büyük katedrallerinin birinde rahipken gecekondular mahallesindeki küçük bir kiliseye sürülmüştür. Çünkü kiliseden yana değil de İsa'dan yana olmayı tercih etmiştir. (s. 61) Bu kararında İsa heykelinin bir gün ona seslenerek şunları söylemesi etkili olmuştur:

"O da bana dedi ki: Ben orada değilim, o milyonlara, milyarlarca mal olmuş, altın yaldızlı kubbelerinizin altında değilim, yoksulların yüreğindedim ben.

...

Dedi ki: Ben o yoksullar adına başkaldırdım, dünyada gelmiş geçmiş en büyük, en zalim imparatorluğuna karşı. Onlarsa benim adıma imparatorluklar kurdular. Büyük yıkımlar, amansız kırımlar pahasına.

...

Dedi ki: Ben yoksul kulübelerde yaşadım, yoksulların ekmeğini bölüştüm, yırtık çulları örten vücudumun örtülmesi gereken yerlerini. Bir de şu kendi saltanatınıza bakın.

....

Dedi ki: Tüm yaşamım boyunca kavgadan kaçındım ben. Avcı olsaydım av oldum. Başkalarının kanı akmasın diye akıttım kendi kanımı.

...

Dedi ki, barış öğütledim öğrencilerime, durmadan, barış, barış, barış... Onlarsa savaş açtılar adıma, güneye, kuzeye, doğuya, batıya durmadan büyüyen, durmadan harlanan savaşlar... Öcümü aldılar sözüm ona, dünyanın bir yarışan yaydılar dinimi kafalarına vura vura" (s. 64- 65)

Domingo'ya göre, Hz. İsa'nın karşısında yer aldığı zulümler, savaşlar ve gösteriş artık Hristiyanlık olarak anlatılır ve yaşanır olmuştur. Eserde, kilisenin sahip olduğu din anlayışının aslında Hz. İsa ve öğretisi ile uzaktan yakından ilgisi olmadığı anlatılmak istenir. Yazar, Hristiyanlık eleştirilerini samimi bir rahibe Hz. İsa tarafından söylenmiş olarak kurgulamıştır. Böylelikle eleştirinin tesiri ve etkisinin artığını söyleyebiliriz.

Oyundaki rahibin idealize edilip kahramanlaştırılmamakla¹¹⁴ birlikte olumlu özelliklere sahip bir din adamı olduğunu söyleyebiliriz. Eserde, Hristiyanlık eleştirisi Domingo tarafından yapılır. Domingo, kilisenin savunduğu Hristiyanlığa ve dine karşıdır. Domingo, kendini kiliseden yana olmamakla suçlayanlara İsa'dan (s. 61) dolayısıyla da insandan yana (s. 68) olduğunu söyler.

Murathan Mungan'ın *Mahmut ile Yezida* (1980) oyununda Mahmut ve Yezida'nın aşkları ve bu aşk uğruna canlarından vazgeçişleri anlatılmaktadır. Mahmut, Müslüman bir gençtir, Yezida ise Yezidi bir genç kızdır. Mahmut ve Yezida birbirlerini görür görmez âşık olmuşlardır. Fakat bu aşkın önündeki engel dinleridir. Oyunda bu aşka ve evliliğe karşı çıkan bir din adamı figürü yoktur. İnanç farklılığından dolayı toplumun bütünü bu evliliğe karşıdır ve kavuşmaları imkânsızdır. Ne Müslüman bir aile Yezidi gelin almak ister ne de Yezidi bir aile kızını Müslüman bir gence vermek ister. Hatta bu Yezidi ve Müslüman köyleri arasında kan davasına dönecek bir meseledir.

Oyun dolayısıyla Yezidi inançlarından olan çembere alma olayı anlatılır. Yezidiler, biri onları çember içine alınca o çemberi çizen silmediği müddetçe oradan çıkmamın günah olduğuna inanırlar. Murathan Mungan, bu çembere alma olayına çocukluğunda şahit olmuş ve bunu ilk tiyatro eserinde kullanmıştır.¹¹⁵ Yazar, finalde tüm sahneyi ve sahnede bulunanların üzerini kapatacak kadar beyaz bir kefenin örtüleceğini yazmıştır. Bununla iki aşığın Müslüman ve Yezidi törelerinden dolayı ölümleri ile tüm toplumun ölümü çağrıştırılmak istenmiş olmalıdır.

Bu başlıkta İslamiyet dışındaki tüm inançların nasıl yer aldığı gösterilmek istenmiştir. Burada yoğunluğu Hristiyanlığın oluşturduğunu söylemek mümkündür. Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası* ve *Ak Tanrılar* oyunları ile Batılıların kendilerini ve dinlerini yücelterek, tüm dünyada din üzerinden yapılan sömürünün en büyüğünü gerçekleştirmesi anlatılır. *Ayak Bacak Fabrikası*, *Rasputin*, oyunları ile

¹¹⁴ Orhan Asena, *Şili'de Av*, İstanbul, Tiyatro 75 Yayınları, 1975, s. XIX.

¹¹⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Nataliia Lavrenteva, "Murathan Mungan'ın Oyun Yazarlığı "Sayfadaki Gibi" Örneğinde", Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon, 2017, s. 26-27.

Hristiyanlık üzerinden tüm dinlerin sömürü vasıtası olarak kullanılmasının eleştirisi yapılır. Orhan Asena'nın *Şili'de Av* oyunu ile doğrudan Hristiyanlık değil de "kilise Hristiyanlığının" eleştirisi vardır.

Nazım Hikmet'in *Yusuf ile Menofis* oyununa Tevrat'ta yer aldığı şekliyle Yusuf kıyası kaynaklık eder. *Demokles'in Kılıcı* oyunu ile de Tanrı Yehova'nın ölç alması ile insanın tanrılık iddiasında bulunması arasında bağlantı kurulur. Salahattin Batu'nun *Oğuzata* ve Ahmet Kutsi Tecer'in *Koçyiğit Köroğlu* oyunlarında mucizeler gösteren bir Gök Tanrı inancı vardır. Pagan inanışlar ise *Sokrates Savunuyor*, *Ak Tanrılar*, *Midas'ın Kulakları* ve *Midas'ın Altınları* oyunlarında yer alır. *Mahmut ile Yezida* oyununda ise Yezidi inanışı yer alır.

Bu dönemde Yunus Emre, İbrahim Ethem, Şeyh Bedreddin ve Pir Sultan Abdal gibi din adamları ve mutasavvıfların hayatları ve öğretilerinden hareketle yazılan oyunlar vardır. Bunlar Necip Fazıl'ın *Yunus Emre* ve *İbrahim Ethem*, Recep Bilginer'in *Yunus Emre*, Orhan Asena'nın *Şeyh Bedreddin*, Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* oyunlarıdır. Necip Fazıl'ın eserlerinde şiirleri ve menkıbeleri ile mutasavvıfların seyr-u sülûklarına yer vermiştir. Böylelikle Necip Fazıl'ın okuyucu ya da seyirciye kendi değişiminde rehber olabilecek mutasavvıfların hayatını tiyatro aracılığı ile müşahhaslaştırdığını söylemek mümkün olabilir.

Recep Bilginer'in *Yunus Emre* oyununda da Yunus'un tasavvuf ehli olması, manevi gelişimini sağlayıp kendi şeyhliğini ilân edecek ve dergâhını kuracak duruma gelmesi anlatılır. Yunus'un olgunlaşması sadece tekkede inziva hâlinde olmaz. Yunus, halkın arasına dâhil olur; âşık olur, hapse düşer hatta bir isyan içinde yer alır. Böylelikle hayattan, halktan kopuk olmayan bir tasavvuf görüşüne sahip olur. Oyunun bu bakımdan dikkat çekici ve önemli olduğunu söyleyebiliriz.

Orhan Asena'nın Seyh Bedreddin'i ve Erol Toy'un Pir Sultan Abdal'ı ise zulme maruz kalan ve ezilen halkı, haklarını aramaya ve isyana teşvik eden din adamı olmaları dolayısıyla önemlidir. Pir Sultan, halk için ölümü göze alan alevi şehidir. Halkı sömüren din adamlarına karşı halkla birlikte olur ve gerçek İslâmiyet'i savunduğunu iddia eder. Orhan Asena'nın Bedreddin'i ise ölümden sonra

hayat ve özel mülkiyetin olmadığı gibi İslâmiyet'le çelişen görüşlere sahip olmakla birlikte keramet gösteren, Müslüman bir din adamı ve âlim olarak anlatılır.

Yazarların inanç ve dünya görüşlerindeki farklılıklara rağmen oyunlarındaki mutasavvıflar, halk için rehber olacak, olumlu özelliklere sahip din adamları olarak yer alır.

Necip Fazıl'ın oyunlarındaki olumlu dinî şahsiyetler sadece Yunus Emre, İbrahim Ethem, Hasan Harakâni gibi mutasavvıflar değildir. *Ahşap Konak* oyununda Eyüp'teki Aktar, *Kanlı Sarık*'ta Mazlum Hoca ve Yetim Hoca, *Mukaddes Emanet*'te Abdullah, dindar ve müspet şahıslardır. *Kanlı Sarık*'ta din adamları Kars'ın düşman işgalinden kurtulması için savaşıp şehit olur. *Ahşap Konak* ve *Mukaddes Emanet* oyunlarında toplumdaki yozlaşma ve öz değerlerinden kopuşun dindar şahıslar ve onların nesilden doğacak olanlarla son bulmasının temennisi ve inancı vardır.

Tüm bunlardan hareketle Necip Fazıl'ın eserlerinde toplum ve fertlerin hayatının bütününde dinin ve dini temsil eden, dini yaşayan, dindar şahısların olduğunu ve bunların müspet şekilde yer aldığını söyleyebiliriz. Necip Fazıl'ın oyunlarında din adamları ve dindar şahıslar, toplum ve ferdin hayatını şekillendirmesi dolayısıyla da önemlidir.

Bu dönem oyunlarında, mutasavvıflar ve Necip Fazıl'ın eserlerindeki dindar kahramanlar ve din adamları ile Orhan Asena'nın *Şili'de Av* oyunundaki rahip dışındaki din adamlarının ve dindar kahramanların neredeyse tümünün olumsuz olduklarını söyleyebiliriz. Halkın geri kalmasında, yaşadığı problemlerde yanlış dinî kabullerin etkisi büyüktür. Din adamları ve dindarlar, halkın “cahilliğini ve inançlarını” kullanan ve birçok ahlâkî problem taşıyan kişilerdir. Bunlar için dini ve halkı sömüren yobazlar demek mümkündür. Din dolayısıyla saygı ya da maddi menfaat elde ederler. Düzenlerinin devam etmesi için halkın okumasına ve eğitimine karşıdır. Buna gerekçe olarak Bekir Büyük Arkin'in *Keçiler*, Talip Apaydın'ın *Bir Yol* oyunlarında olduğu gibi kız çocuklarının eğitimi gösterirler. Bu olumsuz özellikte olan din adamları ya da dindar şahıslar, halkın karşısında, güçlünün yanında yer alırlar. Bu güç; köyde, ağa ve muhtar olurken şehirde, siyasiler ve idareciler olur. Din adamları hatta halife, Özdemir Nutku'nun *Söylev* oyununda menfaat için

düşmanla işbirliği içerisinde olur. Vedat Türkali'nin *141. Basamak* oyununda ise ülkesinin ve halkının menfaatlerinin yanında yer almak yerine Amerika'yı destekleyen Hacı Ahmet adında bir şahıs vardır.

Bu olumsuz din adamları ya da dini kullanan şahısların, aslında ahlâkî ve dinî hiçbir hassasiyetlerinin olmadığını söyleyebiliriz. Din olarak halka anlattıkları ve söyledikleri akli devre dışı bırakan, batıl inanış ve hurafelerden oluşan dogmalardır. Dönem yazarları ise büyük ölçüde eserlerinde yer verdikleri din anlayışının o şahıslara ait görüşler ve yanlış inanışlar olduğunu belirtmeden ve bunların karşısında iyi örneklerle yer vermeden din üzerinden eleştirilerini yaparlar. Bunun sebebini ise yazarların sahip olduğu ideolojilerde aramak faydalı ve açıklayıcı olabilir. Çünkü *“eserde söyleneler değil, söylenmeyenlerdir ideolojiyi görünür kılan ve okurun uyanmasına olanak sağlayan.”*¹¹⁶ (Sabahaddin Engin'in *Büyük Dönemeç* oyunundaki kahramanın dini kullandığı belirtilir.) “Din Üzerinden Halkı Sömürü: Olumsuz Din Adamları ya da Dini Kullanan Şahıslar ve Batıl İnanışlar” başlığında söz konusu edilen din adamları ve dindar şahıslar Müslüman kişilerdir. Bu nedenle bu eserlerdeki eleştirinin İslâmiyet için yapıldığı söyleyebiliriz.

“Diğer İnanışlar ve Dinler” başlığında Hristiyanlık, Gök Tanrı inancı, Yezidilik, Budizm ve pagan döneme ait inanışlar yer almaktadır. İslâmiyet öncesi dönemi anlatan *Oğuzata* ve *Koçyiğit Köroğlu* oyunlarında Gök Tanrı inancına yer verilir. Buradaki Gök Tanrı inancı, pagan döneme ait bir inanış olmakla birlikte büyük ölçüde İslâmiyet'e yakın bir inanç olarak şekillendirilmiştir.

Dönem oyunlarında Batı'nın Hristiyanlığı sömürü aracı olarak kullanmasının eleştirisi de yapılır. Güngör Dilmen'in oyunlarında kuvvetli bir din eleştirisi vardır. İnsanların; tanrılık iddiasında bulunması, inançların ve efsanelerin etkisi altında kalarak akli devre dışı bırakmalarının eleştirisi yapılır. Güngör Dilmen, özellikle *Canlı Maymun Lokantası* ve *Ak Tanrılar* oyunlarında din üzerinden yapılan sömürüyü, Batı ve Hristiyanlık üzerinden anlatır. Aziz Çalışlar'ın *Rasputin* ve Sermet Çağan'ın *Ayak Bacak Fabrikası* oyunlarında da Hristiyanlık üzerinden dinin sömürü aracı olarak kullanılmasının eleştirildiğini söylemek mümkündür. Orhan

¹¹⁶ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 15. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s. 67.

Asena'nın *Şili'de Av* oyununda ise Hristiyanlık eleştirisi kilise ve onun oluşturduğu inançlar üzerinden yapılır. Kilisenin din ve Hz. İsa adına yaptıklarının aslında onlarla alâkası olmadığı bir rahip üzerinden vurgulanır.

“Bazı Dinî Şahsiyet ve Kavramlar” başlığında ise tevekkül inancı, tekkelerin kapatılmasından sonra hayata tutunmaya çalışan dervişler gibi görmezden gelemediğimiz fakat hususi olarak başlık açılmayacak yekûnda olan kavram ve şahıslara yer verilmiştir.

Dinin fertlerin dolayısıyla da toplum hayatını düzenleyip şekillendiren önemli bir unsur olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle toplumsal meselelerde dinin yansımaları görmek kaçınılmazdır. 1960-1980 Türk tiyatrosunda büyük ölçüde dinin sömürü aracı olarak kullanılması ve insan aklının devre dışı bırakılmasının eleştirildiği tespit edilmekle birlikte bu eleştirinin sadece İslâmiyet’le sınırlandırılmadığını söylemek mümkündür. Bu nedenle 1960-1980 tiyatrosunda dinin yer alışının önceki dönemlere göre farklılık gösterdiğini söylemek mümkündür. Bu farklılık; Necip Fazıl’ın eserlerindeki dinin yer alışı, mutasavvıfların hayatlarının oyunlaştırılması ve din üzerinden yapılan eleştirinin sadece İslâmiyet’le sınırlandırılmaması şeklinde olduğu tespit edilmiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SANAT VE EDEBİYAT

Geçmişten günümüze yazarların eserlerinde onların sanata, sanatçıya bakışını; edebî eserler, türler hakkındaki görüşlerini ya da toplumun bunlara karşı olan tavrını ve bakış açısını görmek mümkündür. Bu nedenle olmalıdır ki edebî eserlerde sanat ve edebiyat hakkındaki görüşlerin, tartışmaların izini süren birçok inceleme ve tez çalışması yapılmıştır.¹ Tiyatro, yalnız metinle var olan bir tür olmadığı, aynı zamanda sahnelenmesi² esas olduğu için bu tür bilgilerin kısıtlı olarak yer alması daha muhtemel olmasına rağmen dönem tiyatrosunda sanat ve mahiyeti, sanatçı olmak, toplumun sanatçıya bakışı, şiir, roman ve tiyatro ile alâkalı birçok mesele -tüm eserlerde derinlikli olmamakla birlikte- genişçe yer almaktadır.

5.1. Sanat ve Mahiyeti

Bu dönemin tiyatro eserlerinde sanat ve mahiyeti ile alâkalı birçok mesele yer alır. Bunlar sanatın “ayna mı, güzel çarpıtma mı olduğu”, “halka mı, yüksek bir zümreye mi hitap etmesi gerektiği”, “sanatta biçimin mi, coşkunun mu daha önemli olduğu” gibi görüş ve tartışmalardır.

Hürrem Sultan (1960) Orhan Asena'nın tarihî oyunlarından biridir. İlk defa 1959 yılında Büyük Tiyatro'da oynanan oyun 1960'da Paris'te sahnelenir ve Tahsin

¹ Mehmet Samsakçı, “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Güzel Sanatlar”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi (Yayımlanmış), 2005; Tülin Karaca, “Peyami Safa'nın Kitap Halinde Yayımlanmış Eserlerinde Güzel Sanatlar”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2010; Ayşe Melda Üner, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Romanında Musiki Teması”, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ömer Salman, “XVII. Yüzyıl Eski Türk Edebiyatında Mûsikî Terimlerinin İncelenmesi”, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2014. vb.

² “Tiyatro, hikâye ve roman gibi anlatma esasına değil, bütünüyle gösterme/sahnelenme esasına dayanır.” İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye - Roman - Tiyatro**, 4. Bs., Ankara, Akçağ Yay., 2014, s. 73.

Saraç tarafından Fransızcaya, Edit Tasnadi tarafından Macarcaya çevrilir.³ Oyun, Şehzade Mustafa'nın Hürrem Sultan ve Rüstem Paşa'nın hileleri sonucunda Kanuni tarafından katledilmesi ve sonrasında yaşananları konu eder.

Şehzade Mustafa'nın katli dolayısıyla halk içerisinde ayaklanmalar görülür. Taşlıcalı Yahya da bu ayaklanmalar içerisinde yer alır. Taşlıcalı Yahya, aynı zamanda dönemin meşhur şairlerindedir ve Şehzade Mustafa'ya bir mersiye yazmıştır. Bu şiirde, Kanuni ve Rüstem Paşa eleştirilir, bunun üzerine şairle Rüstem Paşa görüşür. Rüstem Paşa'nın Taşlıcalı Yahya'ya zarar vermesini Kanuni şu sözlerle engeller⁴:

“**Rüstem:** Efendimiz, pek büyük saygısızlık eder, pek büyük küfürde bulunur.
Kanuni: (Acı bir sesle) Öyledir, şair taifesi hep öyledir. Küçük sözlerden hoşlanmazlar. (Batacı bir eğlenişle) Tahtımın etrafında senin gibi akıllı vezirler ne kadar gerekliyse tab'amlar benim aramda da böyle sözünü sakınmaz uyanık kafalı insanlar gerekli. Bırakalım bu adamlar yazsın... Onlar yazsın, sonra biz onların yazdıklarını alıp okuyalım... Bakalım yaptıklarımız dışardan iyi mi görünür, kötü mü? Bırakın onu! (Yahya'yı bırakırlar) Ötekileri de... (Yahya selamlar ve çıkar; Kanuni, Rüstem'e döner) Onlar bize ayna tutarlar Rüstem. (Batacı bir alayla) Yüzün temizse bak aynaya, değilse kışın! (Çok üzgün) Ben o aynayı birkaç kez kendime tuttum Rüstem, ne söyler bilirim. (Hürrem'e döner, manalı) Artık yaşlandım Hürrem, aynalarda eski yüzümü bulamıyorum. Sen bulabiliyor musun? (Rüstem'e döner) Ya sen? (Güler, ağır korkunç bir gülüştür bu) Aynalardan korkunuzu anlıyorum. (Ortaya) Tez ışık getirin bana.”⁵

Sanatın mahiyeti hususunda ilk açıklamalar, sanatın yansıtma ya da taklit olduğuyla ilgilidir. Bu görüşe göre sanatçı eseriyle doğaya, insana ve hayata ayna tutar.⁶ Oyunda, Kanuni de bu görüşü ifade etmektedir. Taşlıcalı Yahya'nın yazdığı şiirle kendine ve yaptıklarına ayna tuttuğunu düşünür. Kanuni, aynalarda artık eski yüzünü bulamaz. Hürrem Sultan ve Rüstem Paşa'ya da sanatın aynasına bakmalarını tavsiye eder. Bu şiir dolayısıyla Kanuni bir muhasebe yaşar ve odasına çekilir.

³ Hülya Nutku, **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, s. 46.

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Atilla Şentürk, **Taşlıcalı Yahya Beğ'in Şehzade Mustafa Mersiyesi Yahut Kanuni Hicviyesi**, İstanbul, Büyüyenay Yayınları, 2014, 280 s.

⁵ Orhan Asena, “Hürrem Sultan”, **Toplu Oyunlar 2**, 2. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2012, s. 68- 69.

⁶ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 15. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s. 17.

Kanuni sanatçılar ve eserleri dolayısıyla kendilerine tarafsız bakabildiklerini düşünür, sanata ve sanatçıya saygı duyar.

“Yazar yüce bir padişahı, Kanuni Sultan Süleyman’ı insan yönleriyle ele almıştır; yani onun güçlü ve zayıf taraflarını oranlayarak. Tarihte Muhteşem Süleyman adı ile de tanınan bu Osmanlı padişahı her vakit güçlü, yenilmez olarak gösterilir. Ama bu Sultan Süleyman’ı yüceltmez. Onu yücelten gene onun insan yönü olacaktır: tüm kusurlarıyla, zaaflarıyla... İşte yazar da bu noktadan yola çıkmış.”⁷

Güngör Dilmen mitoslardan ve tarihten geçmişi ve bugünü değerlendirmek için yararlanır ve oyun kişilerine dönüştürdüğü tarihsel şahsiyetlerin, mitsel kahramanların, Tanrıların karar ve eylemlerini, bu eylemlerin neticelerini oyunlarına malzeme yapar.⁸ Dilmen’in ilk oyunu olan *Midas’ın Kulakları* (1965) konusunu mitolojiden alır.

Frigya Kralı Midas, tanrılar arasında olan “flüt mü, lir mi daha üstün?” tartışmasına hâkem olur. Tanrılardan Apollon, lir çalmakta, Pan ise flüt çalmaktadır. Kral Midas, tanrıları dinleyip hangisinin daha iyi olduğunu söyleyecektir. Midas, tanrılara hâkem olmakla kendini tanrıların katına yükselmiş gibi hisseder. Apollon “ölümsüz *ezgilerimi yalnız anlayabilen kulaklar işitecek*”⁹ der ve çalmaya başlar. Apollon’un lirin sesini halk duyamaz. Fakat duyuyor gibi yapar. Halkın içerisinde sadece Berber duymadığını söyler. Onu da dışarı çıkarırlar. Midas, liri dinlerken “*ne güçlü ezgiler bunlar, ne yüce bir musiki*” (s. 38) yorumunu yapar. Pan’ın flütünün sesi çok yüksektir, herkes duyar ve Pan, Pan diye bağırır. Pan, kendini o kadar kaptırır ki Midas, “*Durduramayacağız, gözleri dönmüş, ağzı köpük içinde. Hey Pan artık kes, yeter!*” (s. 42) diyerek müdahale eder. Bunlardan hareketle Midas’ın Apollon’un lirinden daha fazla etkilendiğini düşünebiliriz, yalnız kararı Pan’dan yana olur. Midas, “*Pan flütüyle Apallon’u yenmiştir.*” (s. 45) der. Midas’ın kararında Apollon’un gururunu yıkma düşüncesi etkili olmuştur. Bunun üzerine Apollon, Midas’ın kulaklarını eşek kulağına çevirir.

⁷ Özdemir Nutku, **Tiyatro ve Yazar**, Ankara, GİM Yay., 1960, s. 141.

⁸ (Mukadder Yaycıoğlu), “Midas Üçlemesini Okumak”, **Güngör Dilmen Bildiri Kitabı: 50. Sanat Yılı Sempozyumu**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2010, s. 27.

⁹ Güngör Dilmen, “Midas’ın Kulakları”, **Toplu Oyunları 1**, 4. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 36.

Oyunda Apollon ve Pan arasında sanatın mahiyeti hakkında şu diyalog geçer:

Apollon: Ne yırtıcı sesi var şunun.
Pan: Sanat ürkünçtür.
Apollon: Çılgınlığa varmamalı.
Pan: Tini tenden koparmalı.
Apollon: Önce biçim!
Pan: Önce coşku!
Apollon: Coşkuyu usla dizginlemeli.
Pan: Coşku dizginleri koyvermeli.
Apollon: (Midas'a) Biçim dışı öze kulak vermeyesin!
Pan: Bu atalarının çalgısı, bilesin.
Apollon: Kamış yonttun, çalgı mı oldu?
Pan: Sen çalgını altından döktün ne oldu?
Apollon: Ezgilerim göklerde bulutlarda.
Pan: Köküm sağlam toprakta.
Midas'ın Kızı: Yerle gök, birbirine o denli karşıt mı?
Apollon: Sanat kaba olamaz.
Pan: Çıtkırıldım, hiç.
Apollon: Sus, orman yabanı!
Pan: Hadi ordan, saray oğlanı!
Yontucu: İyi kapıştılar.
Pan: Flütü Frigyalılar yarattılar.
Apollon: Liri tanrılar.
Pan: Unutmayın, geleneksel çalgımız sizin.
Apollon: Sanat geleneksel kalamaz.
Ozan: Nicedir böyle bir sanat tartışması dinlememiştik.
II.Ozan: Tanrılar konuşuyor.
Pan: Marifet sanıyorsun halktan kopmayı.
Apollon: Sen, halka yüzlü görünmeyi.
Pan: Sanat halka yönelmeli.
Apollon: Halkı öne sürersin darda kaldıkça.”(s. 34- 35)

Apollon ve Pan'ın birbirinden farklı sanat görüşleri vardır. Apollon, sanatta biçime önem verir ve ezgilerinin göklerde olduğunu, herkesin anlayamayacağını söyler. Apollon'a göre sanat “halka değil, yüksek bir zevke” hitap etmesi gerekir. Apollon'ın liri, tanrılar tarafından altından yapılmıştır ve sesini halktan kişiler duyamaz. Apollon, flütü kaba bulur ve “halkın sığ beğenisine” hitap ettiğini düşünür. Ona göre sanat geleneksel kalamaz, evrensel olmalıdır.

Pan'ın flütü ve sanat anlayışı halka hitap eder. Bu nedenle de Pan'a göre biçim önemli değildir, aslolan coşkudur. Pan'ın sanatının halkın içinden çıkması en avantajlı olduğu noktadır. Pan, Apollon'un sanatını halktan kopuk olduğu için eleştirir.

Oyunda Midas'ın kızı, Apollon'un da Pan'ın da ezgilerini beğenir ve ikisinin birbirlerine bu kadar karşıt olmaması gerektiğini düşünür. Böylelikle yazar tarafından sanatın, halka hitap ediyor ya da daha üst bir zevke hitap ediyor olmasının aslında birbirlerine karşıt olmalarını gerektirmeyeceğinin düşündürülmek istendiği söylenebilir. Çünkü her ikisinin de daha iyi ve avantajlı yönleri vardır.

