

**T.C.**  
**KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ ORTAOYUNU METİNLERİ**  
**ÜZERİNE TEMATİK BİR İNCELEME (1927-2013)**

**Merve ÖZEL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman: Doç. Dr. Onur AYKAÇ**

**ARALIK - 2024**

T.C.  
KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

CUMHURİYET DÖNEMİ ORTAOYUNU METİNLERİ  
ÜZERİNE TEMATİK BİR İNCELEME (1927-2013)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Merve ÖZEL

Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı  
Enstitü Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı

“Bu tez, 17/12/2024 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oy birliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI
Doç. Dr. Onur AYKAÇ (Danışman)	Başarılı
Doç. Dr. Hüseyin AKSOY	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Medine DEMİR	Başarılı

## ETİK BEYAN METNİ

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

**Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?**

**Evet :**

**Hayır : X**

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütölen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmaları.)

**Merve ÖZEL**

**17/12/2024**

## ÖNSÖZ

Türk halk tiyatrosunun kadim bir kolu olan ortaoyunu, toplumu ilgilendiren mevzuları bazen güldürü havasında bazense sert bir dille eleştirerek sahnesine taşımıştır. Bu durumda ortaoyunu, güncel ve eleştirel olmasının yanında olayları seyircisine aktarım tarzıyla da dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Hatta bu dikkat uzun yıllar boyunca dağılmadığı için ortaoyunu sahnesinin sınırlarını seyircilerden oluşan bir duvarın belirlemiş olması yeterli görülmüştür. Oyunlardaki tipler, seyircinin nabzını tutmak suretiyle konular arasında doğaçlama bir şekilde geçiş yapmışlar; bir taraftan da seyircilere bir oyunun içinde bulduklarını sık sık haber vermişlerdir. Seyircinin oyuncularla arasında herhangi bir tiyatro sahnesinin olmaması, oyunlardaki tipler tarafından görülmeleri, duyulmaları ve onlarla konuşulması ortaoyununun samimi bir ortamda oynanmasına da zemin hazırlamıştır. Mevzubahis samimiyetin içine bir de günün konularının eklenmesiyle ortaoyunu, icra edildiği dönemlerin halkı tarafından dikkatle takip edilmiş ve böylece geleneğimizde kendine köklü bir yer edinmiştir.

Çalışmamız, Cumhuriyet Dönemi