Turan Oflazoğlu'nun *Sokrates Savunuyor* (1971) oyununda Sokrates ve Aristofanes'in sanat hakkındaki düşüncelerine yer verilir. Sokrates, uyuyan Atinalıları uyandırmaya -düşünmeyi, sorgulamayı öğretmeye- çalışmaktadır. Sokrates, bütün gelenekleri, yasaları, inançları, tanrıları yeni baştan incelemeliyiz¹⁰, der. Bu düşüncelerinden dolayı mahkemeye çıkarılır. Mahkemede tanrıları reddetmek ve düzen için tehlike teşkil etmekle suçlanır. Sokrates'in Tanrı inancı vardır. Fakat her şeyin bir tanrısı olamayacağını ve bunun ozanların uydurması olduğunu düşünür. Sokrates, ayrıca sanatın insanlara hep iyi örnekler göstermesi gerektiği görüşünü savunur. (s. 62)

Sokrates Savunuyor oyununda Sokrates'in mahkemesinde Aristofanes tanık olarak yer alır. Aristofanes, komedyacı yazardır ve *Bulutlar* isimli komedisinde Sokrates'i anlatmıştır. Didem Demiralp'in *Sokrates Etiği ve Sanat* makalesinde *Bulutlar* için "Komedyacı şairi Aristophanes 'Bulutlar' adlı komedyasında çağdaş Sokrates'i alaya almıştır. Onu dönemin sofistlerinden biri olarak karikatürize etmiştir. Bu tasvir; Sokrates'in tarihî kişiliğini göstermekten ziyade toplumdaki önemli bir kesim tarafından algılanış biçimini yansıtır."¹¹ değerlendirmesinde bulunur. Oflazoğlu'nun eserinde ise Aristofanes, Sokrates'in eseri için çok iyi bir malzeme olduğunu ve onu eserinde anlatmayı yazarlığın verdiği cebr ile yaptığını söyler. Çünkü Sokrates, halk tarafından tanınan bir insandır, tüm farklılığı ve komikliğinin yanında saygınlığını da yitirmemiştir. Savcı, Aristofanes'e meşhur *Bulutlar* oyunundan hareketle sorular sorar. Aristofanes, "Benim Sokrates'imdir o sözleri söyleyen. Sorumluluğu benimdir." (s. 65) der. Aristofanes'e göre sanatçı gerçek dünyadan etkilenecek eserini oluşturabilir. Bunu yaparken gerçeğe olduğu

¹⁰ Turan Oflazoğlu, *Sokrates Savunuyor*, 3. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2009, s. 27.

¹¹ Didem Demiralp, "Sokrates Etiği ve Sanat", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. XLIX, Sayı 2, 2008, s. 237- 238.

gibi sadık kalmak mecburiyetinde olmayıp eserine kendi istediği şekli verebilir. Bu nedenle kitaplardaki kahramanlar, yazarların ürünüdür ve sorumluluğu yazara aittir.

“**Savcı:** Kendisiyle ilgili gerçeği çarpıtığınızı söylüyor Sokrates. Ne dersiniz buna?
Aristofanes: Her sanatçı, ilgi çekmek için, gerçeği çarpıtmak zorundadır. Gerçeği olduğu gibi yansıtmaya özenen sanat, var olma hakkını yitirir. Gerçeğin kendisi dururken, ne diye örneğiyle ilgilensin insanlar? Bunları herkesten iyi bilir Sokrates; bilir ki, sanat, çarpıtmaktır ama güzel çarpıtmak.
Sokrates: O türlü sanatçıları, ben de bunun için devletime almak istemiyorum ya!” (s. 65)

Mahkemede Sokrates’e Aristofanes hakkında görüşü sorulduğunda o, şu açıklamaları yapar:

“**Savcı:** Aristofanes için ne düşünürsün Sokrates?
Sokrates: İnsan olarak severim kendisini.
Savcı: Peki, ozan olarak?
Sokrates: Gerçeği çarpıtanlardandır.
Savcı: Seni de çarpıtmış mıdır o hepimizin bildiği “Bulutlar” oyununda?
Sokrates: Benim, yalanı yanlış doğru gösterebilir biri olarak dile düşmem, Aristofanes’in o Bulutlar adlı oyunu yüzündendir. Kendisini dinleyenler arasında görüyorum. Sorun ona, benimle ilgili gerçeği baştan aşağı çarpıtığını burada açıkça söyleyebilecek kadar dürüsttür o.” (s. 62)

Sokrates sanatın hayatı, gerçeği olduğu gibi göstermesi gerektiğini düşünür. Aristofanes ise sanatın bir kurgu ve güzel çarpıtma olduğunu savunur. Sokrates, hakikati değiştirdikleri için ideal devletinde sanat ve sanatçıya yer vermemiştir. *Devlet*, Sokrates’in öğrencisi Platon’un eseridir. Platon’un tüm eserleri Sokrates ve arkadaşlarının yaptıkları konuşmalara ve tartışmalara dayanır.¹² Platon, *Devlet*’te de Sokrates’in diyaloglarına yer vermiştir. Bu nedenle *Devlet*’te Platon ve Sokrates’in fikirlerini bir arada görmek mümkündür.¹³

Sokrates, düşüncelerinden dolayı idam cezasına çarptırılır ve zindana atılır. Zindanda kaldığı süre zarfında sanata (şiir ve tiyatroya) bakışı değişir. Hapiste kendini kaçırmaya gelen dostları ile kendi oyununu oynar. Oyunu oynarken “*Zindanı biraz genişletmiş oluruz.*” (s. 82) der. Şiir için de “*Günlük yaşayışın yüklerinden kurtarıyor şiir, aklın tortusundan arıtıyor ruhu. Kim bilir, belki ben de yeryüzünden ayrılmadan varlığımın safrasını atmak istedim şiirin yardımıyla.*” (s. 96- 97) der.

¹² Osman Türkay, “Aristo ve Eleştiri”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, C. XIV, S: 168, Eylül 1965, s. 797-807.

¹³ Didem Demiralp, *a.g.e.*, s. 241.

Sokrat'ın zindanda sanata alâka göstermesinin nedeni olarak sanatın onu yaşadığı dünyadan, insanlardan ve kötülüklerinden uzaklaştırmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Zindanda kaldığı süre içinde sanat, Sokrates için bir rahatlama ve arınma vasıtası olmuştur.

Oyunlarında sanat ve mahiyeti ile ilgili diyaloglara ve tartışmalara yer veren yazarlar Orhan Asena, Turan Oflazoğlu ve Güngör Dilmen gibi dönemin en önemli tiyatro yazarlarıdır. Orhan Asena, Osmanlı tarihinde yer alan önemli bir olay üzerinden sanatın ayna olduğu görüşüne yer vermiştir. Güngör Dilmen, mitolojiden bir olayla sanatın halka mı, yüksek zümreye mi hitap etmesi gerektiği, biçimin mi, coşkunun mu sanat için önemli olduğu gibi tartışmaları konu etmiştir. Turan Oflazoğlu ise ünlü felsefeci Sokrates ve komedyacı Aristofanes dolayısıyla sanatın hayatı yansıtan bir ayna mı, yazara ait bir kurgu mu olduğu üzerine tartışmalar yer alır. Tüm bunlar sanatla alakalı en temel meselelerdendir ve ilk çağlardan itibaren yapılmaktadır. Tiyatroda işlenmesi dolayısıyla da önem arz eder.

5.2. Sanatçı Olmak

Sanatın, kelime anlamı “*bir duygunun, tasarının veya güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık*”¹⁴ olarak açıklanmıştır. Bu tanımdan hareket edecek olursak sanat, üstün bir yaratıcılık gerektirdiğine göre sanatçı da üstün ve yaratıcı düşünceye sahip olan kişidir demek mümkündür. Bu nedenle sanatçının toplumdaki sıradan insanlardan farklı olması, onlar tarafından anlaşılabilmesi muhtemel bir durum olarak görülebilir. Bu başlıkta sanatçıların sanatları ve toplum için taşıdıkları kaygılar ve sanatçı olmanın zorlukları ve sanatçıya toplumun bakışının dönem tiyatrosunda yer alışı incelenmiştir.

Güngör Dilmen daha önce hiç gitmediği Hong Kong'da geçen ***Canlı Maymun Lokantası*** (1964) oyununun konusu ile ilgili şu açıklamayı yapar: “1961

¹⁴ **Türkçe Sözlük**, “sanatçı”, 2 c., 9. bs., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, C:II, 1998, s. 1901.

yılında Amerika’da Hong Kong’lu bir üniversite öğrencisi o ülkede canlı maymun beyinlerinin yendiği özel lokantalardan söz etmişti. Görüntü çivi gibi beynime saplandı, acı veriyordu. Ondan kurtulmak için bu oyunu yazdım diyebilirim.”¹⁵

Hong Kong’da özel müşteriler için işletilen bir lokantada canlı maymun beyni, özel bir masada kesilip müşterilere ikram edilir. Petrol kralı Jimmy Jonathan ve eşi balayı için geldikleri Hong Kong’da farklı olan ne varsa yaşamak isterler. Canlı maymun beyni yiyecekleri için de çok heyecanlıdırlar. Lokantadaki maymun kaçınca şair Wong, Jonathan çiftine kendi beynini yemelerini teklif eder ve Amerikalı çift kabul eder. Garsonun satırı vurmak için kaldırdığı anda, şaşkınlık ve korku çığlıkları arasında oyun biter.

Oyun boyunca Jonathan çifti iyi bir vatandaş ve iyi bir Hristiyan olduklarını belirtirler ve her şeyin kurallara -Hong Kong’un yasalarına- uygun olması gerektiğini söylerler. Fakat insanî ve vicdanî hiçbir hassasiyet göstermezler. Parasını ödedikleri andan itibaren insanların ve hayvanların yaşam hakkı dâhil her şeye sahip olabileceklerini düşünürler. Wong, bir ozandır. Bu lokantada gördükleri karşısında derin bir ıstırap duymaktadır. Bunu oyunda yer yer görürüz. Kendine hâkim olamaz bağırır, başını şakakları arasına alır ve acı çeker.

Jonathan: Karım birçok hayır derneğine üyedir: Öksüz ve Yetimleri Koruma Derneği, Savaş Sakatları Derneği...

Bn. Jonathan: (Kocası takılınca sürdürür.) Kimsesiz Dullara Yardım Derneği, Fuhuşla Savaş Derneği, Yüksek Ahlak Örgütü...

Çoo: (Mırıldanır) Hayvanları Koruma Derneği...

Bn. Jonathan: Para toplamak için yılın belirli günlerinde kampanya açarız, balolar konserler düzenleriz, piyangolar çektiririz.

Hem eğleniriz, hem topluma yararlı bir iş yapmanın huzurunu duyarız vicdanlarımızda.

Çoo: (Onaylar) Doğru, vicdan huzuru çok önemli.

Bn. Jonathan: Bir lokma mı yiyorum, boğazımdan rahat geçmeli.

Wong: (Yerinden sıçrar.) Yeter! Dayanamıyorum, bitsin artık, yeter!”¹⁶

Bir sürü hayır kuruluşu üye olan Bayan Jonathan, son derece vahşi ve insanlık dışı olan canlı maymun beyni yemeyi farklı bir deneyim olacak diye sabırsızlıkla beklemektedir. Çinli ozan Wong, maymunun orada bulunmasından, yaşananlardan rahatsızlık duyar ve yer yer tepki verir.

¹⁵ Mukadder Yayıncıoğlu, “Güngör Dilmen’le Söyleşi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 2005, s. 134.

¹⁶ Güngör Dilmen, **Canlı Maymun Lokantası**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011, s. 25.

“**Garson:** Hadi Wong, üzme bizi. (Eline çakısını fildişi parçasını yeniden tutuşturur.)

Şiire kim para veriyor Hong Kong’da? Bakın bizim Wong ozan da elinde çakı fildişi kule yontuyor.

Bn Jonathan: (Küçümseyici) Toplum sorunlarından kaçıp fildişi kulesine sığınan bir ozan.

Çoo: Kuleye kaleye sığındığı yok canım, turistlere satmak için yapıyor onları.” (s. 27)

Oyunda sanatçının, fildişi kulesinde toplumsal olaylardan ve sorunlardan habersiz sanat yapması ironik olarak söz konusu edilmiştir. Wong, turistlere satmak için fildişi kule yapar. Wong, fildişi kulesinde sanat yapanların tam tersine toplumun yaşadığı acıları, insanların ikiyüzlülüğünü ve acımasızlığını görüp bunların rahatsızlığını duyan bir ozandır.

Jonathan çifti, beynini yemeyi bekledikleri maymun kafesten kaçınca bu duruma çok üzülür. Bayan Jonathan “*Hevesimiz kursağımızda kaldı. Pis hayvan, neden kaçtı? Acıyordum, şimdi hiç acımayacağım.*” (s. 43) der. Lokantada başka maymun da yoktur. Bunun üzerine Wong, isterlerse kendi beynini yiyebileceklerini söyler. Avrupalı, “iyi vatandaş ve iyi Hristiyan” olan Jonathan çifti, Wong’un teklifi karşısında çok heyecanlanır. İlk defa kendileri için böyle bir şeyin yapılmasını bir ayrıcalık olarak görürler. Bay Jonathan, eşinin ısrarı üzerine Wong ile pazarlık yapar ve Wong’a yüklü bir çek verir. Wong, çeki çocuklarına postalamaya gider. Kaçtığını zannederler fakat Wong parayı gönderip tıraş olup gelir. Lokantadaki garson, Wong’un bunu çocukları için yaptığını söyler. Wong’un kararında bu da etkili olmuş olabilir fakat Wong fikir çilesi çeken bir ozandır. Oyun boyunca Wong’un huzursuzluğuna yer verilir. Beynini Jonathan çiftinin yemesi için hazırlıklar yapılırken “*Kişiliksiz bir çağın ortak beyni bu. Yeter, yeter!*” (s. 64) diyerek bulunduğu çağı eleştirir, rahatsızlığını dile getirir.

“*Canlı Maymun Lokantası’nda ozan Wong, beynini canlı canlı Amerikalı turistlere sunarken, emperyalizmin sömürge düzeni içine çekilerek aldatılmış ırkı adına -kurban törenini çağrıştıran- bir karşı çıkışı simgelemektedir.*”¹⁷ Eserde

¹⁷ (Ayşegül Yüksel), “Güngör Dilmen Tiyatrosu’nun Trajik Boyutu”, **Güngör Dilmen Bildiri Kitabı: 50. Sanat Yılı Sempozyumu**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2010, s. 58.

kapitalist Jonathan'ın pişkinliği, Wong'un protesto ölümü ile çelişerek erk tutkusunu insanlığın en utanç verici özelliği olarak gözler önüne serilir.¹⁸

Çetin Altan'ın *Mor Defter* (1965) oyununda sanatçı Suphi ve eniştesi İsmail Bey arasındaki zıtlık oyunun önemli unsurlarından birdir. Oyunda Suphi'nin Mor Defter'ine yazdıkları anlatılmaktadır. Yani Suphi'nin hayalleri, düşünceleri ve kuruntuları konu edilir.

“Mor Defter, varoluşsal travmalar yaşayan bir aydının kendisine ve insanlara yabancılaşma sürecini ele alır. Suphi, insanları ve yaşamı anlayabilmek için o kadar kafa yorar ve acı çeker ki oyunun sonunda kendisini bir akıl hastanesinde bulur. Onun bu sonu karşı çıktığı şeyleri değiştirmeye gücünün yetmediğini gösterir.”¹⁹

İsmail Bey, başarılı ve saygı duyulan bir hukuk profesörüdür; karısı ise okumamış, alaturka bir kadındır. İsmail Bey, hayatından memnuniyetsizliğini şu sözlerle anlatır: “*Basit bir kadın, deli bir budala... Bu evde oturup çalışacağız. Bazen kendimi çok yalnız hissediyorum. Bu kadar eser verdim, doğru dürüst bir hayat kuramadım kendime*”²⁰ İsmail Bey, hayatında ve evliliğinde mutlu değildir. Bu nedenle çalışmayı kendine bir nevi kaçış olarak görmektedir. Şair Suphi, eniştesini ve yaşadığı hayatı şu şekilde ifade eder:

“Anlamazsın enişte... Sen martı kanadından, kadın gülüşünden, kurtların yediği ölüden de anlamazsın. (Eniştesini tetkik ederek.) Hayat budur, hayatta çalışmalı, çalışan muvaffak olur. Sen çalışmışsın... Muvaffak oldun mu? Haline bakarsan profesörsün, avukatsın. Ama muvaffak oldun mu hayatta? Eksik bir şeyler yok mu içinde? Gerçekten görüldüğün kadar büyük müsün? Emin misin içinden bu kadar büyük, bu kadar sağlam ve bu kadar çalışkan, yaratıcı olduğuna? Her şeyi bırakıp peşinden gideceğin bir şey yok mu senin hayatta? Bir cinayet işleyebilir misin? Kendini öldürebilir misin? Aşık olabilir, meyhanelerde sızabilir misin? Sen sade çalışırsın. Yaşayanların hayatını anlamaya çalışırsın... Ve anlayamazsın enişte, anlayamazsın...”(s. 251)

İsmail Bey, Suphi'ye göre sade çalışan ve başkalarının yaşadığı hayatı anlamaya çalışan biridir. Suphi, profesör olmayı “*Bir oda dört kitap okuyup bilgiç bilgiç ukalalık ettin mi profesör olursun*” (s. 246) diyerek küçümser. Eniştesi gibi anlamadan duymadan okumuş olsaydı, şair değil de profesör olacağını söyler. (s.

¹⁸ A.g.e., s. 59-60.

¹⁹ Cumali Büker, “Çetin Altan'ın Roman ve Oyunlarında Aydın ve Küçük Burjuvazinin Sorunları”, Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2016, s. 113.

²⁰ Çetin Altan, “Mor Defter”, **Bütün Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, t.y., s. 276.

253) Profesör İsmail Bey, hayatı düzene uymak olarak görür ve yaşar. Şair Suphi ise hayatı, gerçekten yaşamamanın düzenin dışına taşmakla olacağını (s. 253) düşünür. İsmail Bey, Şair Suphi'yi “*cemiyete hiçbir faydası olmayan, bozulmuş bir tip*” (s. 246) olarak görür.

Oyunun sonunda Suphi, akıl hastanesine kaldırılır. Son sahnede Suphi bir hayal gibi sahneye gelip şu konuşmayı yapar:

“**Suphi:** Ben şimdi akıl hastanesindeyim... İçimden geçenleri tutamadığım için bana deli diyorlar... Belki deliyim. Sizler içinizden geçenleri söylemediğiniz için akıllısınız. Öyle değil mi Meryem, öyle değil mi enişte, öyle değil mi doktor. Artık Meryem'i tanıyorsun, öyle değil mi şoför Ahmet? İçimizden geçenleri söylemek büyük cesarettir. Bu cesaret ise yalnız delilere ve sanatkârlara mahsustur.” (s. 300)

Oyunda Suphi dolayısıyla sanat ve delilik arasında ince bir çizgi olduğu ifade edilmiştir. Şair Suphi'nin görünenin arkasındaki gerçeği fark etmesi, bunu ifade etmesi ve bunlarla hayat arasındaki dengeyi kuramaması akıl sağlığını kaybetmesine sebep olmuştur.

Sabahattin Kudret Aksal, oyun yazmaya 1947 yılında başlar ve 1983 yılına kadar devam eder. Aksal'ın 1947 ile 1965 yılları arasındaki oyunları ilk dönem, 1965 ile 1985 yılları arasındaki oyunları ikinci dönem olarak sınıflandırılır.²¹ Aksal'ın oyunlarının ikinci döneminde Absürt tiyatro ve Ionesco'nun etkisi görülür, bu dönem oyunları yapı olarak daha sağlamdır. Mekân ve dekor, ilk dönem oyunlarında somut ve gerçekçi iken ikinci dönem oyunlarında gerçek dışı ve soyut özellikler gösterir.²²

²¹ İlk dönem oyunları *Evin Üstündeki Bulut* (1994), *Şakacı* (1952), *Bir Odada Üç Ayna* (1956), *Tersine Dönen Şemsiye* (1958)'dir. İkinci dönem oyunları ise *Kahvede Şenlik Var* (1966), *Kral Üşümesi* (1970), *Bay Hiç* (1981), *Sonsuzluk Kitabevi* (1981), *Önemli Adam* (1983) ve tamamlanmamış olan *Konakta Oyun*'dur.

Bkz. Gülfıdan Keser, “Sabahattin Kudret Aksal'ın Tiyatroları ve Tiyatroculuğu”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007, s. 15-16.

Ayşegül Yüksel ise *Kahvede Şenlik Var* oyununu “Aksal'ın tiyatro yazarlığını iki döneme ayıran bir geçiş aşaması olarak” değerlendirir. Ayşegül Yüksel, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y., s. 90.

Sevda Şener'de Sabahattin Kudret Aksal'ın oyunlarında yazıldıkları yıllara göre iki ayrı dönem olduğu görüşündedir. Bkz. Şener, “Sabahattin Kudret Aksal'ın Tiyatro Oyunları”, **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, 2. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2011, 137-147.

²² Bu bilgiler “Sabahattin Kudret Aksal'ın Tiyatroları ve Tiyatroculuğu” adlı Gülfıdan Keser tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinden alınmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Gülfıdan Keser, “Sabahattin Kudret Aksal'ın Tiyatroları ve Tiyatroculuğu”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2007.

Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* (1966) oyununda yazlık bir kahvede evlilik maksadı ile görüşen kadın ve erkek vardır. Bunlar evlilikten beklentileri hakkında konuşurlar. Ayşegül Yüksel, eser için “romantik bir kır kahvesinde buluşan genç bir erkekle genç bir kadın arasındaki gösterişe, mal ve para tutkunluğuna dayalı evlilik pazarlığını anlatan oyun”²³ değerlendirmesinde bulunur.

Oyunda Erkek, doğacak çocuklarının kendi istediği gibi olmamasından endişe etmektedir. Çocuğun kapalı bir kutu gibi olduğu ve nasıl olacağını tahmin edilemeyeceğini düşünerek tedirgin olur. Doğacak çocuklarının işlerini ve adını devam ettirmesini ister. Erkek, çocuklarının yazar, ressam, oyuncu olma ihtimalini düşününce dehşete kapılır, eli ayağı titrer ve sanatçılar için şunları söyler: “*Sanatçı. Ben hiç sanatçı görmedim ama güvenilmeyecek insanlar olduklarını çok duydum. Babalarının diktiği taşın yanına bir taş daha koyacak yerde, babalarının parasıyla haylaz bir ömür tükettiklerini çok duydum.*”²⁴

Oyundaki Erkek, henüz evlenmemişken doğmamış çocuklarının sanatçı olmasından endişe eder. Çocuklarının sanatçı olması durumunda eserlerinde babalarını yani kendini anlatmasından korkar. Erkek, aslında kendinden, kendinin bir eser dolayısıyla anlatılmasından korkmaktadır. Herhangi bir sanatçı tanımadığı, hayatını görmediği hâlde toplumdaki kabuller ve ön yargılar dolayısıyla sanatçıların babalarının parasıyla haylaz bir ömür tüketen insanlar olduğu görüşüne sahiptir.

Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kral Üşümesi* (1970) oyununda sarayında üşüyen ve karanlıktan şikâyet eden bir kral vardır. Işıkları çoğaltmak için ülkenin birkısımının ışıkları kesilerek saraya verilir ve aydınlık biraz daha artmış olur. Fakat kralın üşümesi geçmez, bu arada sarayın sıcaklığı otuz iki derecedir.

Kralın üşümesinin yalnızlığından ve korkularından kaynaklandığını düşünülebilir. Kral, yirmi dokuz yıldır tahttadır. Ülkesinde derin bir sessizlik ve karanlık vardır. Bu sessizlik ve karanlığın nedeni Kral'ın ülkeyi korku ve baskılarla

²³ <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/34079/001640929010.pdf?sequence=1>

²⁴ Sabahattin Kudret Aksal, *Kahvede Şenlik Var*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988, s. 60- 61.

yönetmiş olmasıdır. Kral, ülkesi sessizlik ve karanlığa hapsedildikten sonra karşıt bir düşünce beklediğini fakat bulamadığını şu şekilde ifade eder:

“Kıral: (Dönerek) Bir süredir benim düşüncelerimin var olabilmesi için, yazın kışı gündüzün geceyi beklediği gibi bir başka düşünceyi... bir karşıt düşünceyi beklediğimi anladım. Benim var olabilmem için bir tepki beklediğimi anladım. Bu benim olmak ya da olmamak bunalımımdı. Karşıtlık yok, tepki yok, olmayacak da... Sizden daha iyi biliyorum bunu.

Saray Bakanı: Şimdi de?

Kıral: Karşıtlık benim! (Bir susuş) Tepki benim!”²⁵

Kral, hayatta her şey zıddı ile kaimdir düsturunu ifade eder. Bir düşüncenin var olabilmesi, gelişmesi için bir başka düşünceye ihtiyaç vardır. Kral, saray ve ülkedeki kendinden farklı olan tüm sesleri susturduktan sonra bu defa kendi kendine muhalif olmuştur. Kralın konuşmalarını dinleyen saraylılar *“bu gece bir kıral değil bir ozan var bu sarayda!”* (s. 31) yorumunu yaparlar. Kralın değişiminin sebebi olarak ozanlar görülür.

“Güvenlik Komitesi: Sizin kafanızı da kimlerin bozduğunu biliyorum. Ozanlar! Topluma bir şey katmayan, durmadan onu ayartmaya çalışan o başıboşlar! Konuşmanızı bile onların konuşmasına benzetmişsiniz!

(Bir sessizlik. Kıral’da bir yumuşama)

Kıral: Onlardan bir vakitler tiksiniyordum, bilirsiniz.

Güvenlik Komitesi: Korkardınız.

Kıral: Korkardım.

Güvenlik Komitesi: Ama şimdi?

Kıral: Çok şey öğrendim.

Güvenlik Komitesi: Ne öğrendiniz?

Kıral: Ne kadar yalnızsa onlar, o kadar güçlüdürler...

Güvenlik Komitesi: Anlamıyorum.

Kıral: Anlamıyor musun, oğlum?

Güvenlik Komitesi: (Sert) Rica ederim! Rica ederim!

Kıral: Yüzyılların karşısında ne kadar yalnızsa kişi o kadar güçlüdür.” (s. 85)

Oyunda baskıcı bir kralın, kendi yaptıkları ile hesaplaşması sonucunda -iç dünyasında yaşadığı değişimle- bir nevi ozanlaştığını söyleyebiliriz. Kralın değişiminde ozanlardan öğrendikleri de etkili olmuştur. Sabahattin Kudret Aksal’ın

²⁵ Sabahattin Kudret Aksal, **Kıral Üşümesi**, İstanbul, Varlık Yay., 1970, s. 31

Türk edebiyatının en önemli şairlerinden olması yani “ozan-oyun yazarı”²⁶ olması dolayısıyla bu yorumun kıymet arz ettiği söylenebilir.²⁷

Behçet Necatigil’in *Kutularda Sinek* (1967) oyununda şair ve romancı gibi sanatçılarla edebiyat eleştirmenleri arasındaki ilişkiler değişik boyutları ile irdelenmektedir. Oyunda eleştiriden hiç anlamayan ve eleştiriye çok çarpık ve yanlış bir şekilde kullanan yüzeysel, sığ, tüccar zihniyetli eleştiriciler ve sanatçıların kendilerini edebiyat dünyasına kabul ettirmek için verdiği mücadeleler konu edilmektedir.²⁸

Yazar, sokak ortasında ölümüne şahit olduğu genç şairin hayatını yeni romanında konu etmek ister. Ölen gencin para sıkıntısı yoktur, okulunda başarılıdır ve çok sevdiği yakın zamanda evleneceği bir sevgilisi vardır. Yazar, gencin ani ölümü için bir sebep bulamaz. Ölen gencin sevgilisi, gencin şair olduğunu ve R. Kurtulmalı takma adını kullandığını söyler. Yazar, araştırmaları sonunda genç şairin yeni çıkan şiir kitabı hakkında “beş para etmez” yorumunda bulunan eleştirmeni bulur. Yazar, eleştirmene o genci siz öldürdünüz “beş para etmez” demek yerine kötülüğünü ispat etmeliydiniz²⁹, der. Daha sonra Yazar ve Eleştirmeci arasında sanatçı ve hayat hakkında şu konuşma geçer:

“Eleştirmeci: Sanatta yaşamak için hayatta ölmek gerek. Önermenin tersini düşünelim: Hayatta yaşayan, sanatta ölür.

Yazar: Çok doğru!

Eleştirmeci: Soruşturmalarınız neyi gösteriyor? Varlıklı bir genç! (Ses tonu değişir.) Varlığı boş verecekti. Darlıklar, yokluklar içinde bocalayacaktı ki, bıçağı gecelerin zifirinde bilensin ve parlasın.. Magnezyum gibi, fosfor gibi. Beynindeki fosforu kâğıtlara dökecekti. Masasında kâğıtlar biriktikçe yırtıp yırtıp atacaktı. (Çabuk çabuk) Yırtacak, yeniden yazacak, bitkin düşüp yatacağı yatağa ve... (Durur, tane tane) Uzun uzun.. uyuyacaktı. (Hemen) Yeni kuvvet toplamak için!

Yazar: (Memnun, güler.) Ne güzel! Tıpkı benim gibi!

Eleştirmeci: O böyle yapmadı. Hep hareket hâlinde... Fakülte, gezmeler, kasap, bakkal, manav!.. Kuru bir taburede saatlerce pineklemedi hiç. Şiirlerini giderayak ve acele yazdı. Biraz da o kızda suç!

Yazar: Aşk!

²⁶ Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y., s. 89.

²⁷ *Kıral Üşümesi* oyunu için ayrıca bkz. tezin “Devlet ve Siyaset” bölümü.

²⁸ Nurullah Çetin, *Behçet Necatigil Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, 2. bs., Ankara, Akçağ, 2013, s. 481-482.

²⁹ Behçet Necatigil, “Kutularda Sinek”, *Radyo Oyunları*, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s. 176.

Eleştirmeci: Bir tek aşka bağlanması ufkunu daralttı. Aşk bir tane olursa kurtuluştur, rahatlıktır, konfor düşkünlüğüdür. Aşklara bölünecek, çok sayıda seveda çarklarında parça parça olacak, acı çekecekti.

Yazar: Fuzulî, Nedim!

Eleştirmeci: Ruhları şad olsun! İçelim. (...)

Eleştirmeci: (Art arda sıralar.) Yani Ferhat gibi dağları mı deldi? Mecnun gibi çöllere mi düştü? Yoksa Kerem gibi dişlerini mi söktürdü? Soruyorum: Nedir yaptığı fedakârlık? Çağımızın hazırlap sevgilerinden birinde, bir kelle kaşar peyniri içinde fındık faresi gibi, yağlı duvarları kemirerek semirdi. Araştırmalarınıza dayanarak söyleyin: Kaç kilo çekiyordu bu delikanlı?

Yazar: Vardı bir seksen kilo.

Eleştirmeci: O yaşta? Çok! Boyu?

Yazar: Bir altmış!

Eleştirmeci: Tavhıymış! Gördünüz mü, yanılmam ben: Tek aşkın rahatlığında yan gelmiş, semirmiş.

(...)

Eleştirmeci: Kayıplar olacak ki kazanalım bir şeyler. O akşamüstü bir şair sizin önünüz sıra yürümeseydi, düşüp ölmeseydi siz bir zafer kazanamayacaktınız. Evet, romanınızı bir ölüme borçlusunuz. Fatma Hanım'ı düşünün! Ölmeseydi, Hâmit, koca *Makber*'i nasıl yazardı?

Yazar: Karısının sağlığında yazmış diyorlar.

Eleştirmeci: Öleceğini biliyordu da ondan. Eser, ölümden sonra tamamlandı. Hem canım, bir sanat eseri mi önemli, bir insan hayatı mı?

Yazar: İkisi de önemli!

Eleştirmeci: Eserden şaşma!"(s. 179- 180- 181)

Eleştirmen, sanatta yaşamak için hayatta ölmek gerektiğini savunur ve gencin hayatında her şeyin bu kadar yolunda giderken iyi bir şair olamayacağını söyler. İyi bir şair, sanatkâr olmak için yokluklar, acılar içerisinde kıvranmak gerektiğini, ancak bu şekilde başarılı bir eserin ortaya çıkabileceğini düşünür. Eleştirmen, sadece gencin hayatı hakkında edindiği bu bilgilerden hareketle sanatını değerlendirir, şiiri hakkında bir değerlendirmede bulunmaz. Bu eleştirilerin gerçeklik payı olabilir fakat yine de gerçek eleştirmen, eseri incelemeli ve eserden hareketle değerlendirme yapmalıdır. Fakat bu eleştirmen kafasındaki kalıplara göre eleştiri yapan biridir, işini ciddiye alıp eser sahiplerini önemseyen bir eleştirmen değildir.

Yazar, roman yazan bir memurdur. Yazar'ın ilk iki romanı kötü bir gazetede tefrika edilmiştir. Diğer ikisini de kendi parası ile bastırmıştır. Yıllık izninde beşinci romanını yazmayı planlamaktadır. Yazar konularını gerçek hayattan alır ve kendini gerçekçi bir yazar olarak tanımlar. (s. 168) Genç şairin ölümü bu nedenle Yazar'ın dikkatini çekmiştir, genç şairin ölümünü eleştirmenin yaptığı eleştiriden kaynaklandığını düşündüğü için Üstad, müstearını kullanan eleştirmeni arayıp

bulmuştur. Yazar, eleştirmenin yazdığı edebiyat tarihinde ondan bahsedebileceğini düşündüğü için onu evine davet eder. Eserlerini verdiği ortamda onu görsün ve eserlerini incelesin ister. Ardan beş ay geçer ve romanlarını hakkında düşüncelerini sormak için eleştirmenin evine gider. Eleştirmen, eserlerini söyle bir karıştırdığını söyler ve düşüncelerini şu şekilde açıklar:

“Eleştirmeci: (Sözü bağlar.) İşte böyle! Sizin için neler düşündüğümü anladım sanırım. Dost acı söyler. (Sert) Siz romancı olamazsınız!

Yazar: (Yavaş bir sesle) Beş roman yazdım.

Eleştirmeci: O çiziktirmelere roman diyorsanız sözüm yok. Fakat dedim ya, görmeyen, yaşamayan yazamaz.

Yazar: Doğru! (Dalgınlığından sıyrılır.) Sanatçıları kutularda istif ettiğini söylüyorsunuz.” (s. 216)

Behçet Necatigil, oyununda eleştirmene, eleştirmeci demeyi tercih etmiştir. Eleştirmen aslında pamuk tüccarıdır, zenginlik ve lüks içerisinde yaşar. Yazılarını Üstad müstearı ile yazar ve kutu yöntemi ile çalıştığını söyler. Her sanatçıyı bir kutuya yerleştirir. Bu kutulara yerleştiremedikleri için ise senden yazar, şair, romancı olmaz diye eleştirir. Eleştirilerini yazarken eserleri bütünüyle okumaya dahi zahmet etmez. Bunlardan dolayı Yazar tarafından eleştirilir.

Oyunun adı, konuyu çarpıcı bir biçimde yansıtan simgeselliğe sahiptir. İnsafsız, sahte eleştirmenler, gerçek yazarları haksızca eleştirerek, gerçek değerlerini ortaya koymayarak onlara büyük zulüm yapmış, işkence etmiş olurlar. Bu zalim çocukların yakalayıp kanadını kopardıkları, kibrit kutusuna hapsettikleri sineğin durumu gibidir. Değeri bilinmeyen, hakkı teslim edilmeyen yazarlar âdeta kibrit kutusunda ölüme terk edilmiş sinekler gibidir.³⁰

Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun *Koca Sinan* (1971) oyununda büyük Türk mimarı Sinan'ın padişah buyruğu ile değil de kendi hayallerindeki eseri ortaya koyma isteği ve bunu yapamamanın verdiği ıstırap konu edilmektedir. Sinan, ıstırabını şu şekilde dile getirir:

“Gülruh: Bu gidişle bütün ülke eserlerinizle dolacak! (Sinan'ı övünç ve hayranlıkla seyrederek) Sizin gibi bir mimar bugüne dek gelmemiştir yeryüzüne! Herkes bunu söyler...

³⁰ Nurullah Çetin, a.g.e., s. 484.

Sinan: Büyütme o kadar Gülruh! (Esefler) Gerçek eserimi yapamadıktan sonra neye yarar?

Gülruh: (Anlayamaz) Gerçek eserinizi mi?

Sinan: (Göğüs geçirerek) Evet! Yapmak istediğim, fakat hiç bir zaman yapamayacağım eserimi... (Az sinirli) Beni tedirgin eden bu işte! Çoğun kızarım kendime; mimar olmamalıydım ben! Bir oymacı ya da hattat olsaydım belki gönlümün istediği eseri yaratabilirdim. Ama bir mimar olarak buna gücüm yetmiyor. Hiçbir zaman da yetmeyecek!

Gülruh: Yaptıklarınızın hepsi birer şaheser, bunu herkes söylüyor.

Sinan: (Bakışları uzaklarda) Yapmayı dilediğim eser değil hiç biri. Dilediğini yapamamak bir sanatçı için ne demektir bilir misin? Korkunç bir şey bu! Duvarların arasında bir esir gibiyim... (Özlemle) O duvarları yıkabilmek, sınırsız bir özgürlüğe kavuşmak isterdim.”³¹

Sinan, eserlerini padişahın ya da başka bir devlet adamının isteği doğrultusunda gerçekleştirmenin rahatsızlığını hisseder. Çünkü padişah buyruğu ile değil, hayalleri ve sanatçı muhayyilesinin sevki ile eserlerini ortaya koymak ister. En önemli eserlerinden biri olan Şehzadebaşı Camii hakkında “*Hünkâr buyurdu biz yaptık! Elbette ki bizim eserimiz değil o...*” (s. 42) yorumunu yapar.

Kanuni Sultan Süleyman, Sinan’a ve sanatına çok önem verir, Sinan’dan devletin ve kendi şanına yakışacak ihtişamlı bir cami yapmasını ister. Devletin hazinesi bu eserin yapılması için yeterli zenginliktedir. Sadrazam Rüstem Paşa ve Hürrem Sultan, Süleyman’dan sonra devlet idaresini tamamen kontrolleri altına alacaklarını hesap ederek hazinenin boşalmasından rahatsızlık duyarlar. Bu nedenle Sinan’ı padişahın gözünden düşürmek isterler. Bunun için bir plân yaparlar. Hürrem Sultan ve Rüstem Paşa, Sinan’ın kimseye göstermeden sadece sanatçı muhayyilesinin sevkiyle çizdiği hayallerindeki caminin çizimlerinden padişaha bahsederler. Amaçları bu eseri Sinan’ın yapamayarak padişahın gözünden düşmesini ve görevinden azledilmesini sağlamaktır. Sultan Süleyman, bu camii çok beğenir ve onu yapmasını ister. Fakat Sinan, yapmak istemez.

“**Sinan:** Onu istediğim gibi yapamamaktan... Hiçbir buyruğa uymadan gelişmiş düşüncelerimin ürünüdür o. Yapmaya kalktığım zaman bu kadar hür olamam efendimiz. Buyruk altında bu eseri yapmaya kalkmak ona karşı işlenen bir suç olur.

Süleyman: Sana, dilediğin gibi çalışmak serbestliğini şimdiden veriyorum.

Sinan: Sadece bu da yetmez.

Süleyman: Daha ne istersin?

Sinan: (Pencereden batıyı göstererek) Onu şu tepenin üstüne bütün heybetiyle oturtmak neye mal olur bilir misiniz?

³¹ Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, **Koca Sinan**, İstanbul, Minnetoğlu Yayınları, 1971, s. 12- 13.

Süleyman: (Merakla bakarak) Şu tepenin üstüne mi?

Sinan: (Gözleri uzaklarda yüzü aydınlık, rüyada konuşur gibi) Evet efendimiz, şu beyaz bulutların yaslandığı yere.... (Bu sahnede ışıklar Sinan'la Süleyman'ın art arda gelen silüetlerini anlamı bir düzenle belirtecektir) Erciyes gibi tıpkı! Dört minare yükselir batısından. İkisi Tanrı'ya doğru uzanır, öbür ikisi secdede yatanları kollar. Yarım kubbeler beyaz kanatlı melekler gibi kucaklar çevresini, sonra tatlı bir akışla düzlüğe iniverir. (Yeryüzünde çocuksu bir mutluluk) Tanrısal güzelliğin dalga dalga göklere yükselişini gösteren bir dağdır bu.

Süleyman: (Görüymüş gibi heyecanlı) İşte benim istediğim anıt bu.

Sinan: (İstekli fakat güvensiz) Sultanım, yapamayız ki onu.

Süleyman: (Durumunu bozmadan) Onu yapmak için benden sadece iste..." (s. 48-49)

Sinan, doğduğu şehir olan Kayseri'de ki Erciyes Dağı gibi heybetli, başı bulutlara değen bir cami hayal ediyordur. Fakat hayalindeki bu eseri istediği gibi yapamamaktan korkmaktadır. Sultan Süleyman, onu istediği gibi yapabileceğinin güvencesini verince Sinan'ın eserini zihninde nasıl bir olgunluğa ulaştırdığını şu ifadelerde görürüz:

"Sinan: (Aynı durumda, aynı ses tonuyla) Kubbesini tutacak somaki mermer sütunlar Baalbek Harabelerinde nadide bir zîynet gibi yatar.

Süleyman: Getiririm.

Sinan: Biri Nil boyundan öte, İskenderiye'nin izbe bir kadim şehrinde dir.

Süleyman: (Sevinçli ve heyecanlı) İşte sadece, iste sen!

Sinan: (Vecd içinde) Altun yaldızlı sütun başları birer ölümsüzlük meşalesi gibi ışıltılı yanmalı! İnce kalemlerin, sinesine tanrısal güzelliği işlediği mermer mihrap, mavi çinilerin ortasında Tanrı yoluna açılan bir kapı gibi inanları kendine doğru çekmeli!

Süleyman: (Heyecanla sesi titrer.) Bunu yapmak için her şey emrinde olacak!

Sinan: Yarım kubbeleri tutacak yeşil mermer sütunları nereden buluruz Sultanım?

Süleyman: Arabistan çöllerinden getiririz.

Sinan: (Dönmeden seslenir) Şemseddin, kubbenin çevresine 'Tanrı göklere ışık verdi!' diyen Nur ayetini sen yazar mısın?

Karahisari: (Heyecanlı) Yazarım Üstadım. (Gözlerini kapatarak) Hayatımın en büyük eseri olacak bu.

Sinan: Sarhoş! Mevsimlerin hüznü ve şevki, camlarını senin döküleceğin pencerelerden süzülmeli!"(s. 49-50- 51)

Sinan, Süleymaniye Camii'nin kubbesi, minareleri, yapılacağı tepeyi hatta mermerleri ve sütunlarının nereden getirileceğine kadar zihninde şekillendirmiştir. Meşhur hat ustası Şemsettin Karahisari'den hatlarını yazmasını, İbrahim'den de pencerelerinin cam süslemelerini yapmasını ister. Sinan, bu iki sanatçı için *"Eserlerinizi gördükçe Tanrının talihli bir kulu olduğumu düşünüp sevinirim hep... Sizler olmasaydınız, yaptığımız binalar birer ölü beden gibi ruhsuz kalırdı. (İçten)*

Gelecek yüzyıllar Hattat Şemsettin ve Sarhoş İbrahim'in adını nice saygıyla ansa yeridir." (s. 41) yorumunu yapar.

Sultan Süleyman, Sinan'ın sanatına ve dehasına hayrandır. Sinan'a güveni tamdır. Rüstem Paşa ve Hürrem Sultan'ın müdahalesi ile zaman zaman Sinan'dan hesap sorsa da oyunu genelinde Sinan'ı ve sanatını yüceltir ve ona verdiği sözü tutar. Sinan'ın Süleymaniye Camii'ni hayallerindeki heybet ve güzellikte tamamlaması için ne gerekiyorsa sağlar.

Süleyman: (Gözleri bir noktaya dikilir) Haklısın... (Dişlerinin arasından) Sinan buyruğumuza boyun eğmez.

Rüstem: Ne yazık ki öyle efendimiz!

Süleyman: Sanatını her duygunun üstünde tutarda onun için... Sanatçıyı yücelten de bu duygudur aslında.

Rüstem: (Hayretle) Âdeta onu haklı bulursunuz Sultanım?

Süleyman: (Esefle) Bu soylu duygusu yüzünden onu suçlayalım demek istiyorsun değil mi? Haklısın bir bakıma. Nicedir bir mimarın elinde oyuncak olur dururuz. Elbette tedbir düşünmek gerekir. (İtiraf eder gibi) Günah işlediğimizi bilsek de..."(s. 89)

Sultan Süleyman her ne kadar bir cihan hükümdarı ve iyi bir kumandan olsa da aynı zamanda sanatkârdır. Çok iyi şiirleri olan bir şairdir. Bu nedenle sanattan ve sanatçının düşünce dünyasından uzak değildir. Hükümdar yönüyle hesap sorsa da aslında Sinan'a hak verir, sanatına ve sanatçı kişiliğine saygı duyar. Rüstem Paşa ve Hürrem Sultan'ın padişahın gazabına sebep olacağını düşündükleri için halk arasında *"Herkes isterse Sultan Süleyman olabilir fakat Mimar Sinan olmaz"* (s. 92) sözlerini padişaha hatırlatırlar. Sultan Süleyman bu söze hak verir. Sinan'ın çağları aşan sanatı ve kıymetini Sultan Süleyman o zamandan görülebilmiştir. Kanuni, Sinan'ın sanatını gönlünce icra edebilmesine imkân sağlayarak onun dehasını ve sanatının büyüklüğünü göstermesine imkân vermiştir. Sinan ve Kanuni'nin birlikteliği ile Süleymaniye gibi çağları aşan bir şaheser vücuda gelmiştir.

Cevat Fehmi Başkut'un **Büyükşehir** (1972) oyununda kasabadan Büyükşehir'e evlenmek üzere gelen Abdülkerim Çatlamazoğlu'nun hikâyesi anlatılmaktadır. Abdülkerim, parası olan fakat eğitim ve görgü sahibi olmayan bir adamdır. Kaldığı otelin sahibi Feyzi İşbeceren de bunu fırsata çeviren bir düzenbazdır. Feyzi İşbeceren, Abdülkerim Çatlamazoğlu'nu cehaletini ve gösteriş

düşkünlüğünü kullanarak parasını alır. Zenginlerin hususi doktoru ve avukatı olduğunu söyleyerek anlaştığı kişileri doktor ve avukat olarak tanıtır. Gazeteci Memduh Kaim'de otel sahibi ile anlaşmalıdır, yaptığı abonelerin parasını yarısını ona verir. Memduh Kaim, Abdülkerim'i gazetede haber yapacağını söyler. Abdülkerim'i inandırmak içinde babasını da tanıdığını ve onun ne kadar önemli biri olduğundan bahseder. Abdülkerim, buna çok sevinir ve haberin ilk sayfada yer almasını ister. Ayrıca haberde “*Memlekette çiftliklerim, tarlalarım, bağlarım, öküzlerim, ineklerim, koyun sürülerim var. On tane uşağım, bir aşçım, bir kâhyam, yirmi sekiz yanaşmam var. Bunların hepsi yazılmalı!*”³² diyerek gazeteciye bilgi verir. Gazeteci Memduh Kaim ise gazetenin bir yıllık abonelik ücretini peşin olarak alır. Feyzi İşgüzar, fotoğraf çekirtmezseniz sizi cahil geri kafalı biri zannederler ve şanınıza lâyük muamelede bulunmazlar (s. 165) gibi sözlerle her fırsatta Abdülkerim'den para alır. Abdülkerim görgüsüzlüğü, sahip olduğu şeylerle övünmesi ve kendini olduğundan farklı gösterme çabasından dolayı Feyzi İşbeceren'in oyunlarına rahatlıkla kanmaktadır. Bunlardan bir tanesi de yazarların yeni çıkan kitaplarını Abdülkerim'e ithâf ettiğini söyleyerek para almasıdır.

Hasan: Yeni şairlerden biri son bastırıldığı eserinden 10 kopya takdim ettiğini söylüyor. Bedelini almaya gelecekmiş.

Abdülkerim: Düşünürüz, sonra?

Hasan: Bir diğer şair, yeni eserinden 25 nüsha yollamış.

Abdülkerim: Yeter, kes!... Beni kütüphane mi sandılar? Şiirden hiç anlamazmış dersin!

Hasan: İki de eserini size ithaf etmişler.

Abdülkerim: O da ne demek?

Hasan: Kitapların üstüne sizin isminizi yazmışlar efendim.

Abdülkerim: Detaylarıyla yazmışlar mı bari? Arazimi, hayvanlarımı, özel doktorumu... Özel avukatımı...

Hasan: Herhalde yazmışlardır efendim. Zatiâlinizden sanatın eşsiz hamisi diye bahsediyorlar.

Abdülkerim: Bu heriflere bu akılı kim veriyor, dersin? Yüreğimin yufka olduğunu nasıl biliyorlar? Bana himayeden bahsettiler mi tabii duramam. Alalım. Kitaplarını alalım. Daha başka mektup var mı?”(s. 162)

Abdülkerim, kitaptan şiirden anlamamasına rağmen kitapların kendine ithaf edildiğini duyunca almaya karar verir. Bunda kendinden sanatın eşsiz hamsi olarak bahsedilmesi de etkili olur. Osmanlı'da sanatkârların birkısmı saray ve padişah tarafından himaye edilir. Şairler, kasidelerini sundukları devlet büyüklerinden caize

³² Cevat Fehmi Başkut, **Büyükşehir**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2006, s. 122.

alırlardı. Oyunda, Abdülkerim'den para almak için eserlerini ona ithaf edip kitap gönderen şairlerden bahsedilmektedir. Burada Osmanlı'daki bu geleneğe bir gönderme yapıldığı düşünülebilir.

Ahmet Muhip Dıranas'ın *Çıkmaz* (1977) oyununun ana karakteri Emin adında bir sanatçıdır.³³ Emin, çok fakir bir gençtir. Geçinmek için Bülent'e evinin anahtarını verir. Bülent, Emin'in evini günübirlik ilişkileri için kullanır. Bülent, Emin'i "*Nesine büyük yazarlık onun. Deli saçması düşünceleri var sonra da kimse beni anlamıyor diye yakınır...*"³⁴ diye eleştirir. Emin, roman yazmaktadır. Fakat bir başarı elde edememiştir. Romanını yayımlatamaz ve yırtar. Yayıncı, romanın daha acıklı olmasını ister, bu nedenle Emin eserinde bazı karakterleri öldürür. Fakat yayıncı yine yayınlamaktan vazgeçer. Bunun üzerine Emin, yayıncının eseri yayınlaması için kendini öldürmesi gerektiğini söyler. Böylelikle yazar, eserinin tansiyonuna dayanamamış ve hayatına son vermiştir ilânı ile kitabı kapış kapış satacaklarını düşünür. Hayriye, ise bunu "*yaşamak için ölmeli*" diyerek özetler. Bülent, Emin'in içinde bulunduğu durumda şu konuşmayı yapar:

Bülent: ... Yani şimdi...(Gülerek) Bir büyük yapıt yok oldu, kimin umurun? Edebiyat tarihinin. Gogol da en güzel eserini yakmış... (Emin ona kinle bakar) Kızma, senin bir yeteneğin olduğunu biliyorum ama çok sinirlisin; bu yüzden dehan boşuna akıp gidecek. Birtakım düşüncelere saplanmışsın, körün değneğini beller gibi. Bütün suların kendi içine akıyor... Denize açıl biraz.

(..)

Bülent: Ayrıca şunu söyleyeyim: Karnını da doyurmaz... Devlet kapısında ufacık bir görev, yazarlıktan yeğdir..."(s. 208)

Bülent'in hayatında fayda ve zevk esastır. Bu nedenle Emin'in yazma arzusunu ve yazmak için harcadığı çabayı önemsemez. Emin'e devlet kapısında ufak bir işte dahi yazarlıktan kazandığından fazla kazanacağını söyler, onu ve yaptığı işi küçümser. Eserde Emin, dolayısıyla yokluklar ve toplumsal baskı içerisinde eser vermeye çalışan bir sanatçının durumunu görürüz.

Behçet Necatigil'in *Kutularda Sinek* oyununda genç bir şair üzerinden bir edebiyat eleştirmeni "*sanatta var olabilmek için hayatta ölmek gerektiği*" görüşünü

³³ Oyun için ayrıca bkz. "Din" bölümü.

³⁴ Ahmet Muhip Dıranas, *Oyunlar: Gölgeler-Çıkmaz*, Ankara, İş Bankası Kültür Yayınları, 1977, s. 165.

savunur. Hayattaki yokluklar, acılar, sıkıntılar ve kayıpların ölümsüz eserlerin meydana gelmesinin en önemli sebeplerinden olduğu ifade edilir. Eleştirmen, bu düşüncesini de Hamit'in meşhur Makber şiirini örnek göstererek destekler. Güngör Dilmen'in *Canlı Maymun Lokantası* oyununda, bulunduğu çağın ve toplumun problemleri dolayısıyla acı çeken bir ozan vardır. Bu ozan (Wong) yaşadığı acılar sonunda kendini bir nevi kurban eder. Oyunda Asyalı Ozan Wong ve Amerikalı petrol kralı karı-koca dolayısıyla doğu-batı karşıtlığı konu edilir. Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun *Koca Sinan*, oyununda sanatını padişah buyruğu olmadan icra etmek isteyen Mimar Sinan'ın yaşadığı sıkıntılar yer almaktadır. Sinan, sanatının önüne padişah buyruğunu dahi geçirmek istemeyen gerçek bir sanatkârdır. Kanuni de Sinan'ın sanatını gönlünce icra etmesine müsaade eden büyük bir hükümdar olarak oyunda yer almaktadır. Sinan ve Kanuni'nin bir araya gelmesi ile Süleymaniye gibi bir şah eser vücut bulmuştur. Çetin Altan'ın *Mor Defter* oyunu şair Suphi dolayısıyla sanatçıların farklı bir duyuş ve bakışa sahip olduğunu, sanatçı ve bilim adamı karşıtlığını konu eden bir eserdir. Ahmet Muhip Dıranas'ın *Çıkmaz* oyununda da bir romancının kendini topluma ve yayıncılara kabul ettirme çabası ve toplumun sanatçıya bakışını görürüz. Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var, Kıral Üşümesi* oyunlarında bir sanatçı olmamasına rağmen sanatçılara, şairlere toplumun bakışını görmek mümkündür. Cevat Fehmi Başkut'un *Büyük Şehir* oyununda ise sadece birkaç kitap parası ve biraz bahşiş almak için şiirden ve sanattan anlamayan Abdülkerim'e kitaplarını ithaf eden yazarlardan bahsedilmektedir.

5.3. Tiyatro

Dönem tiyatrosunda “oyun içinde oyun” tekniği kullanılarak tiyatro eserleri vasıtası ile tiyatro ve oyun hakkında kısada olsa açıklamalar bulunmaktadır. Bu terim, “tiyatro içinde tiyatro” olarak da kullanılmış ve bir tiyatro oyununda tiyatro sahnesinin yer alması olarak açıklanmıştır.³⁵ *Midas'ın Kulakları, Midas'ın Altınları, Deli İbrahim, Elif Ana*, oyunlarında oyun içinde oyun tekniği kullanılmış böylelikle

³⁵ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, 3. bs., İstanbul, Mitos- Boyut Yayınları, 2004, s. 186.

tiyatro hakkında kısıtlı olmakla birlikte farklı görüşlere yer verilmiştir. Oyun içinde oyun tekniği ile geleneksel Türk tiyatrosunda yer alan meddahlar, gölge oyunları ve halk oyunları kullanılmıştır. Oyun içinde oyun tekniğini Turan Oflazoğlu, tarihî oyunlarında Güngör Dilmen ise mitolojiden hareketle oluşturduğu oyunlarda kullanmıştır. Bu teknik dönemin başka oyunlarında kullanılmakla birlikte burada söz konusu edilen oyunlara tiyatro ile ilgili açıklamalar yapıldığı için yer verilmiştir. Burada amaç bu tekniğin kullanımının izini sürmek değildir. *Keşanlı Ali Destanı* ve *Pir Sultan Abdal* oyunlarında ön oyun ya da ilk oyun adı verilen bölümde anlatıcı sahneye çıkar ve tiyatronun nasıl olması gerektiği ile ilgili bilgi verir. *Keşanlı Ali Destanı* ve *Pir Sultan Abdal* oyunlarında yapılanın politik, siyasal ya da toplumsal eleştiri içeren tiyatroya karşı alınan tutumun tenkidi olduğu söylenebilir.

Keşanlı Ali Destanı (1964) Türk edebiyatında epik-göstermecî tarzda yazılmış ilk yerli müzikli oyundur.³⁶ Cafer Gariper'e göre "*Haldun Taner, Keşanlı Ali Destanı'nda modern epik tiyatroyla halk tiyatrosunu birleştirerek yeni bir üslup kurmak istemiştir.*"³⁷ Oyunda geleneksel tiyatromuzda olduğu gibi kahramanlar sahnede kendilerini tanıtırken şişman polis gelir ve şu konuşmayı yapar:

“Şişman Polis: (Kenardan düdük çalarak gelir.)
Bana şişman polis derler
Ben nizamın bekçisi
Kol gezerim mahalle sokak
Miting mi var, grev mi var
Kongre mi toplanıyor bir yerde
Hepsi kitaba uymalı
Burda oyun oynanıyorsa söz misali,
Adam gibi bir oyun olmalı
Yani hissi olmalı
Millî olmalı
Hamasi, vatani, ahlaki, inzibati olmalı
Sonunda vatandaşa bir ders-i ibret çıkmalı
Yazar tıraşı kesip
Diyeceğini kısa yoldan dimeli
Perde gece yasağından
Bir saat önce inmeli.”³⁸

³⁶ Cafer Gariper, “Haldun Taner'in Keşanlı Ali Destanı Üzerinde Bir İnceleme”, **İlmi Araştırmalar**, Sayı 20, 2005, s. 95.

³⁷ Cafer Gariper, **a.g.e.**, s. 93.

³⁸ Haldun Taner, **Bütün Oyunları 1: Keşanlı Ali Destanı**, 24. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 2012, s. 33.

Mahalle bekçisi, dönemin tüm yasakları hakkında konuşmakla birlikte konuşmasının tiyatro ile alakalı olan kısmı bizim için önem arz etmektedir. Bekçi, oyunların sahnelenmesi için ya hissî ya da millî olmalı uyarısında bulunur. Oyunlar; hamasî, vatanî, ahlâkî ve düzene bağlı olmalı ve sonunda izleyene ders-i ibret vermelidir. Bu da bize ferdi meseleler ya da millî meseleleri anlatan oyunlar sahnelenebilir fakat toplumsal eleştiri ya da siyasal eleştirinin olduğu oyunların oynanmasına muhtemelen müsaade edilmeyeceğini düşündürür. Oyunda yapılanın aslında tiyatro hakkında bir değerlendirme olmaktan ziyade politik bir eleştiri olduğunu söylemek mümkündür.³⁹

Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları* (1965) oyununda Kral Midas, kulakları Apollon tarafından eşek kulaklarına çevrildikten sonra sırrını herkesten saklar. Kulaklarını saklamak için külahla gezer. İyice sinirleri bozulur ve gülen kimseye tahammül edemez. Midas, sırrını bilen berberini kimseye söylememesi konusunda tehdit eder. Berber, Midas'ın sırrını içinde fazla tutamaz ve bir kuyuya "Midas'ın kulakları eşek kulakları" diye bağırır. Sazlıktaki kamışlar büyür ve rüzgâr esince "Midas'ı kulakları eşek kulakları" sesi çıkar. Böylece halk Midas'ın sırrını öğrenir. Bunun üzerine Midas, sazlığı biçtirir. Fakat herkes gerçeği öğrenmiştir.

Oyunda "oyun içinde oyun" tekniği ile "Midas'ın Kulakları" adlı gölge oyunu sahneye konulur. Midas, tebdil-i kıyafet oyunu izler. Oyunun gölge oyunu olması dikkat çekicidir. Perde gazeli ile oyun başlar. Gölge oyununda Midas önce keçi ile atıştır, sonra elçi gelir. Elçi, eşeklerin elçisidir. Elçi, Midas'tan aralarına katıldığı için haklarını korumasını ister. Ağır yük altına koymasınlar, adımızı aşğılamak için kullanmasılar gibi istekleri vardır. Elçi, daha sonra eşeklerin faziletlerinden bahseder. Midas, eşeklerin arasına dâhil olmuş gibi konuşur. Oyunu seyreden Kral Midas, sinirlenir ve tanrılardan sabır ister. "*Sanat özgürlüğü diyoruz işi bu hâle getiriyorlar.*"⁴⁰ diyerek tepkisini dile getirir. Fakat oyunun sonunda adamlarına tiyatroyu yıkma emri verir. Oynatıcı "*yıktın perdeyi eyledin viran*" diyerek kaçar ve gölge oyunu biter.

³⁹ Oyun için ayrıca bkz. "Devlet ve Siyaset" ve "Köy Kent Meselesi" bölümleri.

⁴⁰ Güngör Dilmen, "Midas'ın Kulakları", **Toplu Oyunları 1**, 4. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 86.

Güngör Dilmen, mitolojiden aldığı masalın bittiği yerden yani Midas'ın kulakları eşek kulaklarına çevrildikten sonra oyunu devam ettirmiştir. Oyun içinde oyun tekniğinde geleneksel Türk tiyatrosundaki gölge oyunu kullanılarak “*Midas'ın dramı gölge perdesinde farsa dönüşmüştür.*”⁴¹

Güngör Dilmen'in, *Midas'ın Altınları* (1978) oyununda Frigya kralı Midas'ın altınlara olan tutkusu anlatılmaktadır. Midas, kızının sesinden daha çok altınların sesini sever ve sarayında iki simyacı çalıştırır. Simya, başka maddeleri altına dönüştürme sanatıdır. Simyacılar altına dönüştürme işlemi yapmak için maya olarak altın kullanırlar. Midas ise hiç altın vermeden çok altını olsun ister.

Şarap ve oyun tanrısı Dionisos, kendi adına kutlanan şenlikleri görmek için Gordium'a gelmiştir. Dionisos, buyruğunu sürdürenlere, şarap ve oyunlarla şenlikler düzenleyenlere, büyük armağanlar vermekte, buyruğuna uymayanlardan ise can suyunu esirgemektedir.⁴² Midas, Dionisos'un Gordion'da olduğunu öğrenir ve Dionisos'un can yoldaşı ve sırdaşı olan Silenos'u kaçırap sonrada kendi bulmuş gibi Dionisos'a vermeyi planlar. Karşılığında Dionisos'tan her dokunduğunu altına çevirebilmeyi isteyecektir. Silenos, bir keçidir. Midas, Silenos'la konuşur. Silenos'ta Midas'ın kızını beğendiği için Midas'la anlaşır.

“**Midas:** Ben gidiyorum şimdi, Silenos,
Gordium ormanlarında seni yırtına yırtına arayan
o keçi tayfasına ve Tanrı Dionisos'a
bir ulak uçurayım, gelsinler Gordium'a
Değil mi ki Dionisos tiyatro tanrısıdır,
onun onuruna düzenleyeceğim oyun şenliklerinde
kavuşturacağım seni Dionisos'a,
oyun içinde bir oyunla.” (s. 140)

Eserde “oyun içinde oyun tekniği” ile “Yitik Keçi” oyunu oynanır. Midas, oyunu seyretsin diye Dionisos'u davet eder. Dionisos, arkadaşın kaybettiğini ve izleyecek durumda olmadığını söyler. Midas, Dionisos'a oyun hakkında şu bilgileri verir:

“**Midas:** Gör oyunumuzu, seveceksin,

⁴¹ Mukadder Yayıcıoğlu, “Güngör Dilmen'le Söyleşi”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 2005, s. 136.

⁴² Güngör Dilmen, “Midas'ın Altınları”, *Toplu Oyunları 1*, 4. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 125.

hem başrölü ben oynuyorum,
yazarı, yöneticisi de ben.
Dionisos (İlgisiz): Uzun mu?
Midas: Başlaması ile bitmesi bir oluyor.
Dionisos: Türü ne?,
Midas Acıksız güldürü.
Dionisos: Ya! Bu türü işitmemiştim.
Midas: Ben de ilk kez denedim.
Dionisos: Eh seyredelim öyleyse, ama çabuk olun.” (s. 143)

Midas, oyunun başında oyun hakkından bilgi verir, Dionisos, bundan hoşlanamaz. “*Sen oyuncu musun, meddah mısın be adam? Oyun mu seyrediyoruz masal mı dinliyoruz?*” (s. 143) diyerek eleştirir. Oyunun tam metni oyuncuların ellerinde yoktur, bir kısmı yazılmıştır, bir kısmı ise doğaçlama oynanmaktadır. Dionisos, “*pek ilkel bir oyun canım, artık böyle şeyler yazılmamalı.*” (s. 143) der. Oyunda Midas, keçisini kaybeden adama eşeği keçiye çevirerek keçisini verir. Oyundaki keçi Silenos’tur. Silenos, arkadaşı Dionisos’a Midas’ın kendisine iyi davrandığını söyler. Aslında oyunu beğenmeyen Dionisos, arkadaşını bulmanın verdiği mutlulukla Midas’a ne dilediğini sorar. Midas’ta dokunduğu her şeyin altın olmasını ister. Silenos ise buna karşılık Midas’tan kızını ister. Midas’ın kızı çığlık çığlığa Silenos’tan kaçır. Silenos’un verdiği şarapla kız Silenos’u arzular hâle gelir ve evlenmek ister. Midas’ta altınlara olan zaafından dolayı bunu kabul eder. Midas, Dionisos’un damarlarından kanı içer ve sonrasında dokunduğu her şey altın olur. Bu onun hem altın sevgisi hem de tanrılık hevesinden kaynaklanır. Midas’ın dokunduğu her şeyin altına dönmesini halk tarafından tanrılık belirtisi olarak görülür.

Midas, halkın istediği eşyalarını da altına çevirir. Önceleri herkes mutlu olur. Fakat zamanla kimse çalışmaz. Altınları var ama onun dışında hiçbir şeyleri yoktur. Hırsızlar dahi altın çalmaz olurlar. Midas, artık kendi yemeğini yiyemez olur. Neye el atsa altın olmaktadır. Midas’ın kızı şarabın etkisi geçince kendine gelir. Silenos’tan kaçır. Midas, kızından af diler kızına sarılmak isterken, kızı altına döner. Bunun üzerine Midas, Dionisos’a gider ve verdiği sözünü geri al, diye yalvarır. Dionisos, kabul eder ve önce elini ırmakta yıkayıp sonra da kızını yıkarsan her şey düzeldi, der. *Midas’ın Altınları* oyunu Dionisos’un “*Selam ol canlara ki, tüm yaratılışa açıktır yürekleri, bir tek nesneye tutsak değil.*” (s. 182) sözüyle biter.

Oyunda “oyun içinde oyun” tekniği ile bir oyun sahneye konur ve bu oyun dolayısıyla tiyatro hakkında yorumlar yer alır. Oyun tanrısı Dionisos için *Yitik Keçi* oyununu oynarlar. Dionisos, doğaçlama oynanan ve anlatıcının yer aldığı oyunu ilkel bulur.

Vasfî Mahir’in *Sanatkâr* (1965) oyununda fakirlik ve sefalet içerisinde verimli bir yazar vardır. Bu yazarın adı Hicrani’dir. Hicrani’nin tüm umudu son eserindedir. Bu eser bir tiyatrodur. Hicrani, bu oyunu tamamlayıp satarak yaşadığı sefaletten kendini ve ailesini kurtarmanın hayalini kurar. Eve gelen alacaklıları da yakında kitaptan alacağı parayı söyleyerek evden göndermeye çalışır. Oyunda Hicrani, kendi sanatının ve tüm sanatların önünde en büyük engel olarak kadınları görür. Bu nedenle oyun, tezimizin “Sanat Karşısında Kadın” bölümünde incelenmiştir.

Turan Oflazoğlu’nun *Deli İbrahim* (1967) oyununda da Sultan İbrahim soytarı kılığına girip halkın arasına girer ve şu konuşmayı yapar: “*Bir ben seyredirim, bir de o, o hiç yumulmayan gözü sonsuzun, Tanrı, bir de o seyredir beni bakir ve şahane çılgınlıklarında. Hele bir halkın arasına girelim, bir de dışarıdan bakalım kendimize.*”⁴³

Halk arasında Sultan İbrahim’in veziri Mustafa Paşa’yı öldürmesi konuşulmaktadır. Sultan İbrahim, halkın arasında yine kendini yani Padişah İbrahim’i oynar. Burada da “oyun içinde oyun” tekniği kullanılmıştır. İbrahim, hayatı bir nevi oyun gibi kabul eder. Vazifesinin hakkını veremeyince cinnete sığınır ve olmadık şeyler yapar.

Turan Oflazoğlu’nun *Elif Ana* (1979) oyununda Yakup ile Behiye, Köse oyununu oynarlar. Geleneksel tiyatro diyebileceğimiz karşılıklı atışmalardan oluşan bir oyundur. Yakup’un morali bozuk olduğu için Behiye bu oyunu oynamak ister. Behiye, “*oyun her derde devadır*”⁴⁴ der ve Yakup’u oynamaya ikna eder.

⁴³ Turan Oflazoğlu, **Deli İbrahim**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2002, s. 72.

⁴⁴ Turan Oflazoğlu, **Elif Ana**, 2. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2011, s. 31.

Turan Oflazoğlu'nun oyunlarında “oyun içinde oyun” tekniği ile tiyatro yer alır. Bu oyunlardan *Elif Ana* dışında hepsi tarihî oyunlardır. Oynanan oyunlar ise geleneksel Türk tiyatrosuna ait orta oyunudur. (*Genç Osman, Kösem Sultan* oyunlarında da oyun içinde oyun vardır.)

Behçet Necatigil'in radyo tiyatrolarından olan *Üç Turunçlar* (1970) oyununda olay bir radyoevinin tiyatro şubesinde geçer. Bir ay kadar önce üç kız kardeşin hikâyesini anlatan yeni bir oyun mikrofona koymuşlardır. Oyun bu gece radyo tiyatrosu saatinde yayınlanacaktır. Rejisör oyunu dinler. Prodüktör, oyun kısa ve onlara ayrılan vakit dolmuyor diye oyuna çok benzer bir masal bulmuştur. Masal oyunla eş zamanlı olarak araya girmektedir. Prodüktör, oyunun adını da masalın adı olan “Üç Turunçlar” yapmıştır. Rejisör, bunun olamayacağını esere müdahale etmeden yazardan izin alınması gerektiğini söyler. Masalın oyundan çıkartılmasını ister fakat prodüktör oyun akşam yayınlanacağı için yetişmeyeceğini söyler. Rejisör, oyunu dinler ve masal ve oyun uyumunu beğenir, fikrini değiştirir. Yazarın bu masaldan aşırarak oyunu yazdığını düşünür. Oyunda yazarından izin alınmadan esere yapılan bir müdahaleden bahis vardır.

Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* (1970) tiyatrosu Hızır ve anlatıcı Ozan'ın konuşması ile başlar. Anlatıcı, sömürü ve haksızlıkların devam etmesinden dolayı simge bir isim olan Pir Sultan'ın hikâyesinin oyunda anlatılacağını söyler. Hızır isimli bir devlet görevlisi anlatıcıyı uyarır ve tiyatronun nasıl olması gerektiğine dair şu açıklamayı yapar:

“**Hızır:** Boş versene sen. Benimle dalga mı geçiyorsun? Biz hiç mi tiyatro görmedik! Tiyatro dediğin hoş bir sanattır. Genellikle zengin bir adam olur. Adamcağızın şişman, kaknem, cadaloz bir karısı vardır. Tutar, sarışın mı sarışın, güzel mi güzel, genç mi genç bir metres bulur. Bunların arasındaki al takke ver külah ilişkiler, seyredenleri gülmekten kırar geçirir. Perde kapanır, herkes evine gider. Oysa sen buraya çıkmış, siyaset yapmaktasın. Halkı kışkırtarak Ağır Ceza Mahkemesinde yargılanacak laflar etmekte...”⁴⁵

Hızır, anlatıcının bu lafları izinsiz edemeyeceğini söyler. Bunun üzerine anlatıcı, sanat gösterileri için kimseden izin almanın gerekmediğini (s. 120), söyler ve oyun başlar. Eserin başındaki bu ön oyunda Hızır, siyaset ve direnişle alakalı

⁴⁵ Erol Toy, *Toplu Oyunları 2: Pir Sultan Abdal*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010, s. 119.

meselelerin tiyatroda anlatılmayacağını savunur. Tiyatroda, düşünme ve sosyal faydanın değil de eğlencenin öncelikli olduğunu söyler.

5.3.1. Türk Tiyatrosu

Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1971) oyununda Moliere'in *Gorge Dandin* komedyasının farklı zaman ve şekillerde sahnelenişi esas alınarak Türk tiyatrosu ile alakalı birçok mesele ve değişime yer verilmektedir. Oyun bir anlamda Ahmet Vefik Paşa'nın eksen alındığı Türk tiyatro tarihinden bir kesittir.⁴⁶ Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere çevirileri ile birlikte Bursa valiliği tiyatro tarihi bakımından önem arz eder.⁴⁷

George Dandin, komedisi üç perdedir. Haldun Taner'in oyunu da üç perdedir. "Oyun içinde oyun" tekniği ile her perde de *George Dandin* komedisi farklı yorumlarla sahneye konur. İlk perdede oyun bir trajedi olarak oynanır. İkinci perdede aslına uygun şekilde komedi olarak sahnelenir. Üçüncü perdede oyunun tulûat versiyonu sahneye konur ve adı "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" dır. Bu aynı zamanda Haldun Taner'in oyununa vermeyi tercih ettiği addır.

"*Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nın temel izleği, tiyatromuzun geçmişi bugünü ve geleceğidir. Oyun, bir anlamda, Türk tiyatrosunun Batılılaşma yolunda geçirdiği aşamaları sergileyen bir araştırma özelliği taşır.*"⁴⁸ Oyun Haldun Taner'in Münir Özkul'la kurduğu Bizim Tiyatro'da sahnelenen ilk eserdir ve *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* 180 kez sahnelendikten sonra Bizim Tiyatro kapanmıştır.⁴⁹

Birinci perdede Moliere'in *Georges Dandin* komedyasını prova eden bir gurup tiyatrocusu vardır. Yıl 1876, yer Bursa Melekzad bahçesidir. Tomas Fasülyeciyan'ın tiyatro kumpanyası oyuncularını Satenik, Holas, Virjinya, Hıranuş ve

⁴⁶ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, 6. bs., İstanbul, Dergah Yay., 2012, s. 659.

⁴⁷ Ahmet Vefik Paşa ve Türk tiyatrosuna katkıları için bkz. İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, 6. bs., İstanbul Dergah Yay., 2012 s. 656-660.

⁴⁸ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2013, s. 75.

⁴⁹ *A.g.e.*, s. 89-91.

Küçük İsmail vardır. Tomas Fasülyeciyan, Güllü Agop'la tartışınca Bursa'ya gelir. Burada bir heyet kurar. Molier'in *Georges Dandin* komedyasını "Kıskanç Herif" adı ile sahnelemeye hazırlamaktadır. Sadrazam olacakken Bursa'ya bir jurnalle sürülen "Moliere hastası" Ahmet Vefik Paşa'ya sürpriz yapmayı planlar. Oyunu prova ederler. Fasülyeciyan, oyunu facia -trajedi- olarak kabul eder ve öyle oynatır. Fasülyeciyan, oyun için "*asilzade karısı tarafından biteviye aldatılan zengin in faciası*"⁵⁰ yorumunu yapar. Küçük İsmail ise oyunu tulûata çevirmeye çalışır. Fakat Fasülyeciyan metne sadık kalır oyuna müdahale ettirmez, isimleri ve replikleri değiştirtmez. Bu provalar esnasında oyuncuların parasızlık dolayısıyla yaşadıkları zorlukları da görürüz. Oyunun bitmesi ile Ahmet Vefik Paşa gelir. Oyunu Satenik'in okuduğu şarkı dışında berbat bulur. Oyunu izlerken bir karar vermiştir. Bir tiyatro kuracaktır. Tiyatro, sadece yılda iki defa Gureba Hastanesi yararına temsil yapacaktır. Diğer gişe hasılatı ile oyuncuların maaşları verilecektir. Eğer gişeden maaşları karşılanamazsa vilayet bütçesinden o da biterse Ahmet Vefik Paşa kendi cebinden oyuncuların maaşlarını ödeyecektir. Birinci perde, Ahmet Vefik Paşa'nın verdiği bu kararı duyan oyuncuların yaşadığı mutlulukla biter.

İkinci perdede, Ahmet Vefik Paşa tiyatroyu kurmuştur. Tiyatronun ismi Bursa Osmanlı Tiyatrosudur. Molier'in oyununu bu defa Ahmet Vefik Paşa, "Yorgaki Dandin" adıyla adapte eder. Paşa, Fasülyeciyan'ın aksine oyunu aslında olduğu gibi komedi olarak oynatır. Paris'te geçen oyun İstanbul Fener'de Rumlar arasında geçiyor olarak uyarlanmıştır. Burada Ahmet Vefik Paşa, oyunun Müslüman halk tarafından yaşanmış olması uygun görülmeceği için azınlıklar arasında geçiyor olarak uyarlar. Oyuncuların maaşları iyi durumdadır. Paşa, bozuk Türkçeleri için oyunculara ders aldırır ve oyunculara oyunu bizzat talim ettirir. Onlara oynayacağı rolü iyice anlayıp o role bürünmeleri için karakterleri tahlil eder. Kostüm ve dekoru kontrol eder. Ahmet Vefik Paşa, Molier hayranıdır. Oyuncuları çalıştırırken şu konuşmayı yaparlar:

A. Vefik Paşa: Bizim bir şey okuduğumuz yok. Molier yazmış, biz sadece, ona tercüman oluyoruz.

K. İsmail: Paşa şimdi onun yalancısı öyle mi?

⁵⁰ Haldun Taner, *Bütün Oyunları 3: Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, 7. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 2012, s. 38.

Virjinya: Hele bu büyük tevazuunuz yok mu paşa!

A. Vefik Paşa: Biz o büyük dâhinin serçe parmağı bile olamayız...”(s. 83)

Paşa, tiyatro sanatı ve Moliere’in eserleri hakkında ayrıntılı bilgiye sahiptir. Moliere’in eserlerinde uşakların piyesteki entrikanın yürütmesine yardımcı olduğunu görüşü gibi bilgi gerektiren düşünceleri ya kendi ifade eder ya da yorum ve soruları ile oyuncuların düşünmesine yardımcı olur.

Ahmet Vefik Paşa, halkı tiyatroya gitmeye teşvik eder. Vilayette bulunan devlet adamlarının tiyatroya abone olmalarını zorunlu hâle getirir. Buna uymayanları uyarıp cezalandırmaktadır. Tiyatroya abone olmayan mahkeme naibinin ahırının kapısına duvar ördürmüştür. Bunu şikâyet için yanına gelen devlet adamı ile aralarında şu konuşma geçer:

“A. Vefik Paşa: Neden abone olmuyorsun?

Asım: İmkânsız bir şey, tiyatroya gitmek tab’ıma mani.

A. Vefik Paşa: Tab’ını değiştiriver mirim.

Asım: Tab değişir mi paşa?

A. Vefik Paşa: Öyleyse sen niye benimkini değiştirmek istersin? Benim tab’ım da böyle işte. Tiyatrodan hoşlanmayan nadanların kapısını da ördürür, bacasını da tıkatırım.

Asım: Makul olun paşa. Mahkeme-i Şeriye Naibine tiyatroya gitmek gibi bir hafiflik yaraşır mı?

A. Vefik Paşa: Ağır otur da molla desinler değil mi? Kendi şahsında bir ağırlık yoksa, bunu tiyatroya gitmemekle, abus bir çehre ile mi yaratacağım sanırsın? Gülmekten korkma Asım Bey. Gülmesini bilmeyen düşünmesini de bilmez. Lamı cimi yok, abone olacak, tiyatro seyredecek, Moliere’in senin gibi sahte ciddilerle nasıl zevklendiğini öğrenip hizaya geleceksin. Bu herkesten çok sana lazım.

Asım: Hayır, abone olmayacağım, tiyatroya gitmeyeceğim, bu hareketinizi de derhal Dersaadet’e şikâyet edeceğim.”(s. 86)

Paşa, tiyatroya gitmeyi kendine ve vazifesine yakıştırmayan devlet adamına, gülmesini bilmeyenin düşünmesini de bilmeyeceğini söyler. Ciddiliğin ve saygınlığın sert bir yüzle olmayacağını anlatır. Tiyatrodaki örneklerle bu düşüncesinin değişeceğini ve bir nevi hizaya geleceğini ifade eder. Paşa, tiyatrodaki insana dair önemli mesajların olduğunu ve insanları bu şekilde değişebileceğini düşünmektedir.

Üçüncü perdede, aradan uzun zaman geçmiştir. Bu defa yer İstanbul’dur. Ahmet Vefik Paşa bir jurnal dolayısıyla görevinden azledilir, Bursa’daki tiyatro dağılır. Bu perde de yine *George Dandin* oyunu oynanmaktadır. Fakat bu bir tulûat

tiyatrosudur. “*Tulûat tiyatrosu geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı’dan alınan tiyatro arasında bir köprüydü.*”⁵¹ Küçük İsmail, oyunu sergilemektedir. Fasülyeciyan, Ahmet Vefik Paşa’yı ziyarete gider ve yıllar önce oynadıkları oyunun tulûat tiyatrosu olarak oynandığını söyler. Bunun üzerine A. Vefik Paşa ile oyunu izlemeye giderler. Oyun sonrasında Paşa ve oyuncular oyun hakkında şu şekilde konuşurlar:

“İsmail: Bana kızmadınız ya paşam?

A. Vefik Paşa: Neden kızayım evlat? Kendine göre Dandin’i pekâlâ avamileştirmiş, ders-i ibreti de sonuna iyi yerleştirmişsin. Daha ne! (Derin bir soluk alın düşünün oyunculara) Frenk hayranları Frenk tiyatrosunu taklitten medet umuyorlardı. Rasgele Avrupa piyeslerini, sözüm ona, Avrupalı gibi oynamakla bir yere varılır sanıyorlardı. Biz de adaptasyonu teklif ettik. Avrupa piyeslerini yerlileştirip Türk adabı, Türk deyişleyle kotarmayı denedik. İşte şimdi sen de onu avamın gustosuna getiriyorsun, ne var ki bunların hepsi de yetersiz.

A. Fehim: Peki. Doğru yol hangisidir paşam?

A. Vefik Paşa: Doğru yol, garbi ne taklit, ne de adapte. Doğru yol, galiba, Türk insanından, Türk şartlarından, Türk mevzularından hareket edip, hem öz, hem biçim bakımından bir Türk tiyatrosuna varmak. Biz ancak bu kadarını yaptık. Bundan ötesini de gelecek nesiller başarsın artık...”(s. 123)

Burada Ahmet Vefik Paşa, tulûat tiyatrosunu destekler. A. Vefik Paşa, kendilerinden önce sadece Batı tiyatrosunu taklitten ibaret bir tiyatro anlayışının olduğunu, kendilerinin adaptasyonu teklif ederek Türk adabı ve deyişlerini tiyatroya dâhil ettiklerini ifade eder. Tulûat ise bunun bir üst aşamasıdır. Fakat bunların hepsi yetersizdir çünkü olması gereken, hedeflenmesi gereken hem öz hem biçim olarak Türk tiyatrosunu kurmaktır. Bu görevde gelecek nesillerin vazifesidir.

Bekir Büyükarkın’ın *Soytarı* (1974) oyununda Âdem adlı geleneksel temâşâ sanatçısının hayatı konu edilmektedir. Âdem; ortaoyunu, meddah ve karagöz gösterisi yapmaktadır. Süslü Niyazi’nin kurduğu küçük tiyatrodaki sahne alır. Âdem’in ünü kısa zamanda tüm İstanbul’a yayılır ve tiyatro salonu her gün dolup taşar. Âdem, farklı bir İbiş kostümü tercih eder. Âdem’in tercih ettiği İbiş kostümü şu şekilde anlatılır:

“Şimdi size biraz da başkomik Âdem’in kılığında bahsedeyim. Bilirsiniz İbişler, başında uzun kırmızı fes, galibardiya boyalı yanaklar, kömür tozuyla boyanmışçasına kapkara kaşlar, pos bıyıklarla şanoya çıkarlar. Üzerlerinde yamalı bir hırkayla don, bellerinde al kuşak, ayaklarında yalın kat eski bir yemeni vardır.

⁵¹ Metin And, **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1970, s. 150.

Evvela ellerindeki gaz tenekesini sahneye fırlatırlar, sonra sıyrıklı çalı süpürgesiyle önüne geleni süpürürler.

Âdem bunların hiçbirini yapmadı. Kaşının üzerine ikinci bir kaş çizdi, gözlerinin altını çürüttü. Başına dağınık bir saç oturttu. Sırtına bağı açık bir mintan, ayağına bir şalvar giydi.”⁵²

Âdem’in tercih ettiği İbiş kostümü geleneksel kostümden farklıdır. Yırtık pırtık kıyafetleri giymez, fes takmaz ve yanaklarını boyamaz. Âdem, İbiş rolünde bazı küçük değişiklikler de yapar. Sahneye çıkarken elindeki gaz lambasını fırlatıp sonra etrafı çalı süpürgesi ile süpürmez. Âdem, şekilde yaptığı bu değişikliklerin yanında asıl içerikte farklılıklar yapmak istemektedir ve bunları şu şekilde anlatır:

“**Âdem:** Anlatayım. (Bir an düşünür.) Yeni bir tiyatro açmak istiyorum. İbiş’e başka bir özellik vermeliyim. İbiş ağlamalı. Çaresiz kalmışların karşısında insanlar daha fazla güler. İbiş evvela İstanbul’la çıkmalı, boyasız filan. Sonra yavaş yavaş, düşmeli, yıkılmalı, kıyafet değiştirip bir donla kalmalı. İşte İbiş o zaman boyanmalı; içi dışında gözükmesin diye!” (s. 47)

Âdem’in hayali büyük bir tiyatro kurarak farklı bir İbiş sahnelemektir. Bu İbiş’in sadece görüntüsü farklı olmayacaktır. İbiş, sadece gülen değil ağlayabilen bir karakter olacaktır. Onun düştüğü aciz durum karşısında seyirci gülecektir. Âdem, bu hayalini gerçekleştirebilecek durumdayken karısı Afıtab’ın onu terk etmesi ile her şeyi bırakır ve bu ayrılıktan sonra kendini toplayamaz. Önce tiyatroyu bırakır. Bir süre sonra geri döner fakat eski başarısını elde edemez ve Anadolu’ya gider. Yıllar sonra İstanbul’a geri dönüp bir kumpanyaya sığınır. Bazı ufak işler yaparak para kazanmaya çalışır. Fakat oyun Âdem’in farklı İbiş sahneleme hayalini gerçekleştiremeden biter.

Âdem, geleneksel tiyatronun kalıplarını değiştirip sınırlarını genişletmek ve böylelikle sanatına daha özgür hareket alanı açmak istemektedir. Çünkü ona göre oyuncu ne kadar kabiliyetli olursa olsun bir süre sonra tekrara düştüğü için toplum tarafından önceden gördüğü alâkayı göremez. Nitekim Âdem de hayal ettiği yenilikleri gerçekleştiremedikten sonra İstanbul’da kalamaz. Çünkü eskisi gibi seyirci gösterilerine rağbet etmez. Bu nedenle de Anadolu’ya gitmek zorunda kalır.

⁵² Bekir Büyükarkın, *Soytarı*, İstanbul, Hakan Yayınevi, 1974, s. 34.

Soytarı oyunu ile geleneksel Türk tiyatrosunun kalıpları değiştirip sınırlarını aşamaması temâşâ sanatçısı Âdem üzerinden anlatılmaktadır. *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* oyunu ile modern Türk tiyatrosunun tercüme, adapte gibi aşamalarından sonra hem içerik hem öz olarak yerli Türk tiyatrosunu kurma aşamaları konu edilir.

5.3.2. Tiyatro Oyuncusu

Tiyatro bir edebî metin olmakla birlikte aynı zamanda sahne sanatıdır. Bu nedenle oyuncunun, tiyatronun olmazsa olmazlarından olduğunu söylemek mümkündür. Aziz Çalışlar'a göre "*Tiyatro ancak oyuncu ile var olur; oyuncu, "mikro-tiyatro" ⁵³ dur. Dönem oyunlarında tiyatro oyuncusu olmak şu şekilde yer almaktadır: kadın oyuncu olmanın zorlukları, erkek oyuncu olmanın toplumda algılanışı.*

Necati Cumalı'nın *Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette* (1969) oyununda bir kadın tiyatro oyuncusu vardır. Romeo ve Juliette oyununda Juliette karakterini oynamak istemektedir. Fakat rolü kendi yerine rejisörün karısının almasından endişelidir. Evde can sıkıntısından tiyatro dergilerini karıştırır. Burada tiyatro ve kadınlar hakkında yaptığı şu yorumlar dikkat çekicidir.

"**Genç Kız:** (Dergide okuduğu yazıyı küçümseyerek) Hıh! Aptal, sana bir de tutmuş bu kadar yer ayırmışlar! Bu saçmaları yazdırmak için kim bilir ne haltlar karıştırdın!.. (Fakat gene de yazıyla ilgilenir.) Yatmıştır yüzde yüz gazeteciyle.. Oğlan da doğru dürüst gazeteciye benzese bari.. Hıh, sanki kendisi ne? Ohooo, gazeteciye gelinceye kadar.. Tiyatro böylelerine kaldı işte... Hıh şeytan görsün senin yüzünü... (...) (Sayfayı çevirir. Hayretle.) Aa! Aa! Nasıl da soyunmuş! İğrenç vallahi! Dergi değil kasap dükkânı! Sözüm ona sinema-tiyatro dergisi!"⁵⁴

Genç Kız, tiyatrodaki kadınlığını kullanarak yer edinenlerden rahatsızlık duymaktadır. Bunlara rağmen kendi, tiyatrodaki sadece yeteneği ile var olmaya çalışır. Genç Kız'ın, oyuncu olmakla alakalı karşılaştığı tek problem bununla sınırlı değildir.

⁵³ Aziz Çalışlar, **a.g.e.**, s. 127.

⁵⁴ Necati Cumalı, "Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette", **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004, s. 733- 734.

Onunla evlenmek isteyen bir genç vardır. Gencin ailesi, kızın evlenince tiyatroya devam etmesini istemez. Bu nedenle evlenemezler, fakat Genç Kız pişman değildir. Tiyatroyu, ancak başka bir tiyatroya geçmek için bırakacağını söyler. Oyun, Genç Kız'ın Jüliette rolünü aldığını öğrenmesi ile yaşadığı mutlulukla biter. Bu sonun yeteneği ile var olmaya çalışan kadın tiyatro oyuncularını için bir umut olduğu düşünülebilir.

Cevat Fehmi Başkut'un *Hacı Kaptan* (1972) oyunu Hüdaverdi Şilebinde geçmektedir. Şilep, Samsun'dan hareket edip İstanbul'a gider. Şilepte, ilginç sesler gelir ve yirmi altı kişilik mürettebatından üç kişi kayıptır. Şilepte, yolcular dışında gemiye saklanmış bir tiyatro topluluğunun oyuncularını da vardır. Bu oyuncular, Samsun'da bir ay çalışmıştır. Kumpanya müdürü paraları alıp ortadan kaybolunca beş parasız ortada kalan oyuncular, Trabzon'a gitmek için şilebe gizlice binerler. Şilep için daha önceden cinli ve perili olduğuna dair söylentiler vardır. Oyuncular, çeşitli sesler çıkarıp şilebin kaptanı Hacı Kaptan'ın kılığına girerek Trabzon'a gitmeye çalışırlar. Gemi, dördüncü günün sonunda ancak Zonguldak'a demir atar ve burada gerçekler ortaya çıkar.

Oyunda tiyatrocuların yaşadıkları zorluklar ve toplum tarafından nasıl algılandıkları konu edilir. Aktris olan Suzan, Yusuf'un Avni Kaptan olduğunu söyler. Fakat etraftakiler "*Baksana tiyatrocuyum diyor. Doğru söyleyecek değil ya!*"⁵⁵ diyerek ona inanmazlar. Suzan, Yusuf'u kendini kandırmakla ve kalbini çalmakla suçlar. Kendini kalpsizlikle suçlayan kadınlar için ise "*tiyatrocuyu olduksa insanlıktan çıkmadık*" (s. 171) açıklamasında bulunur.

Bu oyunda tiyatrocuların gerçek hayatta da rol yaptıklarına ve neredeyse hissiz, duygusuz birer varlık olduklarına dair olan görüşe işaret edilmiştir. Oyuncu Suzan'da buna itiraz eder. Ayrıca parasızlık ve oynadıkları oyunların parasını alamamak tiyatro sanatçılarının bir diğer problemidir.

Cevat Fehmi Başkut, *Kleopatra'nın Mezarı* (1972) oyununda define arayan Abdürrahim Ağa bu uğurda babasından kalma malını mülkünü satıp hocalara yedirir.

⁵⁵ Cevat Fehmi Başkut, *Bütün Tiyatro Eserleri: Buzlar Çözülmeden-Hacı Kaptan*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2006, s. 171.

Kleopatra'nın mezarını aramaktadır. Abdürrahim Ağa'nın tarih okuyan kızı Saniye, evine gelince babasının hâline anlam veremez. Kleopatra'nın mezarının Çukurova'da olamayacağını söyler. Bu durumdan vaz geçirmeye çalışır fakat babasına laf anlatamaz. Bunun üzerine bir oyun oynayacaktır. Bunun için Hayati'den yardım ister. Hayati, Kleopatra kılığında Abdürrahim Ağa'nın karşısına çıkacaktır. Hayati, kadın kılığına girmek istemez. “*Zenne diye memlekette adım çıkar. Daha kötü şeyler düşünenlerde olur.*”⁵⁶ der fakat Saniye'yi kıramaz.

Oyunda oyuncu bulunmamakla birlikte bir erkeğin kadın rolüne girmesi durumunda toplum tarafından yanlış anlaşılacağına dair düşüncesi yer alır.

Tarihî romanları ile tanınan Bekir Büyükarkın, aynı zamanda önemli tiyatro yazarlarımızdandır. Millî kültürümüze ait temaları işleyen yazara Türk kültürüne katkılarından dolayı Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu tarafından şeref üyeliği beraatı verilmiştir.⁵⁷

Bekir Büyükarkın'ın *Soytarı* (1974) oyununda geleneksel temâşâ sanatçısı olan Âdem'in hayat hikâyesi üzerinden geleneksel tiyatro, oyuncu olmak gibi meseleler işlenir. Oyunda Âdem ve karısı Afitap dolayısıyla geleneksel Türk toplumunun kadın ve erkek oyuncuya bakışını görürüz.

Âdem'in küçüklükten itibaren oyuna merakı vardır. Babasının “ya mektep ya terlikçilik” demesine rağmen Âdem ikisine de yanaşmaz ve caminin karşındaki yangın yerinde oyunlar oynar.⁵⁸ Âdem, Afitab'a âşık olur. Afitab'ın abisi Dalyan Mahmut, Âdem'in oyuncu olduğunu duyunca “*Yuh olsun ona; oyuncu ha! (...) Ben oyuncuya kız vermem*” (s. 26) diyerek tepki gösterir. Araya babasının arkadaşı olan Nuri girince evlenmelerine müsaade eder.

Âdem'in karısı Afitab'ın kanto yapıp sahneye çıkma hayali vardır. Bu hayalini gerçekleştirmek için temâşâ sanatçısı olan Âdem'le evlenir. Afitab, ismini Satenik koyabileceklerini böylelikle kimsenin Müslüman olduğunu ve Âdem'in

⁵⁶ Cevat Fehmi Başkut, *Bütün Tiyatro Eserleri: Kleopatra'nın Mezarı*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2005, s. 132.

⁵⁷ Fatih Sakallı, “Bekir Büyükarkın'ın Tiyatroları”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 10, Mart 2015, s. 73.

⁵⁸ Bekir Büyükarkın, *Soytarı*, İstanbul, Hakan Yayınevi, 1974, s. 9.

karısı olduğunu bilemeyeceğini düşünür. Âdem, karısının kanto yapmasını kabul etmez. Âdem'den boşandıktan sonra abisini de kaybeden Afitap zor durumda kalır ve kanto yapmaya başlar. Kıvrak Eleni adını kullanır. Müslüman ve Türk olan Afitap'ın yabancı bir isimle kanto yapma isteğini, kendi de oyuncu olan Âdem kabul etmez. Afitap ise bu hayalini Âdem'den boşandıktan sonra zor durumda kalınca gerçekleştirir.

Fehim Paşa Konağı (1980) Turgut Özakman'ın konusu ve kişilerinde epik tiyatro ve geleneksel Türk tiyatrosu öğelerini ustaca kotardığı, kusursuz bir göstermecî anlatımla yaklaştığı yüksek devinimli, çağdaş-ulusal bir güldürüdür.⁵⁹ Oyun Abdülhamid iktidarının hüküm sürdüğü 1908 yılında Fehim Paşa Konağı ve konağın yer aldığı mahallede geçer. Fehim Paşa, Abdülhamid Dönemi'nin paşalarındandır.⁶⁰

Fehim Paşa, kendini ispatlayan kabadayıları yanına almakta ve onları kullanmaktadır. Rasim Baba, şimdi tek isteği oğlunun kabadayı olması olan Fehim Paşa'nın eski kabadayılardan biridir. Rasim Baba'nın oğlu Yusuf yetenekli ve güçlü olmakla birlikte sanata ve ortaoyununa meraklı olan biridir. Rasim Baba, oğlunun kahvede kabadayılık yapmasını isterken Yusuf, kahvede çiçek sulayıp, kitap okumaktadır. Okuduğu kitaplar ise Leyla ve Mecnun, Ferhat ile Şirin gibi aşk mesnevileridir. Babası ise Hayber Kalesi Cengi ya da Arap Üzengi'nin kavgaları gibi kahramanlık hikâyeleri okumasını ister. Oğlunun bu hâline üzülür ve çare olarak onu Fehim Paşa'nın konağına götürür. Burada Rasim Baba, yere göğe sığdıramadığı Fehim Paşa'nın onu hatırlamadığına, görmek istemediğine şahit olduktan sonra âdeta yıkılır. Oğlunu Paşa'nın yanına adam etsin diye getirdiğini fakat artık caydığını "*Gönlünce yaşasın yoksul. Gitsin Karagöz oynatsın, tef çalsın, gazel söylesin, ortaoyununa çıksın*"⁶¹ diyerek fikrini değiştirir. Paşa, karısını ve kızını eğlendirmesi için Yusuf'u konağa almaya karar verir. Bunun için de "*Karagöz oynatıyor, tef çalıp gazel söylüyor, ortaoyuna zenneye de çıkıyor mu?*" diye sorar. Bu soruların hepsinde Rasim Baba büyük utanç duyar.

⁵⁹ Ayşegül Yüksel, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar*, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y., s. 106.

⁶⁰ Oyun için ayrıca bkz. "Devlet ve Siyaset" bölümü.

⁶¹ Turgut Özakman, "Fehim Paşa Konağı", *Bütün Oyunları 5*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2009, s. 103.

Rasim Baba, Yusuf'un oyuncu olarak konağa alınmasından hoşnut değildir. "Benim oğlum halis erkek olsa, ortaoyunu oynuyorum diye yaşamak takıp kırıtır mı? Sonunda söylediniz beni. Paşa bir baktı, anladı. Ben, halayıkların arasında dantel örmeye başlar diye korkuyorum." (s. 105) diyerek üzüntüsünü bildirir. Rasim Baba, oğlunun gerçek erkek olması hâlinde taklit yapıp kadın kıyafeti giyip oynamayacağını düşünür. Yusuf, konakta karagöz oynatır, orta oyunu oynar. Fehim Paşa'nın karısı ve kızı Mihriban bu durumdan çok memnundurlar. Yusuf, haremde Paşa'nın kızına âşık olur. Mihriban ve Fehim Paşa arasında Yusuf hakkında şu konuşma geçer:

"Mihriban: (Şaşkın) Ne oldu baba?

Fehim Paşa: Bir erkeğe "ne güzel" denir mi?

Mihriban: Aman babaaa... Ha yeni aldığım doru atı beğenmişim, ha bu çulsuz hayalciyi? Onu da adamdan mı sayacağım artık? Ben halayık mıyım, hizmetçi miyim? Yazıklar olsun. (Kızgın, çıkar.)

H. Efendi: Aaa paşacığım, üzdün kızımı.

Fehim Paşa: Doğru yahu, bir oyuncu parçası yüzünden üzdük kızı. Hay Allah. Sinirimden düşünemedim." (s. 108)

Yusuf, sarayda Fehim Paşa'nın kızı Mihriban'a âşık olur. Rasim Baba, oğlunun kara sevdadan kurtulması için gidip kızını Paşa'dan ister. Paşa onları kovar ve kızının adını ağzına almamasını söyler. Bunun üzerine Aziz ve Arif, Fehim Paşa konağında çalışan herkese olanları anlatır ve halk konağa çalışmaya gitmez. Çünkü Fehim Paşa, halk arasında babacan, halka değer veren ve onları sofrasına alan kısacası kendilerinden bir devlet adamı olarak görülmektedir. Fehim Paşa da bununla övünür fakat böyle olmadığı görülür. Bu isyan hâli aslında ülkede de görülmektedir. Balkanlarda hürriyet ilân edilmesi ile bunun etkileri görülmeye başlar.

Yusuf, Fehim Paşa'nın konağının önüne gider ve Mihriban diye bağırır. Mihriban, "sen kim ben kimim köpek" deyince onuru kırılan Yusuf aşkından vazgeçer. Fehim Paşa da kabadayı Zilli Ömer'i Yusuf'u öldürmesi için gönderir. Yusuf, Zilli Ömer'i madara eder. Deli Fuat Paşa'nın adamı gelir ve Yusuf'u yanına götürür. Deli Fuat Paşa, Fehim Paşa'nın rekabet hâlinde olduğu paşadır. Meşrutiyet ilân edilir. Fehim Paşa, kaçmak için Yusuf'tan yardım ister, kızını ve konağı Yusuf'a bırakır. Yusuf paşanın kaçmasına yardım eder. Fakat Mihriban'la artık ilgilenmez.

Oyunda bir oyuncuya halkın bakışını görürüz. O dönemde oyunculuk yapmak bir kusur ve ayıplanacak durum olarak görülmektedir. Oyunda Yusuf, gücü kuvveti ve kabiliyeti varken kabadayı olmak istemez, sanatla ilgilenir. Fakat babası oğlunda bir kusur olduğunu yoksa oyunculuk yapmayacağını düşünür. Fehim Paşa ve kızı da oyuncu olduğu için Yusuf'u küçümser ve kendilerine lâıık görmezler. Paşa, Yusuf'u öldürmesi için kabadayı gönderir. Yusuf, kabadayıyı yenerek gücünü ve erkekliğini ispatlamış olmasına rağmen kabadayılığa devam etmek istemez.

Geleneksel Türk tiyatrosunda kadın oyuncu olmadığı için erkekler kadın rollerini canlandırırlar. Bu toplum tarafından bir kusur olarak görülmüş oyuncu olmak elleştirilmiştir. *Fehim Paşa Konağı ve Kleopatra'nın Mezarı* oyunlarında oyunculara toplumun bakışı ve cinsiyet üzerinden yaptığı eleştiri dile getirilmiştir. *Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette* oyununda ise kadın oyuncu olmanın zorlukları anlatılır. *Soytarı* oyununda oyuncuya toplumun bakışı yer almakla birlikte kanto yapmak isteyen Müslüman ve Türk bir kadın ve onun bu isteği anlatılır.

5.4. Şiir ve Şair

Şiir edebiyatımız ve toplumumuz için diğer edebî türlerden daha ayrı bir öneme sahiptir. Tanzimat'a kadar Türk edebiyatının neredeyse tamamının şiirden oluştuğu söylenebilir. Osmanlı Dönemi'nde saray; şiir ve edebiyatla iç içedir. Sanatçılar, padişah ve devlet adamları tarafından himâye edilmiştir. Padişahlar ve devlet adamlarının büyük bir bölümü aynı zamanda şair ya da musikişinastır. Bu dönemde tarihî oyunlar kaleme alan Turan Oflazoğlu'nun *IV. Murat, Genç Osman* oyunlarında şiirle alakalı bahisler vardır. *Sokullu Ne Yapmalıydı?* oyununda ise Baki'nin mersiyesinde Sokullu'nun nasıl yer aldığına dair kısa bir diyalog yer almaktadır. Necip Fazıl'ın *Ahşap Konak* ve Aziz Nesin'in *Üç Karagöz* oyunlarında gerçek manada şiirden haberi olmayanların şiir dedikleri manzumeler vardır. Nâzım Hikmet'in *İnek* oyununda yine istidadı olmadan şair yapılmak isteyen bir çocuğun ve ailesinin komik hikâyesi konu edilmiştir.

Necip Fazıl'ın *Ahşap Konak* (1964), oyununda yeni tarzda şiirler yazan ve yazdığı şiirleri okuyan genç bir şair vardır. Bu şairin okuduğu şiiri arkadaşları beğenir ve şairi alkışlar. Yalnız Yüksel, beğenmez ve eleştirir. Yüksel, oyunda yer alan yozlaşmamış olan karakterlerdendir. Yüksel, şiir hakkında eleştirisini yaparken bir düşünürün şu sözlerine yer verir: “*Bunlar, büyük şairin, helâda yahut kırk derece ateş altında kalbine üşüşen hayal sineklerinin kazuratını pazara çıkarmak mesleğinde, küçük hokkabazlar... Gerçek sanatkârın, ruhunda ayıkladığı ve ter gibi, pislik gibi attığı süflî hayal maddeleri, bunların gıdası, sermayesidir.*”⁶²

Yüksel'in görüşüne yer verdiği düşünüre göre gerçek şair; sadece cinaslı, kafiyeli olan manzumeleri şiir olarak görmez. Gerçek şairler, şiirini ve ruhunu bu söyleyişlerden temizlerken yeni şairler bunları şiir diye pazara çıkarırlar. Buradaki düşünürün Necip Fazıl olduğunu düşünebiliriz. Necip Fazıl için şiir “*mutlak hakikati arama işidir.*”⁶³ Fakat şair hakikati anlatmayı ilimde olduğu gibi tebliğ şeklide yapmamalı, telkin şeklinde yapmalıdır. Necip Fazıl'a göre şiirde tebliğ, kaba davulculuk; telkin ise sihirli kemancılıktır.⁶⁴

Genç Şair, Yüksel'in bu kadar ağır eleştirilerine bizi ancak yarımın adamları anlayabilir karşılığını verir. Oyunda Genç Şair'in okuduğu şiir şudur:

“POETİK

(...)

Softaya keskin güneşi

Tutsan asar kandilini!

(Dizleri üstünde yaylanıp elini Yüksel 'e uzatır)

Tutsana sarkan dilini!

(Kopuk kakhahalar arasında değişik tavır ve ton...)

Bir yanda da parmak sayan cüceler,

Tatlı, yârim, nazlı yârim, heceler.

Durak... Coşkun ve alaycı romantik)

Of efendim, of aman!

Sevişen sineklerde hürriyet...

Hürriyet şarkısı söyler esir papağan;

Dil döker, kurum kurum...

Durak... Telkin bakışı... Fıskıran ses)

Yaşasın, tek heceli emirler:

Yak, yık, yırt; kap, kır, kes; çiz, boz, ez!

Düşünmeye vakit yok!

⁶² Necip Fazıl Kısakürek, *Ahşap Konak*, 12. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2011, s. 64, 65.

⁶³ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, 55. bs., Büyük Doğu Yayınları, 2005, s. 473.

⁶⁴ *A.g.e.*, s. 475.

Sözlükte devrim, sözde devrim... (...)⁶⁵

Nazım Hikmet'in *İnek* (1965) oyununda eşini kaybetmiş elli yaşlarında bir anne vardır. Bu annenin bir oğlu ve kızı vardır. Bu anne ve kızı, çocuğu şair yapmaya karar vermişlerdir. Bu nedenle çocuğa şair diye hitap ederler. Bunun nedenini de şu şekilde izah ederler: “*Kız kardeşiyle sözleştik, şair diye diye şair yapacağız oğlanı... Ninem anlatırdı, büyük dayıma, düşmanları deli diye diye tumarhanelik deli etmişler adamcağızı...*”⁶⁶

Çocuk aslında çok güzel oymalar ve kafesler yapar. Tamir konusunda da elinden her şey gelir. Şiirle ne bir alâkası ne de şiire bir istidadı vardır, dersleri de kötüdür. Bu nedenle özel ders aldirmek isterler. Anne bir büroda daktilo kullanmaktadır. Kız ise otobüs idaresi kaleminde çalışmaktadır. Fakat o da opera artisti olmak için konservatuvar okumak istiyordur. Bu nedenle şairin özel ders ücretini vermeleri zordur. Annenin bir plâmanı vardır. İnek alacaklardır ve sütünü satıp ders ücretini ödeyeceklerdir. Yoğurdunu ve peynirini de şaire yedireceklerdir. Anne ineği alabilmek için kocasından kalma altın saati ve kızı için sakladığı broşu satar ve ineği alır. Anne, şair ve kız artık ineksiz yaşayamayacaklarını söylerler. Âdeta ineğin üzerine titrerler. Kız opera okumak için okula gider. Anne işten ayrılır ve ineğe bakar. Şair de inek yüzünden derslerini aksatır. Anne, ineği sağarken inek teper ve anne yaralanır. Anne yaralandığı için şair okula gitmez ve ineğe bakar. Kıza şoför olan nişanlısı haber verir. Kız gelir ve ineğe bakmak için konservatuvarı bırakır. Ahırın çatısı düşer, inek soğukta kalmasın diye eve getiriler. Daha sonraki tabloda ineği artık süt vermediği için yaylaya gönderirler. Amaçları psikolojisinin düzelmesi ve süt vermemesidir. Yaylada olan ineğin ölüm haberi gelir ve tüm aile buna çok sevinir ve oyun bu şekilde biter.

Şaban Sağlık'a göre “*Nâzım Hikmet, bu oyunu aracılığı ile kolay yoldan para kazanmayı eleştirir. Aile hiçbir zahmet çekmeden sadece sütünü satmak suretiyle inekten ek gelir elde edeceğini zannetmiştir. Fakat yanılmıştır.*”⁶⁷ Bu ailenin

⁶⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *Ahşap Konak*, 12. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2011, s. 63.

⁶⁶ Nâzım Hikmet, “İnek”, *Demokles'in Kılıcı: Oyunlar 4*, 7. bs., Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 88.

⁶⁷ Şaban Sağlık, “Oyun Yazarı Olarak Nazım Hikmet”, *Hece*, Türkçenin Sürgün Şairi Nazım Hikmet Özel Sayısı, Sayı 121, Ocak 2007, s. 384.

yanıldıkları bir diğer nokta ise kabiliyeti olmayan çocuğu zoraki şair yapma istekleridir.

Aziz Nesin'in *Üç Karagöz Oyunu: Karagöz'ün Kaptanlığı, Karagöz'ün Berberliği, Karagöz'ün Antrenörlüğü* (1969) isimli oyunların yer aldığı bir üçlemedir. Oyunlar, Hacivat ve Karagöz'ün atışmaları ile başlar. Hacivat, Karagöz'e kaptanlık, berberlik ve antrenörlüğü çok para kazanılacak kolay iş diye tavsiye eder. Karagöz de bu işlere girer. Fakat kısa sürede yüzüne gözüne bulaştırarak daha kötü duruma düşer. Oyunlarda çeşitli toplumsal eleştiriler yer almaktadır.⁶⁸

Karagöz'ün Berberliği (1969) oyununda duvarlara özellikle de umumi hela duvarlarına kafiye uydurup bir şeyler karalayan Tosun kendini şair olarak tanıtır. Hacivat da onun şair olduğunun aşikâr olduğunu fakat ne şairi olduğunu sorar. Bu diyalogda edebiyatımızın farklı dönemlerinin adı, şairlerin yer aldığı antoloji ve divan gibi özel kavramlar vardır. Fakat ortada ne gerçek şair ne de gerçek şair vardır. Tosun'un söyledikleri kafiyeli birkaç dördlükten ibarettir. Tosun'un manzumesi şu şekildedir:

“Bu sabah sevgilim erkence kalktım,
Su döktüm bahçemin öbeklerine...
Yanımda horlarken şöyle bir baktım,
Bayılıyorum kadın göbeklerine!

Sen gönül bahçemin bir hıyarısın,
Mideme göresin, iri yarısın,
Hülasa sen bana uygun karısın,
Vurgunum çipil gözbebeklerine!

Sevgilim, işte ben geldim dörtnala,
Gidelim adaya girip kol kola,
Geç kalma, binelim beşe beş kala,
Ada'nın marsuvan eşeklerine!

Hissedeyim diye sana heyecan,
Her gece içerim pek çok havlıcan.
Hediye bıraktım bikaç patlıcan,
Mübarek vatanın ineklerine!

Selamünaleyküm, aleyküm selam,
Maksadım şudur ki, hâsılı kelam,
Söyledim bir hayli saçma vesselam,

⁶⁸ Oyun için bkz. tezin “Devlet ve Siyaset” bölümü.

Benedim laklakan leyleklerine!”⁶⁹

Turan Oflazoğlu'nun *IV. Murat* (1970) oyununda IV. Murat'ın verdiği saltanat ve padişahlığını kanıtlama mücadelesi konu edilmektedir. IV. Murat, kendini ispatlamak ve padişahlığını göstermek için her ne kadar sert ve katı bir politika izlediyse de şiir ve musiki ile uğraşan bir sanatkârdır. Yeniçeriler, sarayın kapısına dayandıkları zaman dahi musiki dinler. Musiki ile yüreğini eğitip korkmamayı öğrendiğini söyler. Divan şiirinin en önemli şairlerinden olan Nefi, IV. Murat'ın musahibidir. IV. Murat ile Nefi arasında şiir hakkında şu konuşma yer alır:

“**Nefi:** Acep nedendir hünkârım, bu son günlerde
şiirden çok musikiye akar gönlünüz?

Sultan Murat: (yumruğunu göstererek):
Şiirin geçenlerde sunduğu bir görüntüyü
eylem katında gerçekleştirmek isterim şair!
(Nef'i gülümseyerek eğilir.)

Varlığımın bütün dağınık güçlerini
seferber ettim bu amaç uğruna.
İşte bunun için, sevgili Nef'i,
Kaçmıyorum şiirle fazla ülfetten.

Nefi:

Baştan çıkaran bir büyü vardır şiirde, gerçek.

Sultan Murat:

O delişmen, o şuh görüntülerin,
bin bir eda üzre geçişleri yok mu,
İradenin dünyayı kavrayan pençeleri
bir bir gevşiyor onları seyrederken.
(...)

Evet şair çekiniyorum şiirden!”⁷⁰

Murat, musiki ile yüreğini eğittiğini ve ona korkmamayı öğrettiğini söyler. Şiirin büyüü ile iradesinin pençelerinin gevşediğini bu nedenle son zamanlarda şiirle çok uğraşmaktan korktuğunu anlatır. Musikide şiir gibi IV. Murat'ın iradesini gevşetmede daha az tehlikeli değildir. Fakat musiki ruhunu yatıştırmaktadır. Musiki olmasa bilincinin yerle bir olacağını söyler.

Eserde Sultan Murat'ın şair Nefi ile olan dostlukları da yer almaktadır. Nefi, padişahın musahibi olmasına rağmen devlet düzeninde gördüğü aksaklıkları

⁶⁹ Aziz Nesin, “Üç Karagöz Oyunu”, *Bütün Oyunları 4: Çalgılı Şarkılı Oyunlar - 2*, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011, s. 162.

⁷⁰ Turan Oflazoğlu, *IV. Murat*, 3. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2010, s. 50-51.

eleştirmekte ve eserlerinde bunlara yer vermektedir. Padişah tarafından hicivden uzak durması, devlet adamlarını pervasızca eleştirmemesi konusunda uyarılmasına rağmen “*Halkın kaderiyle oynuyor onlar. Bu yüzden, burnuma saygısızlık edip çirkefe eğilmek zorunda kalıyorum ara sıra. Her zaman okşamak olmaz hünkârım, zaman zaman da dürtmek gerekir insanları.*” (s. 116) diyerek kendini ifade eder. Nefi’nin şiiri ile halka hizmet ettiğini söyleyebiliriz. Halkın bu yanlışlıkları görmesini sağlayarak devlet adamlarını uyarır ve bunu toplumsal fayda için yapar. Nefi, padişahın uyarılarını dikkate almayarak “*içki şeytanları çekip çevirmekte şimdi, içkinin şiddetle yasaklandığı ülkeyi*” (s. 149) ve “*sen bu ülkeye hâkim olalı ey şah, zulüm Muradî mahlasını kullanır*” (s. 149) mısralarını kaleme alarak eleştirilere devam eder. Nefi’nin hicivlerinin padişaha kadar uzanmasından sonra ölüm fermanı verilir. Nefi, “*Çarpıklıkları gördüm mü ölsem dile getiririm*” (s. 150) diyerek kaderine razı olur. IV. Murat, şiir ve musiki ile ilgilenen bir padişaktır. Fakat Nefi’nin eleştirilerini dikkate alıp hoşgörü ile davranmamış, bunun aksine ölüm fermanını vermiştir. İnci Enginün, Oflazoğlu’nun eserinde yer verdiği Nefi portresi ve padişahla münasebetleri ile sanatçı-hükümdar, sanatçı-eylem ilişkisini dile getirdiğini söyler.⁷¹

Turan Oflazoğlu’nun **Genç Osman** (1979) oyununda Osmanlı padişahlarından Genç Osman’ın trajedisi yer almaktadır. II. Mustafa aklı dengesi yerinde olmadığı için tahttan indirilir. Bunun üzerine tahta II. Osman getirilir. Osman, genç yaşta tahta çıktığı için Genç Osman olarak anılır. Devlet sisteminde oluşan aksaklıkların farkına varır ve değişim için adımlar atar. Yeni bir ordu kurarak Yeni Çeri ordusunu kaldırmak ister. Haremi kaldırmayı planlar. Kılık kıyafette sadeleşmeye gider. Türkçe dua etme ile alakalı görüşleri gerekçe gösterilerek zindana atılır ve orada öldürülür.

Genç Osman, Şeyh’ül İslam Esad Efendi’nin kızı Akile ile çocukluk arkadaşıdır. Önceleri güzel şiir okuduğunu bildiği Akile’nin şiire alakasının arttığını öğrenir ve ondan en sevdiği şiiri okumasını ister. Bunun üzerine Akile Osman’ın şiirini okur.

⁷¹ İnci Enginün, “Yeni Türk Edebiyatında Nefî”, **Gazi Türkiyat**, Sayı 8, 2011, s. 193.

“**Akile:** (okur)

Nevrûz olıcak diller şad olmaya yaklaştı

Dilde gam u gussa berâd olmaya yaklaştı

Osman: (sevinç ve şaşkınlıkla sığıyarak)

Benim bu. Akile!

(...)

Osman: Şiir sevenlerin hemen hepsi şiirle uğraşmıştır ya vaktiyle yazmışlardır ya da hâlâ yazmaktadırlar.

Akile: Doğrudur.

Osman: Seni, senden dinleyebilir miyim?

Akile: Her çiçek al beni der, susan gül kazanır sonunda.

Bütün kuşlar öter öter, bülbül kazanır sonunda.

Güzeli binbir hileyle yaklaşıp soyar da akıl

Binbir engelle boğuşan gönül kazanır sonunda.

Osman: Şimdi daha çok utanıyorum kendiminkinden.

Pek zorlama, pek yabancı kalıyor bunun yanında.

Akile: Hiç de değil!

Osman: Bütün şairlerimiz böyle, yaşanan, Türkçeyle ve Türk edasıyla yazınca, ancak o zaman bulmaya başlayacağız kendimizi “Binbir engelle boğuşan gönül kazanır sonunda.” Kazanır mı dersin?”⁷²

II. Osman, özellikle şiir dilinde sadeleşme taraftarıdır. Osman, Akile’nin şiir dilini sade ve yaşayan Türkçe olarak tarif eder ve Akile’nin şiirinin sade Türkçe ve kolay söyleyişi karşısında mahcup olur. Kendi şiirlerini onun şiirinin yanında yabancı bulur. Osman, tüm şairlerimizin, Türk edasıyla ve yaşayan Türkçe ile yazmaları hâlinde ancak kendimizi bulacağımızı düşünür. Oyunda dönemin ağır şiir dili eleştirilir.

Adnan Giz’in *Sokullu Ne Yapmalıydı* (1980) oyunu *Künh’ül Ahbar* yazarı meşhur tarihçi Gelibolulu Âlî tarafından anlatılır. Oyun devletin kötüye gidişi karşısında “Sokullu ne yapmalıydı?” sorusu üzerine kurulmuştur. Oyunda dönemin şairi Baki bizatihi yer almasa da ondan şu şekilde bahsedilir:

“**Sokullu:** Şair Baki, mersiyemi yazarsa malzemesini sen verirsin, Şemsi Paşa!

Şemsi: Şair Baki sizin için yazabileceği en güzel şeyleri yazdı. Sultan Süleyman’a söylediği o eşsiz ağıtın bir bölümünü de size ayırdı. Ne diyordu usta Şair: “Asaf, cihana gelse göreydi vezareti!” (İbrahimle Üveyse) Asaf, Peygamber Süleyman’ın veziridir, edebiyatta devlet adamlığının en üstün örneği sayılır (Sokullu’ya) Sen Asaf’ı da gölgede bırakım Paşa!”⁷³

⁷² Turan Oflozoğlu, **Genç Osman**, 2. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2010, s. 45- 46.

⁷³ Adnan Giz, **Sokullu Ne Yapmalıydı?**, Ankara, Devlet Tiyatroları Yayınları, 1981, s. 51.

Sokullu Ne Yapmalıydı? oyununda Baki'nin söz konusu edilmesi sanatı dolayısıyla değildir. Sokullu'nun kıymeti ve değerini anlatmak için Baki'nin mersiyesi kaynak gösterilmiştir.

Tarihî oyunlar kaleme alan Turan Oflazoğlu, *IV. Murat ve Genç Osman* oyunlarında devlet adamlarının sanatçı yönlerine de yer vermiştir. *IV. Murat* oyununda şiir ve musiki ile iç içe olan padişah üzerinde bunların tesiri ve padişahın bu sanat dallarındaki derinliği söz konusu edilir. Fakat daha sonra hicivleri dolayısıyla musahibi olan Nefi'yi idam ettirir. Orhan Asena'nın kaleme aldığı *Hürrem Sultan* oyununda Kanuni, oğlu Mustafa'yı katletmesinden dolayı kendini eleştiren Taşlıcalı Yahya'yı affeder. Sanatçılar yaptıklarımıza ayna oluyorlar diyerek *IV. Murat*'ın tam tersi bir tavır gösterir. Oyunlar tarihî gerçeklerden hareketle yazılmış olsa da Orhan Asena'nın oyununda Kanuni'yi bu şekilde konuşturması önemli bir ayrıntı olarak görülebilir. *Genç Osman* oyunu dolayısıyla da şiir dilinin ağdalı olması ve yabancı terkiplerin fazla kullanılması dolayısıyla eleştirilir. *Genç Osman*, oyununda bu eleştiriye padişah Genç Osman yapar.⁷⁴

5.5. Roman

Oktay Rifat, *Bir Takım İnsanlar* (1961) oyununda bir vapurdaki farklı insanlar ve onların hayatlarından kısa bir kesit anlatılır. Bunlardan biri de ihtiyar adamdır. Bu ihtiyarın hayırsız bir oğlu vardır. İhtiyar ve yolcular arasında oğlu hakkında şu konuşma geçer:

“Bir Yolcu: Düşkünler evine öyle hergeleleri sokmazlar.

İhtiyar: Kemal demişler ona. Boyacı Kemal. Elinden kurtuluş yok. Tarlabası'nda kime sorsan gösterir. Esrar içiyor o, roman okuyor. Gittim baktım şarapçıda kafayı tutmuş. Kemal, dedim. Sen misin baba, dedi. Benim, dedim. Yürü bankadan paraları alalım, dedi. Günde bir lira veririm eline, dedi, günde bir lira nene yetmez! Bir lira verecek günde. Bir hafta verir, sonra boğar beni. Ağzıma kapatıverir yastığı, gece uyurken. Kim bilecek!”⁷⁵

⁷⁴ Oflazoğlu'nun *Kösem Sultan* oyununda ise Seyh'ül-İslam Bahâyi bu eleştiriye kendi şiiri ve dönemin şiiri için yapar.

⁷⁵ Oktay Rifat, “Bir Takım İnsanlar”, *Yağmur Sıkıntısı: Toplu Oyunlar*, İstanbul, Adam Yayınları, 1988, s. 103.

İhtiyar, oğlunun esrar içip roman okuduğunu söyler. Parası için kendini yani babasını bile öldürebileceğinden endişe eder. Yolculardan biri adamın kuruntu ettiğini düşünür diğeri ise ona düşkünler evine gitmeyi tavsiye eder. Bu evladın esrar içmesi ve roman okumasının aynı anda söylenmesi ikisinin aynı düşünülmesi ile alakalı olduğu düşünülebilir. Böylelikle roman okumaya olumsuz bir mana yüklenilmiştir demek mümkündür.

Dinçer Sümer, *Eski Fotoğraflar* (1978) oyununda yaşlı bir pavyon sanatçısı olan Sevtap'ın hikâyesi anlatılır. Sevtap, eski güzelliğini ve hayatını anlatırken “*benim hayatım roman be*”⁷⁶ yorumunu yapar. Oyunda roman sadece bu şekilde bir benzetme olarak yer alır. (Oyun hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Kadın bölümü.)

Ahmet Muhip Dıranas'ın *Çıkmaz* (1977) oyununun kahramanlarından Emin, roman yazmaktadır. Fakat yazdığı roman yayınevi tarafından kabul edilmeyince sinirlenip romanı yırtmıştır. Oyunda, Emin'in romanı ya da genel anlamda roman üzerine bir bahis yoktur. Emin dolayısıyla sanatçı olmanın zorlukları ise tezimizin “Sanatçı Olmak” başlığındadır. Behçet Necatigil'in *Kutularda Sinek* oyununda da bir roman yazarı vardır fakat bu eserde de sanatçı olmakla alakalı değerlendirmeler vardır.

1960-1980 yıllarında neşredilen tiyatro eserlerinde roman ve romancı olmanın ayrıntılı olarak yer almadığı görülür. Bu dönem tiyatro eserlerinde romanın söz konusu edilmesi daha çok roman okuyan kadınlar dolayısıyladır. Roman, okumak oyunların hepsinde olumsuz olarak yer almıştır. Çetin Altan'ın *Çemberler*, Adalet Ağaoğlu'nun *Evcilik Oyunu*, Hüseyin Batuhan'ın *Büyük Çınar* oyunlarında roman okuyan kadınlar ve bunları eleştiren birileri vardır. Bu nedenle tezin “Edebiyatın Öznesi değil de Nesnesi Olan Kadınlar” başlığında incelenmiştir.

Bu dönem tiyatrosunda “sanat ve edebiyat” ile ilgili meselelerin azımsanmayacak çoklukta işlendiği görülmüştür. Dönem tiyatro yazarları, devrin siyasal ve sosyal olaylarının yanında sanat, sanatçı olmak, şiir, roman ve tiyatro ile ilgili meseleleri de eserlerinde işlemişlerdir. Çalışmamızda, “Sanatın Mahiyeti”,

⁷⁶ Dinçer Sümer, “Eski Fotoğraflar”, *Toplu Oyunlar 1*, 2. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010, s. 16.

“Sanatçı Olmak” başlıklarında sanat ve sanatçılar hangi türede eser verdiklerine bakılmadan incelenmiştir. Bu eserlerde yer alan sanatçıların yarıya yakını şair olmakla birlikte sanat ve sanatçı olmak esas mesele olduğu için bu şekilde sınıflandırılmıştır. Bunun dışında şiir, roman, tiyatro gibi hususi başlıklarda bu türler hakkındaki değerlendirmelere ve eser veren yazarlara dair bilgiler yer almaktadır.

Dönem oyunlarında, sanatın yer alışı edebî sanatlar ve onlarla ilgilenen sanatkârlar dolayısıyla olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle şiir ve şairler bunlar içerisinde öne çıkar. Turan Oflazoğlu ve tarihî oyunları dolayısıyla Osmanlı şiir dili ile alakalı değerlendirmeler yer almıştır. Mimar Sinan dolayısıyla bir mimarın sanatını ortaya koyarken yaşadıkları *Koca Sinan* oyununda anlatılır. Bunun dışında mimar ya da mimari ile ilgili bir mesele yer almaz. Musiki ise *Midas'ın Kulakları* oyunu ile tanrılar arasındaki bir yarış dolayısıyla söz konusu edilir. *IV. Murat* oyununda ise musikin padişah üzerindeki tesiri üzerinde durulur. Roman ise büyük ölçüde roman okuyan kadınlar dolayısıyla söz konusu edilmiştir. Bunun dışından sadece birkaç küçük ayrıntı olarak vardır.

Güngör Dilmen, mitolojiden kahramanlar ve hikâyeleri kullanarak sanatla alakalı meselelere yer vermiştir. Turan Oflazoğlu, Orhan Asena, Turgut Özakman tarihî olaylar ve şahsiyetler dolayısıyla sanatla alakalı meseleleri incelemiştir. Birçok eserde sanat ve edebiyatla alakalı ayrıntılar ve değerlendirmelerin ana temayı besleyen ve zenginleştiren yan tema ya da ayrıntı olarak yer aldığını söylemek mümkündür. Fakat bunlar dönem tiyatrosu ve oyun yazarlarının başarısı ve gelişimi dolayısıyla büyük ölçüde oyunların seyrine etki etmeyen, çok da alakalı olmayan yan bilgiler ve temalar şeklinde değildir. Bu temaların oyunların birliğini, bütünlüğünü sağlayıp zenginleştirdiğini söylemek mümkündür.

1960-1980 tiyatrosunda sanat ve edebiyatla ilgili meselelerin yer alışında ana eksenî sanatın toplumla münasebeti, sanatçının toplumla münasebeti, toplumun sanatçıya bakışı, sanatın faydası ve sanatçının topluma karşı vazifesinin oluşturduğu söylemek mümkündür. Dönem oyunlarında öne çıkan toplumsalın ve toplumsal faydanın esas alınmasının sanat ve edebiyatla alakalı meselelere de yansımaları söyleyebiliriz.

SONUÇ

1960-1980 yılları arasında neşredilen tiyatro eserlerinde sosyal, siyasal ve kültürel temaları kapsayan bu çalışma “Devlet ve Siyaset”, “Köy-Kent”, “Kadın ve Aile”, “Sanat ve Edebiyat” ana bölümlerinden oluşmaktadır.

Bu yıllarda Türk tiyatrosu yerli eserlerin yazılması, sahnelenmesi, yeni türlerin denenmesi ve konu çeşitliliği gibi birçok açıdan atılım içerisindedir. Bu sadece niteliksel değil aynı zamanda niceliksel bir artıştır. Adalet Ağaoğlu, Ahmet Muhip Dıranas, Aziz Çalışlar, Aziz Nesin, Behçet Necatigil, Bekir Büyükarkın, Bilge Erenus, Cahit Atay, Çetin Altan, Dinçer Sümer, Güner Sümer, Güngör Dilmen, Erol Toy, Emine Işınsu, Hidayet Sayın, Haşmet Zeybek, Haldun Taner, Talip Apaydın, Turgut Özakman, Melih Cevdet Anday, Murathan Mungan, Nâzım Hikmet, Necati Cumalı, Necip Fazıl, Nezihe Meriç, Nuri Pakdil, Orhan Asena, Orhan Kemal, Recep Bilginer, Refik Erduran, Sabahattin Kudret Aksal, Sabahattin Engin, Sermet Çağan, Talip Apaydın, Turan Oflazoğlu, Ülker Köksal, Vedat Türkali, Vasıf Öngören gibi birçok usta yazarın tiyatro eserleri bu yıllarda yayınlanmıştır.

Bu iki on yılda Türk tiyatrosunda büyük ölçüde toplumcu tiyatro görüşü baskın ve etkilidir. Bunun yansıması olarak halkın problemleri ve sömürülmesine dikkat çekilerek farkındalık ve bilinç oluşturma amacı güdülmüştür.¹ Bununla birlikte “milliyetçi ve muhafazakâr” yazarların eserlerinde komünizm eleştirisi modern, kentli insanın çıkmazı, toplumdaki çözülme ve değerlerin kaybedilmesine dikkat çekilmiştir. Bu yıllarda sadece mesaj içerikli, güdümlü bir sanat anlayışı yoktur, evrensel tiyatro seviyesine ulaşmış bir tiyatronun varlığı da görmezden gelinemez bir gerçektir.

¹ Bu dönem romanı ile de paraleldir. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bakış* kitabında 1950’lerde başlayan Anadolu romanının, Cumhuriyet yıllarında gelişen sınıflaşma, sömürü ve bunun sonucunda ortaya çıkan haksız düzen nedeniyle sınıfsal bir sorunsala yöneldiğini ve bunun 1980’li yıllara kadar devam ettiğini savunur. (Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, 11. bs., İstanbul, İletişim Yay., 2005, s. 9.) Bu romanlar genelde düzenle uzlaşmayan, isyan ederek toplumun dışına kaçan, ezilmiş insanların romanıdır. (Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, 13. bs., İstanbul, İletişim Yay., 2005, s. 324.)

Dönem tiyatrosunda toplumsal meseleler büyük ölçüde gerçekçi bir anlatım içerisinde verilir. Sanat eserlerindeki gerçeklik “kurmaca gerçeklik” olmasına rağmen toplumsal meselelerin yansımasını görmek için önemli kaynaklardır.

Dönem oyunlarında devlet ve siyasetle alakalı meseleler büyük ölçüde desteklemek ve onaylamak için değil de muhalefet amacı ile söz konusu edilmiştir. Cumhuriyet dönemini konu eden eserlerde idareci ve memurların liyakatsizliği, tembelliği, rüşvet almaları ve hesap vermeden yönetme istekleri, sistemin hantallığı, haklarının farkında olmayan, düzene uyan vatandaşın eleştirisi ve sıradan vatandaşın problemleri konu edilir. Parti ve partili çekişmeleri, darbeler hakkında dönem atmosferini canlandıran eserler yer almamakla birlikte *Gözleri Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Mukaddes Emanet*, *Sabahat*, *Hacıyatmaz* gibi oyunlarda kısmen de olsa bunlara değinilmiştir.

Dönemin en önemli meselelerinden olan öğrenci olayları 1970’lerden itibaren tiyatro eserlerine yansımıştır. Türkiye dışı siyasi hadiselerden Macarların komünizm yanlısı hükümete ve Rusya’ya karşı verdikleri mücadele, Çin’deki komünist devrim, Şili’deki sosyalist hükümetin Amerikan destekli ordu tarafından devrilmesi ve sonrasında yaşananlar, İran Şahı Pehlevi’nin halk desteğini kaybetti diye Amerika tarafın devrilmesi gibi Türkiye dışı aktüel ve siyasî meseleler dönem oyunlarında yazarların bakış açısı ve görüşleri doğrultusunda oyunlaştırılmıştır.

Necip Fazıl Kısakürek, Tarık Buğra, Emine Işınsu gibi milliyetçi ve muhafazakâr yazarların tiyatro eserlerindeki genel eğilim komünizm eleştirisidir. Tarık Buğra, bu eleştiriyi Türkiye dışı siyasi olaylardan hareketle yaparken Emine Işınsu, Türkiye’deki öğrenci olayları ve komünist tevkifatlarla bağlantılı olarak konu eder. Necip Fazıl’ın *Kanlı Sarık* oyununda Rus zulmü ve tehdidine yer verilirken *Mukaddes Emanet* oyununda “Türk’ün baş düşmanı yüz bin moskofa bedel” Köy Enstitülü dinsiz, komünist neslin tenkidi yapılır.

Osmanlı’nın halkı değil de devleti ve mevcut düzeni önceleyen yönetimi, bozulan devlet sistemi ve onun yol açtığı problemlerde konu edilmektedir. Abdülhamit ve İttihat Terakki ile ilgili değerlendirmeler yani mutlakiyet yönetiminden meşrutî yönetime geçiş ve bu aşamada yaşananlar da genişçe yer alır.

Dönem oyunlarında bir diğer eğilim de bazı yazarların eleştirilerini rahat yapmak, baskılara muhatap olmamak ya da mesajını evrenselleştirmek adına mekân olarak kurgu ülkeleri seçtikleri şahısları meslek, ünvan ya da cinsiyetlerine göre adlandırdıkları oyunlardır. Siyasi eleştiri ile birlikte desteğin de yer aldığı eserler muhalif görüşün karşısında az olmakla birlikte yer almıştır.

Bu yıllarda Türk edebiyatını etkisi altına alan köy edebiyatı ya da Anadolu furyası dönem tiyatrosunda da görülür. Bu nedenle dönem oyunlarda yer alan en önemli temaların başında köy teması gelir. Köy temasında ana eksen haklarının farkında olmadığı ve eğitimsiz olduğu için toprakları ellerinden alınan, ağaların ve onlarla işbirliği içerisinde olan din adamları ve devlet memurlarının kötü muameleleri dolayısıyla ezilen, sömürülen köylülerin problemleri oluşturur. Köylünün toprak problemi, toprak reformunun gerekliliği, ağalık düzeni ve ağaların sebep oldukları birçok problem konu edilir. Toprak reformunun fakir ve ezilen köylü için bir kurtuluş olduğu görüşünün aksi bir düşünce sadece Tarık Buğra'nın *Yüzlerce Çiçek Birden Açtı* oyununda yer alır. Yaşanan zulümler dolayısıyla dağa çıkan eşkıya figürleri yer almakla birlikte köylünün çıkış yolu haklarının farkına varması, toplu hareket etmesi ve yapılan haksızlıklara karşı direnişe geçmesidir.

Turan Oflazoğlu'nun mekânın köy olduğu oyunlarında köydeki toplumsal ortamın şekillendirdiği kan davası, toprak meselesi, göç, inançların sömürüsü gibi yerel ve toplumsal konular yer almaktadır. Buna rağmen Oflazoğlu'nun oyunlarında köy ve köylünün problemlerinin ötesinde evrensel manada insanın gerçeği vardır. Oflazoğlu'nun köy edebiyatı gibi sınırları belli ve etki alanı az bir alana eserlerini hapsedmediğini söyleyebiliriz.

Köy ve köylünün problemlerinin dışında bir köy portresi az olmakla birlikte vardır. Ayrıca Orman Kanununun yürürlüğe girmesi dolayısıyla oluşan gündemin tesiri ile olduğunu düşündüğümüz orman ve ağacın önemi, tiyatro eserleri aracılığı ile vurgulanmıştır. Yaşanan toplumsal değişim ve olayların yansıması olarak değerlendirebileceğimiz köyden şehre ve Almanya'ya göç, gecekondulaşma, çarpık kentleşme ile ilgili meselelerin eserlere yansımaları az da olsa görmek mümkündür.

Dönem tiyatrosunda köylü ile şehirlinin ya da aydının teması ayrıca değerlendirilmiştir. Bu temas neticesinde aydın-halk karşılaşması ya da ikiliği diyebileceğimiz bir karşıtlık vardır. Burada temelde iki farklı aydın profilinden söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki “cahil, eğitimsiz” halkı bilinçlendirmek için onlarla temasa geçen, ikincisi ise güçlünün, ezenin yanında yer alarak halkı ezen ya da halkına yabancılaşmış aydınlardır. Bunlardan ayrılan Sabahattin Engin’in *Tanınmayan Yiğitler* oyunudur. Bu esere göre halkta kitaplarda okunmayacak, şehirlerde öğrenilmeyecek bilgiler vardır.

Dönem tiyatrosundaki çok seslilik ve çeşitliliğin kadın meselesine ve farklı kadın prototiplerine yansımaları görmek mümkündür. Bunlar içerisinde yoğunluğu ezilen, istismara uğrayan kadınlar ve bunların problemleri oluşturur. Köylü kadınlar (köyde yaşayan ya da şehirlere göç etmiş) başlık parası, kuma, çok eşlilik ve imam nikâhı ile evlenme dolayısıyla problemler yaşar, ezilirler. Şehirlerde kimsesiz, fakir ve işçi genç kadınların en büyük problemi yine istismara uğraması, kötü yola düşmesi ve sömürülmesidir.

Toplumsal cinsiyet rolleri ve bu roller dolayısıyla hayatlarını istedikleri gibi yaşayamayan kadınların problemleri Adalet Ağaoğlu, Nezihe Meriç ve Ülker Köksal tarafından konu edilmiştir. Dönem eserlerinde sömürülen, ezilen ve haklarını koruyamayan kadınlara karşılık güçlü, kendini ve haklarını koruya bilen ya da bunun için çaba gösteren kadın kahramanlar az olmakla birlikte vardır.

Fert ve toplum hayatının en önemli tanzim edicilerinden olan inanç ve dinle ilgili meselelerin dönem tiyatrosunda ayrıntılı olarak yer aldığını söyleyebiliriz. Bu yıllarda kötü tipler üzerinden aklı devre dışı bırakan dini inanış ve kabuller, olumsuz şahıslar üzerinden eleştirilirken az da olsa halkı haklarını aramaya, haksızlıklara karşı direnişe geçmeye sevk eden din adamları ve dindar şahıslar ideal din adamı olarak yer almaktadır. (Şeyh Bedreddin, Pir Sultan Abdal hatta Yunus Emre gibi)

Dönem yazarları büyük ölçüde eserlerinde yer verdikleri din anlayışının o şahıslara ait görüşler ve yanlış inanışlar olduğunu belirtmeden ve bunların karşısında

iyi örneklere yer vermeden din üzerinden eleştirilerini yaparlar. Bunun sebebini ise yazarların sahip olduğu ideolojilerde aramak faydalı ve açıklayıcı olacaktır. Dönem oyunlarındaki din adamı figüründen ayrılan Necip Fazıl'ın oyunlarındaki din adamları ve dindar şahıslardır. Fazıl'ın oyunlarındaki din adamları ve dindar şahıslar, ülkenin düşman işgalinden kurtulması için savaşıp şehit olan ve toplumun yeniden milli, manevi değerlerle bağlantısını sağlayacak olan ideal şahıslardır.

Dönem oyunlarında Batı'nın Hristiyanlığı sömürü aracı olarak kullanmasının eleştirisi de yapılır. Güngör Dilmen'in oyunlarında kuvvetli bir din eleştirisi vardır. İnsanın; tanrılık iddiasında bulunması ya da inançların ve efsanelerin etkisi altında kalarak aklı devre dışı bırakmasının eleştirisi yapılır. Güngör Dilmen, özellikle *Canlı Maymun Lokantası* ve *Ak Tanrılar* oyunlarında din üzerinden yapılan sömürüyü, Batı ve Hristiyanlık üzerinden anlatır.

1960-1980 tiyatrosunda sanat ve edebiyatla ilgili meselelerin yer alışında ana eksenini sanatın ve sanatçının topluma münasebeti, toplumun sanatçıya bakışı, sanatın faydası ve sanatçının topluma karşı vazifesi oluşturmaktadır. Güngör Dilmen, mitolojiden kahramanlar ve hikâyeleri kullanarak sanatla alakalı meselelere yer verirken Turan Oflazoğlu, Orhan Asena, Turgut Özakman tarihî olaylar ve şahsiyetler dolayısıyla sanatla alakalı temaları incelemiştir. Birçok eserde sanat ve edebiyatla ilgili ayrıntılar ve değerlendirmelerin ana temayı besleyen ve zenginleştiren yan tema ya da ayrıntı olarak yer aldığını söylemek mümkündür. Fakat bunlar dönem tiyatrosu ve oyun yazarlarının başarısı ve yetkinliği dolayısıyla oyunların bütünlüğünü sağlayıp zenginleştirir.

Dönem oyunlarının temel dinamiğini sosyal meseleler oluşturur, bunlar içerisinde de genel eğilim halkın gerçeğini yansıtarak bilinçlenmesini sağlamaktır. Sanat ve Edebiyat bölümü dışındaki tüm bölümlerde ana eğilim halkın ezilmişliği, cahilliği ve sömürülmesine dikkat çekilerek düzeni sorgulatmak ve farkındalık oluşturmaktır. Buna rağmen önceki dönemlere nazaran yazarların büyük bir kısmının eserlerini araçsal bir düzeye indirmediği söylenebilir. Bunda daha önceki dönemlerin tiyatro birikimi, yazarların donanımı, evrensel ulaşma yönündeki farkındalıkları ve dönemin çoksesli ortamının etkili olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Çalışmaya Kaynaklık Eden Tiyatro Eserleri

- Ağaoğlu, Adalet: “Kozalar”, **Toplu Oyunlar 2**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları 1993. (Yankı Yayınları, 1973)
- Ağaoğlu, Adalet: “Bir Kahramanın Ölümü”, **Toplu Oyunları 2**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993. (Yankı Yayınları, 1973)
- Ağaoğlu, Adalet: “Çatıdaki Çıtlak”, **Toplu Oyunlar 1**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2009. (Bilgi Yayınevi, 1969 Sınırlarda ile birlikte)
- Ağaoğlu, Adalet: “Evcilik Oyunu”, **Toplu Oyunlar 1**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2009 (İzlem Yayınları, 1964)
- Ağaoğlu, Adalet: “Sınırlarda”, **Toplu Oyunlar 1**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2009. (Bilgi Yayınevi, 1969 Çatıdaki Çıtlak’la birlikte)
- Ağaoğlu, Adalet: “Kendini Yazan Şarkı”, **Toplu Oyunlar 2**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993 (Remzi Kitabevi, 1977 Evcilik oyunu ile birlikte)
- Akın, Gülten: “Batak”, **Toplu Oyunlar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997. (Nokta Yay., 1969)
- Aksal, Sabahattin Kudret: **Kahvede Şenlik Var**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988. (Varlık Yayınları, 1966)
- Aksal, Sabahattin Kudret: **Kıral Üşümesi**, İstanbul, Varlık Yay., 1970.

- Alpöge, Atila: “Çürük Elma”, **Gençlik Oyunları: Tavatı Kütüpatı, Çürük Elma**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2004. (De Yayınevi, 1962)
- Altan, Çetin: “Çemberler”, **Bütün Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2002. (Milli Eğitim Basım Evi, 1964)
- Altan, Çetin: “Dilekçe”, **Bütün Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2002. (Dönem Yayınları, 1966)
- Altan, Çetin: “Mor Defter”, **Bütün Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2002. (Milli Eğitim Basım Evi, 1965)
- Altan, Çetin: “Suçlular”, **Bütün Tiyatro Eserleri**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2002 (Oluş Yayınları, 1965)
- Anday, Melih Cevdet: “Mikado'nun Çöpleri”, **Ölümsüzler: Toplu Oyunlar 1**, 2. bs., İstanbul, Adam Yayınları, 1996 (Kent Yay., 1967)
- Anday, Melih Cevdet: “Ölümler Konuşmak İsterler”, **Ölümsüzler**, 2. bs.,
- Anday, Melih Cevdet: **İçerdekiler: Toplu Oyunları 2**, 2. bs., İstanbul, Adam Yay., 2000. (Varlık Yay., 1965)
- Ankara Deneme Sahnesi: **Uzun Dere**, Ankara, Bizim Yayınlar, 1967.
- Apaydın, Talip: **Bir Yol**, 2. bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 1972 (Varlık yay., 1966)
- Asena, Orhan: “Kapılar”, **Toplu Oyunlar**, Ankara, İş Bankası Kültür Yay., 1998 (Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963)
- Asena, Orhan: “Simavnalı Şeyh Bedreddin”, **Toplu Oyunlar 3**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010 (Toplum Yayınevi, 1969)

- Asena, Orhan: **Şili'de Av**, İstanbul, Tiyatro 75 Yayınları, 1975.
- Asena, Orhan: **Yalan**, Ankara, Dernek Yayınları, 1962.
- Asena, Orhan: "Atçalı Kel Mehmet", **Toplu Oyunlar 3**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010 (Şiir-Tiyatro Yay., 1970)
- Asena, Orhan: "Fadik Kız", **Toplu Oyunlar 4**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2010 (Kent Yayınları, 1966)
- Asena, Orhan: "Gecenin Sonu", **Toplu Oyunlar**, Ankara, İş Bankası Kültür Yay., 1998 (Toplum Yayınları, 1964)
- Asena, Orhan: "Hürrem Sultan", **Toplu Oyunlar 2**, 2. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2012. (MEB Yay., 1960)
- Asena, Orhan: "Kocaoğlan", **Toplu Oyunlar 4**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2010 (MEB Yay., 1962)
- Asena, Orhan: "Yurттаş A", **Yeni Türk Tiyatrosu: Kısa Oyunlar Antolojisi 1**, Haz. Ali Püsküllüoğlu, Nokta Yay., Ankara, 1969.
- Asena, Orhan: **Ölü Kentin Nabzı**, Ankara, Şiir-Tiyatro Yayınları, 1978.
- Asena, Orhan: **Tohum ve Toprak (Alemdar Paşa)**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., 1992. (MEB Yay., 1964)
- Atay, Cahit: **Karaların Memetleri**, İzlem Yay. 1963.
- Atay, Cahit: **Ormanda**, İzlem Yay., 1964.
- Atay, Cahit: **Sultan Gelin**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1965.
- Atay, Cahit: **Ana Hanım Kız Hanım-Ormanda**, Ankara, İzlem Yayınları, 1964.

- Atay, Cahit: **Pusuda**, Ankara, Türk Kültür Dernekleri Yayınları, 1962 (Türk Kültür Dernekleri Tiyatro Yay., 1961)
- Başkut, Cevat Fehmi, **Bütün Tiyatro Eserleri: Buzlar Çözülmeden-Hacı Kaptan**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2006.
- Başkut, Cevat Fehmi: **Bütün Tiyatro Eserleri: Kleopatra'nın Mezarı**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2005.
- Başkut, Cevat Fehmi: **Bütün Tiyatro Eserleri: Ayna**, İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2005.
- Başkut, Cevat Fehmi: **Bütün Tiyatro Eserleri: Büyükşehir**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2006.
- Başkut, Cevat Fehmi: **Bütün Tiyatro Eserleri: Hacıyatmaz-Ölen Hangisi**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 2005.
- Başkut, Cevat Fehmi: **Bütün Tiyatro Eserleri: Koca Bebek - Makine**, İstanbul, İnkılâp, 2008.
- Batu, Selahattin: **Oğuzata**, Ankara, Mili Eğitim Basımevi, 1961.
- Batuhan, Hüseyin: **Büyük Çınar**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1965.
- Belli, Şemsi: **Anayasso**, Ankara, Güneş Matbaacılık, 1970.
- Bilginer, Recep: **Ben Devletim**, İstanbul, İzlem Yayınları, 1965.
- Bilginer, Recep: "İsyancılar", **Sarı Naciye-İsyancılar**, Ankara, Tekin Yayınevi, Şubat 1985. (Yeditepe Yay., 1964)
- Bilginer, Recep: **Yunus Emre**, Ankara, Ankara Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2001. (Cem Yayınevi, 1979)
- Buğra, Tarık: "Akümülatörlü Radyo", **Bütün Eserler 3: Üç Oyun**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1979.

- Buğra, Tarık: “Ayakta Durmak İstiyorum”, **Bütün Eserler 3: Üç Oyun**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1979. (Ayyıldız Matbaası, 1966)
- Buğra, Tarık: “Yüzlerce Çiçek Birden Açtı”, **Bütün Eserler 3: Üç Oyun**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1979.
- Büyükarkın, Bekir: “Yolcular”, **Üç Oyun**, İstanbul, Hakan Yayınevi, 1970.
- Büyükarkın, Bekir: **İki Oyun: Duman - Keçiler**, İstanbul, Hakan Yayınevi, 1970.
- Büyükarkın, Bekir: **Soytarı**, İstanbul, Hakan Yayınevi, 1974.
- Cumalı, Necati: “Derya Gülü”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004. (Kent Yayınları, 1963)
- Cumalı, Necati: “Ezik Otlar”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004. (İmbat Yayınları, 1969)
- Cumalı, Necati: “Gömü”, **Bütün Oyunları 2**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, C:II, 2004. (İmbat Yayınları, 1973)
- Cumalı, Necati: “İş Karar Vermekte”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004. (İmbat Yayınları, 1977)
- Cumalı, Necati: “Kaynana Ciğeri”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004. (İmbat Yayınları, 1969)
- Cumalı, Necati: “Nalınlar”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004. (Kent Yayınları, 1962)

- Cumalı, Necati: “Susuz Yaz”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004. (İmbat Yayınları, 1969)
- Cumalı, Necati: “Vur Emri”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004. (İmbat Yayınları, 1969)
- Cumalı, Necati: “Aşk Duvarı”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004. (İmbat Yayınları, 1969)
- Cumalı, Necati: “Bakanı Bekliyoruz”, **Bütün Oyunları 2**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, C:II, 2004. (İmbat Yayınları, 1973)
- Cumalı, Necati: “Çalıkuşu”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C:I, 2004 (İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1963)
- Cumalı, Necati: “Kristof Kolomb’un Yumurtası”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C:I, 2004. (İmbat Yayınları, 1973)
- Cumalı, Necati: “Masalar”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, C:I, 2004. (İmbat Yayınları, 1969)
- Cumalı, Necati: “Tehlikeli Güvercin”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C:I, 2004 (İmbat Yayınları, 1969)
- Cumalı, Necati: “Yaralı Geyik”, **Bütün Oyunları 2**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2004 (Devlet Tiyatroları Yayınları, 1980)

- Cumalı, Necati: “Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004 (İmbat Yayınları, 1969)
- Cumalı, Necati: “Yürüyen Geceyi Dinle”, **Bütün Oyunları 2**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, C:II, 2004. (İmbat Yayınları, 1977)
- Cumalı, Necati: “Zorla İspanyol”, **Bütün Oyunları 1**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, Ekim, C: I, 2004 (İmbat Yayınları, 1969)
- Çağan, Sermet: **Bütün Oyunları: Ayak-Bacak Fabrikası, Savaş Oyunu**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993 (İzlem Yayınları, 1965)
- Çalışlar, Aziz: **Rasputin**, İstanbul, Gün Matbaası, 1967.
- Çobarbacıoğlu, Fazıl Hayati: **Koca Sinan**, İstanbul, Minnetoğlu Yayınları, 1971.
- Dıranas, Ahmet Muhip: **Oyunlar: Gölgele-Çıkmaz**, İş Bankası Kültür Yayınları, 1977.
- Dilmen, Güngör: “Kurban”, **Toplu Oyunlar 2 (Kadın Oyunları)**, 2. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yay. (Bilgi Yayınevi, 1967)
- Dilmen, Güngör: **Ak Tanrılar**, İstanbul, Yankı Yayınları, 1976.
- Dilmen, Güngör: “İttihat ve Terakki”, **Toplu Oyunlar 6**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2003. (Dormen Tiyatrosu, 1969)
- Dilmen, Güngör: “Midas’ın Altınları”, **Toplu Oyunları 1**, 4. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009. (Şiir-Tiyatro Yayınları, 1979)

- Dilmen, Güngör: “Midas’ın Kördüğümü”, **Toplu Oyunları 1**, 4. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009. (Şiir-Tiyatro Yayınları, 1979)
- Dilmen, Güngör: “Midas’ın Kulakları”, **Toplu Oyunları 1**, 4. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009 (Bilgi Yayınevi, 1965)
- Dilmen, Güngör: **Canlı Maymun Lokantası**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011. (İzlem Yay., 1964)
- Engin, Sabahattin: **Büyük Dönemeç**, Yaylacık Matbaası, İstanbul, 1970.
- Engin, Sabahattin: **İpsizler**, İstanbul, Hisar Yayınları, 1970.
- Engin, Sabahattin: **Kendi Dünyamız**, İstanbul, Yaylacık Matbaası, 1970.
- Engin, Sabahattin: **Malazgirt**, İstanbul, Yağmur Yayınları, 1973.
- Engin, Sabahattin: **Tanınmayan Yiğitler**, İstanbul, Yağmur Yayınları, 1973.
- Erduran, Refik: **Ayı Masalı**, Dormen Tiyatrosu Yayınları, t.y. (1963)
- Erduran, Refik: **Cengiz Han’ın Bisikleti**, Ankara, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, 1979.
- Erenus, Bilgesu: **Kaside**, İstanbul, İzlem Yayınları, 1980.
- Genç Oyuncular **Vatandaş Oyunu**, İstanbul, İzlem Yayınları, 1962.
- Giz, Adnan: **Sokullu Ne Yapmalıydı?**, Ankara, Devlet Tiyatroları Yayınları, 1981. (Devlet Tiyatroları Yayınları, 1980)
- İlgaz, Rıfat: “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı”, **Üç Oyun: Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı-Baskında-Uyanıyor**, İstanbul, Sosyal Klasikler, 1981. (Osmanbey Matbaası, 1971)

- Kayacan, İsa: **Köyden Şehirden**, (Can Yayınları, 1966)
- Kayacan, Feyyaz: **Mutlu Azınlık**, İstanbul, Yeditepe Yay., 1968.
- Kayacan, İsa: **Köyden Şehirden**, Ankara, Can Yayınları, 1966.
- Kemal, Orhan: “İspinozlar”, **Bütün Oyunları - 2**, 2. bs., İstanbul, Tekin Yayınevi, 2002 (Varlık Yay., 1965)
- Kısakürek, Necip Fazıl: **Abdülhamîd Han**, 13. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2011. (Toker Yay. 1969, Yunus Emre ve Siyah Pelerinli Adam’la birlikte)
- Kısakürek, Necip Fazıl: **Ahşap Konak**, 12. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2011 (Büyük Doğu Dergisinin ilavesi olarak, 1964)
- Kısakürek, Necip Fazıl: **İbrahim Ethem** 12. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2010. (Büyük Doğu Yay., 1978)
- Kısakürek, Necip Fazıl: **Kanlı Sarık**, 11. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2010 (Akçağ Yay., 1970)
- Kısakürek, Necip Fazıl: **Mukaddes Emanet**, 11. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2010. (Tiyatro Eserleri II, Kültür Bakanlığı Yay., 1976)
- Kısakürek, Necip Fazıl: **Reis Bey**, 26. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yay., 2012 (Ötüken Yay. 1964)
- Kısakürek, Necip Fazıl: **Yunus Emre**, 14. bs., İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 2012 (Toker Yay. 1969, Piyeslerim, Abdülhamid Han ve Siyah Pelerinli Adam’la birlikte)
- Kocatürk, Vasfi Mahir: **Sanatkâr**, Ankara, Edebiyat Yayınevi, 1965.

- Köksal, Ülker: “Adem’in Kaburga Kemiği”, **Toplu Oyunlar 2: Kadın Dörtlemesi**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1994 (Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 1980)
- Kurşunlu, Nâzım: **Merdiven**, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., 1966.
- Küntay, İsmet: “403. Kilometre”, **Bütün Oyunları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993. (Tiyatro 78 Yayınları, 1978)
- Küntay, İsmet: “Tozlu Çizmeler”, **Bütün Oyunları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993. (Tiyatro 78 Yayınları, 1978)
- Küntay, İsmet: “Evler Evler: Kara Kazan, Boru Çiçekleri, Usanmak, Altı Numaralı Daire, İkinci Vardiya” **Bütün Oyunları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993. (Tiyatro 78 Yayınları, 1978)
- Meriç, Nezihe: “Sular Aydınlanıyordu”, **Sular Aydınlanıyordu, Sevdican**, İstanbul, Can Yay., 1992 (Dost Yay., 1970)
- Mungan, Murathan: **Mahmut ile Yezida: Mezopotamya Üçlemesi I**, 8. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2011 (İş Bankası Kültür Yay., 1980)
- Necatigil, Behçet: “Gaz”, **Radyo Oyunları**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010. (Varlık Yay., 1969)
- Necatigil, Behçet: “İki Çapraz Çizgi”, **Radyo Oyunları**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010. (Varlık Yay., 1970)
- Necatigil, Behçet: “Kadın Kedi”, **Radyo Oyunları**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010. (De Yayınevi, 1965)
- Necatigil, Behçet: “Son Tren”, ”, **Radyo Oyunları**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010. (Bilgi Yayınevi, 1967)

- Necatigil, Behçet: “Uzak Yol Kaptanı ”, **Radyo Oyunları**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010. (Varlık Yay., 1970)
- Necatigil, Behçet: “Uzunköprü”, **Radyo Oyunları**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010. (Varlık Yay., 1975)
- Necatigil, Behçet: “Üç Turunçlar”, **Radyo Oyunları**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010. (Varlık Yay., 1970)
- Necatigil, Behçet: “Yıldızlara Bakmak”, ”, **Radyo Oyunları**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010. (De Yayınevi, 1965)
- Necatigil, Behçet: “Yol”, **Radyo Oyunları**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010. (Varlık Yay., 1970)
- Necatigil, Behçet: “Altın Beşik”, **Radyo Oyunları**, 2.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010 (1979)
- Necatigil, Behçet: “Kutularda Sinek”, **Radyo Oyunları**, 2. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010. (Bilgi Yayınevi, 1967)
- Nesin, Aziz: “Üç Karagöz Oyunu: Karagöz’ün Kaptanlığı- Karagöz’ün Berberliği- Karagöz’ün Antrenörlüğü”, **Bütün Oyunları 4: Çalgılı Şarkılı Oyunlar - 2**, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011. İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011. (Düşün Yay., 1969)
- Nesin, Aziz: “Beş Kısa Oyun: Bir İnsan Başı Üzerine Üç Sesli Üzüncü, Sen Gara Değilsin, Bir Kadın İçin Düet, Hazırol, Yaşasın Kavuniçi”, **Bütün Oyunları 1: Dramatik Oyunlar**, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011 (Şiir Tiyatro Yay., 1979)

- Nesin, Aziz: “Düdükcülerle Fırçacıların Savaşı”, **Bütün Oyunları 4:** İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011 (Düşün Yay., 1968)
- Nesin, Aziz: “Toros Canavarı”, **Bütün Oyunları 2: Karagülmece Oyunlar**, İstanbul, Nesin Yayıncılık, 2011. (Düşün Yay., 1965)
- Nesin, Aziz: “Tut Elimden Rovni”, **Bütün Oyunları 1: Dramatik Oyunlar**, İstanbul, Nesin Yayınevi, 2011 (İstanbul Matbaası, 1970)
- Nutku, Özdemir: **Söylev**, 2. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2008 (A.Ü.D.T.C.F Yay., 1973)
- Oflazoğlu, Turan: **Keziban & Allah’ın Deddiği Olur**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2001 (Kent Yay., 1967)
- Oflazoğlu, Turan: **Deli İbrahim**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2002. (Kent Yay., 1967)
- Oflazoğlu, Turan: **Elif Ana**, 2. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2011 (Cem Yay., 1979)
- Oflazoğlu, Turan: **Genç Osman**, 2. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2010 (Devlet Tiyatrosu Yay., 1979)
- Oflazoğlu, Turan: **IV. Murat**, 3. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2010 (Pınar Yay., 1970)
- Oflazoğlu, Turan: **Sokrates Savunuyor**, 3. bs., İstanbul, İz Yayıncılık, 2009 (Varlık Yay., 1971)
- Okçu, Emine İşinsu: **Bir Yürek Satıldı**, Yağmur Yayınları, 1966.
- Okçu, Emine İşinsu: **Bir Milyon İğne**, İstanbul, Uygur Yay., 1967.

- Okçu, Emine Işınsu: **Göçmen Yusuf**, Töre Devlet Yayınevi, 1975. (Kırk Adsız Kahraman ile birlikte)
- Öngören, Vasıf: “Asiye Nasıl Kurtulur?”, **Bütün Oyunları**, 3. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2010. (San Matbaası, 1970)
- Örnek, Sedat Veyis: **Pirinçler Yeşerecek**, Nokta Yay., 1969.
- Özakman, Turgut: “Fehim Paşa Konağı”, **Bütün Oyunları 5**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2009 (İş Bankası Yayınları, 1980)
- Özakman, Turgut: “Ocak”, **Bütün Oyunlar 4**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2008. (Dernek Yayınları, 1963)
- Özturanlı, O. Zeki: **Batak Göl**, İstanbul, Kent Yayınları, 1969.
- Pakdil, Nuri: **Korku**, 3. bs., Ankara, Edebiyat Dergisi Yayınları, 2014 (Edebiyat Dergisi Yayınları, 1980)
- Pakdil, Nuri: **Umut**, 4. bs., Ankara, Edebiyat Dergisi Yayınları, 2014 (Edebiyat Dergisi Yayınları, 1974)
- Polat, Ömer: **Aladağlı Miho**, 2. bs., İstanbul, Mitos- Boyut Yayınları, 2008 (May Yayınları, 1977)
- Püsküllüoğlu, Ali: “Dağ Başı”, **Yeni Türk Tiyatrosu: Kısa Oyunlar Antolojisi 1**, Ankara, Nokta Yay. 1969.
- Ran, Nâzım Hikmet: “Sabahat”, **Ferhad ile Şirin: Oyunlar 2**, 8. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011. (De Yay., 1966)
- Ran, Nâzım Hikmet: “Enayi”, **Ferhad ile Şirin: Oyunlar 2**, 8. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011 (Dost Yay., 1965)

- Ran, Nâzım Hikmet: “Ferhat, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu”, **Ferhad ile Şirin: Oyunlar 2**, 8. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011 (De Yay., 1965)
- Ran, Nâzım Hikmet: “İnek”, **Demokles’in Kılıcı: Oyunlar 4**, 7. bs., Yapı Kredi Yayınları, 2013. (Dost Yay., 1965)
- Ran, Nâzım Hikmet: “Yolcu”, **Ferhad ile Şirin: Oyunlar 2**, 8. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2011 (Pınar Yayınevi, 1966)
- Ran, Nâzım Hikmet: **Demokles’in Kılıcı: Oyunlar 4**, İstanbul, 7. bs., Yapı Kredi Yayınları, 2013. (Habora Kitabevi, 1974)
- Ran, Nâzım Hikmet: **Yusuf ile Menofis,: Oyunlar 3**, 6. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010 (İzlem Yay., 1967)
- Rifat, Oktay: “Bir Takım İnsanlar”, **Yağmur Sıkıntısı: Toplu Oyunlar**, İstanbul, Adam Yayınları, 1988 (Varlık, 1961)
- Sabuncu, Başar: “Şerefiye”, **Toplu Oyunları 1**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2009 (Nokta Yay., 1969)
- Sayın, Hidayet: **Pembe Kadın**, İstanbul, Kent Yayınları, 1965.
- Sayın, Hidayet: **Uzak Dünyalar**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1972 .
- Sayın, Hidayet: **Topuzlu, Uzak Dünyalar**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1972.
- Sümer, Dinçer: **Katip Çıkmazı**, (Batı Yayınları, 1970)
- Sümer, Dinçer: “Eski Fotoğraflar”, **Toplu Oyunlar 1**, 2. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010. (T.C. Ziraat Bankası Yay., 1978)

- Sümer, Güner: “Bozuk Düzen”, **Bütün Oyunları 3**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2006 (Bilgi Yayınevi, 1965)
- Sümer, Güner: “Yarın Cumartesi”, **Bütün Oyunları 3**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2006 (Dost Yay., 1962)
- Taner, Haldun: **Bütün Oyunları 1: Keşanlı Ali Destanı**, 24. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 2012. (İzlem Yayınları, 1964)
- Taner, Haldun: **Bütün Oyunları 3: Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**, 7. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 2012. (Bilgi Yayınevi, 1971)
- Taner, Haldun: **Bütün Oyunları- 6: Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım**, 8. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 2012. (Cem Yayınevi, 1979)
- Tarus, İlhan: **Suavi Efendi**, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1962.
- Taşer, Suat: **Deli Dumrul: Ölüm ve Aşk**, Ankara, Dost Yayınları, 1962.
- Tecer, Ahmet Kutsi: **Koçyiğit Köroğlu**, 19. bs., İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2012.
- Toy, Erol: “Pir Sultan Abdal”, **Toplu Oyunları 2**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010 (İzlem Yay., 1970)
- Türkali, Vedat: **141. Basamak**, İstanbul, Gendaş Kültür, 2004.
- Velibeyoğlu, Veli Recai: **Ormanları Kuralım Saadete Erelim**, İstanbul, Kurtuluş Matbaası, 1966.
- Yesari, Afif: **Olduğu Gibi: Düşünce Tiyatrosu Oyunu**, 2. bs., İstanbul, Hüsnütabiat Matbaası, 1968 (Hüsnütabiat Matbaası, 1966)

- Yesari, Afif: **Soytarının Biri: Düşünce Tiyatrosu Oyunu**, İstanbul, Hüsnütabiat Matbaası, 1967.
- Yesari, Afif: **Uzak: Düşünce Tiyatrosu Oyunu**, İstanbul, Hüsnütabiat Matbaası, 1966.
- Yürük, Ali: **Türkmen Düğünü**, 3. bs., Ankara, Sarkaç Yayınları, 2012. (Ocak, 1978)
- Zeybek, Haşmet: **Düğün ya da Davul**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2007. (Koral, 1976)
- Zeybek, Haşmet: Haşmet Zeybek, **Alpagut Olayı**, 2. bs., İstanbul, Koral Yayınları, 1992. (Koral, 1977)
- Zeybek, Haşmet: **Irgat**, 3. bs., Ankara, Koral Yayınları, 1975 (İzlem, 1970)

Faydalanılan Kaynaklar

- (Yaycıoğlu, Mukadder): “Midas Üçlemesini Okumak”, **Güngör Dilmen Bildiri Kitabı: 50. Sanat Yılı Sempozyumu**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2010.
- (Yüksel, Ayşegül): “Güngör Dilmen Tiyatrosu’nun Trajik Boyutu”, **Güngör Dilmen Bildiri Kitabı: 50. Sanat Yılı Sempozyumu**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2010.
- Adıyaman, Halil: “Haldun Taner Hayatı Sanatı Eserleri”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2012.

- Adıyaman, Halil: “Vasıf Öngören’in Tiyatrolarında Kadın”, **Akademik Bakış Dergisi**, Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, Sayı: 27, Kırgızistan, Kasım-Aralık 2011.
- Ahmad, Feroz: **Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980**, 5. bs., Hil Yayın, 2015.
- Akarkan, Serdar: “Adalet Ağaoğlu’nun Tiyatrolarında Yapısalcı Eleştiri Uygulaması”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2013.
- Akıncı, Uğur: **Kalemden Sahneye: 1946’dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler**, İstanbul, Sahne Kültürü Kitaplığı, C. 1, 2003.
- Al-Jabbarı, Rawyar Abbas Jaafar: “Refik Erduran Tiyatrolarında Şahıs Kadrosu”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2016.
- And, Metin: **100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi**, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1970.
- And, Metin: **Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi**, 6. bs., İstanbul, İletişim Yay., 2012.
- Andı, Fatih: **Roman ve Hayat**, 3. bs., İstanbul, Akademik Kitaplar, 2010.
- Andı, M. Fatih: “Türk Romanında Köye Açılma ve Mehmet Celal’in Romanları”, **İlmî Araştırmalar** 2, İstanbul, 1996, s. 29.

- Aydemir, Sefa Salih: “1960-1980 Arası Türkiye Üniversitelerindeki Öğrenci Olayları İçin Bir Kaynak Olarak Türk Basını (Cumhuriyet- Milliyet Ve Tercüman Gazetesi Örnekleri)”, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Mersin, 2014.
- Ayhan, Mustafa: “Türk Entelejansiyasında Bir Politik Eleştiri Figürü Olarak Cevat Fehmi Başkut”, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa, 2012.
- Aysal, Necdet: “Yönetel Alanda Değişimler ve Devrim Hareketlerine Karşı Gerici Tepkiler “Serbest Cumhuriyet Fırkası - Menemen Olayı”, Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, S. 44, Güz 2009,s. 600- 601.
- Ayvaz, Ülkü: “Behçet Necatigil ve Radyo Oyunları”, **Türk Dili**, Cilt: CX, Sayı: 772, Nisan 2016, s. 140-145.
- Bal, İsa: “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü Adlı Romanında Zaman- Kimlik ve Dönüşüm”, İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2013.
- Başbuğ, Esra Dicle: **Resmî İdeoloji Sahnede**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

- Başgüney, Hakkı: **Yazarlar Çağı: Türkiye’de 1960 ile 1980 Arasında Edebî Üretim ve Politika**, İstanbul, Yazılama Yayınevi, 2015.
- Bektaş, Nuh: “Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Nâzım Hikmet’in “Ferhad ile Şirin” Oyununa Metinlerarası Bir Bakış”, **Millî Folklor**, 2009, Yıl 21, Sayı 83, s. 41-47.
- Belkıs, Özlem: **Kalemden Sahneye: 1946’dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler**, C. 2, İstanbul, Ygs Yayınları, 2003.
- Berkes, Niyazi: **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, 25. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Brecht, Bertolt: **Epik Tiyatro**, Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2011.
- Buğra, Tarık: “Tenkit ve Politika Üzerine Düşünceler”, **Türk Dili**, Sayı: 496, Nisan 1993, s. 249-254.
- Buttanrı, Müzeyyen: **Tiyatro ile Dopdolu Bir Yaşam: Hidayet Sayın ve Oyunları**, Eskişehir, Eserofset Basım Yayın, 2008.
- Büker Cumali: “Çetin Altan’ın Roman ve Oyunlarında Aydın ve Küçük Burjuvazinin Sorunları”, Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2016.
- Cebeci, Oğuz: **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008.
- Coşkun, Sezai: **Bir Mutlak Avcısı: A. Turan Oflazoğlu**, İstanbul, Kitabevi, 2011.

- Çağlar, Murat: “Turgut Özakman’ın Oyun Yazarlığı”, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2010, Adana, s. 53.
- Çaha, Ömer: **Sivil Kadın: Türkiye’de Kadın ve Sivil Toplum**, Ankara, Savaş Kitap ve Yayınevi, 2010.
- Çalışlar, Aziz: **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995.
- Çalışlar, Aziz: **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, 3. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2004.
- Çalışlar, Aziz: **Tiyatro Oyunları Sözlüğü**, C. II, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1994.
- Çankaya, Erol: “Türk Köyü Köy Edebiyatına Nasıl Yansıdı? Köy Enstitülü Yazarlarda Tematik Eğilimler”, **Turkish Studies**, Volume 8/7 Summer 2013, p. 49-64, Ankara, s. 49-64.
- Çelenk, Semih: **Kaleminden Sahneye: 1946’dan Günümüze Oyun Yazarlığında Eğilimler**, C. 3, İstanbul, Ygs Yayınları, 2003.
- Çelik, Hüseyin: **Ali Suavi ve Dönemi**, İstanbul, İletişim Yay., 1994.
- Çelik, Yakup: “Şair Ahmet Muhip Dıranas’ın Oyun Yazarlığı” **Turkish Studies**, Volume 5/2 Spring 2010, s. 1-12.
- Çetin, Nurullah: “Dede Korkut Kitabı’ndaki ‘Deli Dumrul Hikâyesi’nin İçerdiği Motiflerin Simgesel Değeri”, **Türk Dili**, Yıl: 67, Sayı: 788, Ağustos 2017, s. 55-61.

- Çetin, Nurullah: **Behçet Necatigil Hayatı, Sanatı ve Eserleri**, 2. bs., Ankara, Akçağ, 2013.
- Çetişli, İsmail: **Metin Tahlillerine Giriş/2: Hikâye - Roman - Tiyatro**, 4. Bs., Ankara, Akçağ Yay., 2014.
- Çıkla, Selçuk: “1923- 1950 Yılları Arasında Yazılan Köyü ve Köylüyü Konu Edinen Piyesler”, **Milli Eğitim**, Sayı 175, Yaz 2007, s. 98-115.
- Demir, Fethi: “Tiyatro Toplum Bilimi Bağlamında Tarık Buğra’nın Ayakta Durmak İstiyorum Adlı Oyunu”, **The Journal of Academic Social Science Studies**, Sayı: 52, Kış 2016, s. 147-160.
- Demiralp, Didem: “Sokrates Etiği ve Sanat”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. XLIX, Sayı 2, 2008, s. 237-243.
- Doğru, Ömer: “Nokta Atışların Ortak Noktası: Umut”, **Türk Dili**, **Cilt: CVIII Sayı: 762, 2015**, s. 104-109.
- Dursunoğlu, Bediha: “Sabahattin Engin’in Oyunları Üzerine Bir Araştırma”, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2010.
- Düzgün, Dilaver: “Geleneksel Türk Tiyatrosunu Modern Tiyatro Sahnesine Taşıyan Oyun: Düğün Ya Da Davul”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Yıl: 2003, Sayı: 3, s. 33-40.

- Ed.: Yalçın, Murat: “Reşat Nuri Güntekin”, **Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, 2. c., 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, C: II, 2010.
- Ed: Alver, Köksal: “Edebiyat Sosyolojisi ve Hayat”, **Edebiyat Sosyolojisi**, İstanbul, İz Yayıncılık, 2018.
- Ejder, Eylem: “Açık Yara: Ülker Köksal’ın Adem’in Kaburga Kemiği Oyunu Üzerine Feminist Eleştirel Bir Okuma Denemesi”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, Sayı: 21, 2012/2, s. 17-36.
- Ener, Aydan: “Recep Bilginer ve Tiyatro Oyunları Üzerine Bir İnceleme”, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir, 2009.
- Enginün, İnci: “Yeni Türk Edebiyatında Nef’î”, **Gazi Türkiyat**, Sayı 8, 2011, s. 165-193.
- Enginün, İnci: **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, 6. bs., İstanbul Dergah Yay., 2012.
- Ergin, Veysel: “Doğumunun 112. Yıldönümünde Ahmet Kutsi Tecer’in Tiyatrolarına Tematik Bir Bakış”, **Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 2(1), s. 49-72.
- Erkoç, Gülayşe: “1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S. 13, 2002, s. 6-34.
- Erkoç, Gülayşe: “Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S. 12, 1995, s. 17-25.

- Erkoç, Gülayşe: “Türk Tiyatrosunda 1960-1970 Dönemi (Tiyatro Toplulukları ve Etkinlikleri), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, 1993.
- Gariper, Cafer: “Haldun Taner’in Keşanlı Ali Destanı Üzerinde Bir İnceleme”, **İlmi Araştırmalar**, Sayı 20, 2005, s. 89-120.
- Gökalp, Ziya: **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2014.
- Gökcan, Melike: “Küşteri Meydanında Zaman Yolculuğu Geçmişten Günümüze Karagöz Oyunlarının Toplumsal Boyutu”, **Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Özel Sayı III, 2016, s. 83-92.
- Gökçe, Yeşim: “Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet”, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2004.
- Gökçe, Yeşim: “Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet”, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004.
- Gören, Duygu: “Adalet Ağaoğlu’nun Roman ve Tiyatrolarında Kadın ve Kadın Eğitimi”, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2008.

- Güçbilmez, Beliz: “Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 21, 2006, s. 27-44.
- Gül, Halime: “İbrahim Bin Ethem ve Tasavvuf Tarihindeki Yeri”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı Tasavvuf Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2008.
- Gül, Mustafa Fırat: **Necip Fazıl ve Tiyatro**, Konya, Kömen Yayınları, 2010.
- Gülendam, Ramazan: “Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış”, Türk Romanı Özel Sayısı, **Hece**, Ankara, 2. bs., Yıl: 5, Sayı: 54/55/56, 2010, s. 310- 317.
- Güler, Turan: “Necip Fazıl Kısakürek’in Yunus Emre Adlı Tiyatro Eseri Üzerine Bir İnceleme”, Turkish Studies, Ankara, 2012, s. 1311-1327.
- Gürbilek, Nurdan: **Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe**, 2. bs., İstanbul, Metis Yay., 2007.
- Gürel, Zeki: “Haldun Taner’in Keşanlı Ali Destanı Üzerine”, Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 6, 1991, s. 307-323.
- Gürün, Dikmen: “1950’lerde Oyun Yazarlığı Üzerine Eleştiriler”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi** 2, 2003, s. 153-168.
- Hancıoğlu, Hümeyra: “Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirinde Temalar”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2013.

- Haznedaroğlu, Aslıhan: “Necip Fazıl Kısakürek’in Tiyatro Eserlerinde Tarih”, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Rize, 2012.
- Hilmioğlu, Sevim: “Nezihe Meriç’in Hayatı Sanatı ve Eserleri”, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2004.
- İlhan, Nilüfer: “Absürd Tiyatro Bağlamında Nuri Pakdil’in Umut Adlı Oyunu Üzerine Bir İnceleme”, **Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl 6, Sayı 12, Nisan 2013. s. 101-128.
- İlhan, Nilüfer: “Buz Çölünden Gözyaşı Çetesine Yahut Adaletten Merhamete Bir Geçişin Serencamı: Reis Bey”, **Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S. 7, 2015, s. 97-108.
- İlhan, Nilüfer: **1960-1980 Arası Türk Romanında Özne İktidar İlişkileri**, Ankara, Gece Kitaplığı, 2018.
- İpşiroğlu, Zehra: **2000’li Yıllara Doğru Tiyatro**, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 1998.
- İri, Emine Candan: “Vasıf Öngören’in Asiye Nasıl Kurtulur Oyunu Üzerine Epik Tiyatro Bağlamında Bir İnceleme”, **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, Ocak-Haziran 2017/9:17, 132-150.
- Kacıroğlu, Murat: “Tarihin Nesnesinden Kurmacanın Öznesine Şeyh Bedreddin Yahut Tarihsel Bir Kimliğin Yeniden İnşası

- Üzerine”, **Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 30, 2011, s. 239-274.
- Kaplan, Mehmet: **Tip Tahliller: Türk Edebiyatında Tipler**, 8. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011, s.93.
- Kaplan, Ramazan: **Cumhuriyet Devri Türk Romanında Köy**, 3.bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 1997.
- Karaca, Alâattin: “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Sanat/Edebiyat ve Siyasal İktidar”, **Hece Dergisi Hayat Edebiyat Siyaset**, Özel Sayı: 8, Yıl: 8, Sayı: 90-91-92, 2004, s. 196-208.
- Karadağ, Nurhan: “1932-1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara, AÜDTFC Yayınları, 1988, s. 135-173.
- Karataş, Turan: “Necip Fazıl’ın Tiyatro Yazarlığı ve Tiyatrolarının Belli Başlı Özellikleri”, **Türk Dili**, Cilt: CIV Sayı: 737 Mayıs 2013, s. 88-96.
- Karpat, Kemal: **Türk Demokrasi Tarihi**, 9. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2017.
- Keser, Gülfidan: “Sabahattin Kudret Aksal’ın Tiyatroları ve Tiyatroculuğu”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, 2007.
- Kılıç, Rüveyda: “Türk Düşünce Tarihinde Nuri Pakdil ve Modernleşme Anlayışı”, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2015.

- Kısakürek, Necip Fazıl: **Çile**, 55. bs., Büyük Doğu Yayınları, 2005.
- Kısakürek, Necip Fazıl: **Konuşmalar**, İstanbul, Büyük Doğu Yayınları, 1990.
- Kocaman, Şengül: “Aziz Nesin’in Tut Elimden Rovni Adlı Oyununda Çift (Karıkoca) İlişkisinde Yalnızlık Teması”, **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 18, Sayı 2, 2009, s. 349-362.
- Koç, Yasemin: “Vedat Türkali’nin Romanlarında Şahıs Kadrosu”, Aydın, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2014.
- Konur, Tahsin: **Devlet-Tiyatro İlişkisi (Geçmişten Günümüze Örneklerle Devlet-Tiyatro İlişkisinde Belli Başlı Sistemler)**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2001.
- Kozan, Ali: “Şeyh Bedreddin ve Düşünce Tarihimizdeki Yeri”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Bölümü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslam Tarihi Bilim Dalı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Kayseri, 2007.
- Kuşak, Meryem: “Tarık Buğra’nın Tiyatroları”, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sivas, 2012.
- Lavrenteva, Natalia: “Murathan Mungan’ın Oyun Yazarlığı ‘Sayfadaki Gibi’ Örneğinde”, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trabzon, 2017.

- Lüleci, Yalçın: “İktidar ve Sanat (1923-1950)”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Bilim Dalı, (Yayımlanmış Doktora Tezi), İstanbul, 2013.
- Madenci, Can: “Hayek’in Kötü Şöhretli Röportajları”, **Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi**, Cilt: 2010, Sayı: 1, 2010, s. 99-101.
- Mardin, Şerif: **Türk Modernleşmesi: Makaleler 4**, 12. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.
- Mardin, Şerif: **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.
- Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 15. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, 12. bs., İstanbul, İletişim Yay., 2002.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, 13. bs., İstanbul, İletişim Yay., 2005.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, 11. bs., İstanbul, İletişim Yay., 2005.
- Necatigil, Behçet: **Düz Yazılar 1: Bile / Yazdı Yazılar**, 2. bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 1983.
- Nutku, Hülya: “Günümüzde Belgesel Tiyatro Anlayışının Önemi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 27:2009/1, s. 181-188.

- Nutku, Hülya: **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75 Yıllın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Nutku, Özdemir: “Ayak Bacak Fabrikası”nı Sahneye Koyarken Zorunlu Düşünceler”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 2, Ankara Üniversitesi, 1971, s. 29-76.
- Nutku, Özdemir: “Cumhuriyet'in Ellinci Yılında “Söylev”in Sahne Üzerindeki Yorumu”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 2014, s. 1-30.
- Nutku, Özdemir: “Darülbedayi'nin Oyun Seçimindeki Tutumu Üzerine Notlar”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 1970, s. 69-139.
- Nutku, Özdemir: **Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- Nutku, Özdemir: **Gösterim Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Kaynak Yayınları, 2017.
- Nutku, Özdemir: **Oyun Yazarı**, İstanbul, İzlem Yayınları, t.y.
- Nutku, Özdemir: **Tiyatro ve Yazar**, Ankara, GİM Yay., 1960.
- Nutku, Özdemir: **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, 3. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2008.
- Oflazoğlu, A. Turan: “Tarih ve Tiyatro”, **Türk Dili**, Yıl 34, Cilt XLIX, Sayı 397, 1985, s. 1-14.
- Oh, Eunkyung : “Türkiye’de Kore Savaşı Edebiyatında Kadın ve Savaş Algısının Sedat Veyis Örnek’in Pirinçler Yeşerecek Oyunu Üzerinden Tartışılması”, **Folklor /Edebiyat**

(Sedat Veyis Örnek Özel Sayısı), Sayı 82, Cilt 21,
2015, s. 319-333.

- Okay, Orhan: **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2005.
- Oktay, Ahmet: **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları: Sosyalist Realizm Üstüne Eleştirel Bir Çalışma**, 4. bs., İstanbul, İthaki, 2008.
- Öksüz, Elif: “Mahmut Yesari’nin Romanlarında Yapı ve İzlek”, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Programı, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Özkan, Seçkin: “Cahit Atay’ın Yapıtları”, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya, 2011.
- Özmen, Özlem: “Türkiye’de Politik Tiyatronun Gelişimi”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, S. 55, 2015, s. 415-429.
- Pala, İskender: **İki Dirhem Bir Çekirdek**, 18. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, 2008.
- Peker, Hasan: “Tanrı’yı İdrak İmkânı Ekseninde Din-Felsefe Münasebeti”, **Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 1, 2014/2, s. 73-101.
- Sağıroğlu, Akın: “Latin Amerika’da Asker-Siyaset İlişkisi: Arjantin ve Şili’deki Askeri Darbelerin Etkileri ve Tarafları”, **Ekonomi, Politika & Finans Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 1-2, 2016, s. 40- 53.

- Sağlam, Serdar: “Türkiye’de İç Göç Olgusu ve Kentleşme”, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı 5, Güz 2006, s. 33-44.
- Sağlık Şaban: “Oyun Yazarı Olarak Nâzım Hikmet”, **Hece**, Türkçenin Sürgün Şairi Nazım Hikmet Özel Sayısı, Sayı 121, Ocak 2007, s. 361-394.
- Sağlık, Şaban: “Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl”, **Hece**, Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı, Yıl: 9 Sayı: 97, Ankara, 2004, s. 342-381.
- Sakallı, Fatih: “Bekir Büyükarkın’ın Tiyatroları”, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 10, Mart 2015, s. 72-105.
- Sayılğan, Aclan: **Türkiye’de Sol Hareketler**, (Genişletilmiş Baskıya Hazırlayan: Erol Cihangir) 5. bs., İstanbul, Doğu Kütüphanesi, 2009.
- Sever, Mustafa: “Koroğlu Destanı’nda (Azerbaycan Kolu) Kahraman ve Karşı Kahraman Tipleri”, **Gazi Akademik Bakış**, Cilt 4, Sayı 8, 2011, s. 195-201.
- Sevinç, Canan: “Aydının Halkla İmtihani: Ziya Gökalp’in “Halka Doğru” Düsturu Bağlamında Cumhuriyet’in İlk Çeyreğinde Türk Romanında İdealist Öğretmen Tipleri”, **Gazi Türkiyat**, Bahar 2012 / Sayı 10, s. 127-163.
- Sunar, Cavit: **Ana Hatlariyle İslâm Tasavvufu Tarihi**, Ankara, Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yayınları, 1978.
- Süslü, Kader: “Tarık Buğra'nın Tiyatro Anlayışı ve Tiyatro Eleştirisi Milliyet Gazetesi Süreci Yazıları (1951-1954)”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk

- Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı
Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi (Yayınlanmamış), 2017.
- Şahin, Seval: “Aziz Nesin Öykülerinde Sosyal Eleştiri (1946-1960)”,
Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk
Dili ve Edebiyatı Bölümü (Yayınlanmamış Yüksek
Lisans Tezi), Kocaeli, 2012.
- Şen, Can: **Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek
Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme**, Ankara, Gece
Kitaplığı, 2017.
- Şener, Sevdâ: “Popüler Yazar Cevat Fehmi Başkut”, **Tiyatro
Araştırmaları Dergisi**, S. 2, 1972, s. 5-40.
- Şener, Sevdâ: **Cumhuriyet’in 75 yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul,
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, t.y.
- Şener, Sevdâ: **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi ve
Kültür Sorunları (1923-1970)**, Ankara, A.D.T.C.F.
Yayınları, 1971.
- Şener, Sevdâ: **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)**,
Ankara, A.Ü.D.T.C.F Yay., 1972, s. 95.
- Şener, Sevdâ: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 7. bs., Ankara,
Dost Kitabevi, 2012.
- Şener, Sevdâ: **Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu**, 2. bs., İstanbul,
Mitos-Boyut Yay., 2011.
- Şener, Sevdâ: **Nâzım Hikmet’in Oyun Yazarlığı**, Ankara, Kültür
Bakanlığı Yayınları, 2002.

- Şener, Sevdâ: **Oyunlar ve Gerçekler: Yaşamın Tiyatro Yazınındaki Yansımaları**, Ankara, Dost Kitabevi, 2007.
- Şengül, Abdullah: “Cumhuriyet Tiyatrosunda Dede Korkut”, **Turkish Studies**, Volume 3/2 Spring 2008, s. 617-626.
- Şengül, Abdullah: **Cumhuriyet Dönemi’nde Tarihî Tiyatro**, Ankara, Alp Yayınevi, 2008.
- Tağizade Karaca, Nesrin: “Cevat Fehmi Başkut ve Oyunları (1905 - 15 Mart 1971)”, **Türkbilig**, 2004/7, s. 74-86.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Haz. Zeynep Kerman, 7. bs., İstanbul, Dergah Yayınları, 2005.
- Taş, Songül: **Necati Cumalı ve Oyunları**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Taştan, Zeki: **Recep Bilginer’in Tiyatroları**, İstanbul, Kitabevi, 2008.
- Tekerek, Nurhan: **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Tekin, Mehmet: **Tarık Buğra Söyleşiler**, Çizgi Kitabevi, Haziran 2004.
- Temel, Tamer: “Necati Cumalı'nın Oyunlarındaki Kadın Karakterlerin İncelenmesi”, Atatürk Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2007.
- Timurtaş, Faruk K.: “Türk Edebiyatında Hüsrev ü Şirin ve Ferhad ü Şirin Hikâyesi”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, C. IX, S.12, 1959, s. 65-88.

- Töre, Enver: **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016.
- Töre, Enver: **Modern Türk Tiyatrosu (Temalar)**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2016.
- Tüfekçi, Elif M.: “Behçet Necatigil’in Radyo Oyunlarında Geçmiş İzleği”, Ankara Üniversitesi Dergiler Veritabanı, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 2002, Sayı 13.
- Türkay Osman: “Aristo ve Eleştiri”, **Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi**, C. XIV, S: 168, Eylül 1965, s. 797-807.
- Türkçe Sözlük**, 2 c., 9. bs., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, C:II, 1998.
- Türkçe Sözlük**, 2 c., 9. bs., Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, C:I, 1998.
- Ünlü, Kerim Şükrü: “Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an’da Yusuf Kıssası”, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2015.
- Wellek, Rene; Warren, Austin: **Edebiyat Teorisi**, Çev: Ömer Faruk Huyugüzel, İstanbul, Dergâh Yay., 2011.
- Yağcı Aksel, Sevgi Can: “Türk Basımında 1956 Macar İhtilali: Hürriyet, Cumhuriyet, Ulus ve Zafer’de Haber Sunumuna İlişkin Uzlaşma ve Ayrışmalar”, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, Sayı: 39, Güz 2014, s. 96-100.
- Yalçın, Emre: “1960-1980 Dönemi Toplumcu Tiyatromuzda Görülen Biçim Sorunsalı: Toplumcu Tiyatro Yazarlarımız Üzerine Bir İnceleme”, İstanbul Üniversitesi Sosyal

Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013.

- Yaycıoğlu, Mukadder: “Güngör Dilmen’le Söyleşi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 2005, s. 129-142.
- Yazıcı, Hasan: **Siyaset ve Edebiyat**, 3. bs., İzmit, Umuttepe Yay., 2018.
- Yıldırım, Ahmet: “Harakânî ve Yesevî’nin İlim ve İrşad Yönteminde Ortak Noktalar”, **Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: IV, Sayı: 1, 2017, s. 156-176.
- Yılmaz, Ebru Burcu: “Tarık Buğra İnsan ve Eser”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Elazığ, 2005.
- Yüksel, Ayşegül: “Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, S. 12, 1995, s. 123-130.
- Yüksel, Ayşegül: **Haldun Taner Tiyatrosu**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2013.
- Yüksel, Ayşegül: **Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y.
- Zürcher, Erik Jan: **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, 7. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

Elektronik Kaynaklar

Atay, Falih Rıfki: “Ali Suavi” Taha Toros Arşivi, (Çevrimiçi)
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/15432/001503184006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Adalet Ağaoğlu’yla Buluşma: Oyun Yazarlığı (Çevrimiçi), Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi, 2009. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/172446>

“Rahat Bir Çevrede Mizahçı Yetiştirmez”, Milliyet Gazetesi, Kültür Sanat, 8 Temmuz 1995. (Çevrimiçi)
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/35842/001519047006.pdf?sequence=1>

Ortaylı, İlber: “Rasputin ve Rusya’nın Ölümü” 01.01.2011. Milliyet, (Çevrimiçi)
<http://www.milliyet.com.tr/rasputin-in-ve-rusya-nin-olumu/ilber-ortayli/pazar/yazardetay/02.01.2011/1333723/default.htm>

Türk Dil Kurumu, Genel Türkçe Sözlük (Çevrimiçi)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KASABA

Vikipedi, “Yehova”, (Çevrimiçi)
<http://www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvWWVob3Zh>

Vikipedi, “Almanya’daki Türkler”, (Çevrimiçi)
https://tr.wikipedia.org/wiki/Almanya'daki_T%C3%BCrkler

Vikipedi “Orman Genel Müdürlüğü”, (Çevrimiçi)
https://tr.wikipedia.org/wiki/Orman_Genel_M%C3%BCd%C3%BCrl%C3%BC%C4%9F%C3%BC#G.C3.B6rev_Yapan_Orman_Genel_M.C3.BCd.C3.BCrleri

“Yaşamlarında İlklerle Sanatçılarımız: Orhan Asena”, Taha Toros Arşivi, (Çevrimiçi)

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/33447/001518118006.pdf?sequence=1>

Yüksel, Ayşegül, “Oyun Yazarı Sabahattin Kudret Aksal: Duygu ve Düşüncenin Şiirin İmbiğinden Damıtılan Özü”, Taha Toros Arşivi, (Çevrimiçi)
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/34079/001640929010.pdf?sequence=1>

ÖZGEÇMİŞ

Ad ve Soyad: Melek Ulaş

Doğum Yeri: Elazığ

Doğum Tarihi: 1984

Eğitim Durumu

Ortaokul ve Lise: Zeytinburnu İmam Hatip Lisesi (1996-2001)

Lisans: Fatih Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (2002-2006)

Yüksek Lisans: Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (2006-2009)

Doktora: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (2016-)

Meslekî Deneyim

Fatih Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Araştırma Görevlisi (2006-2016)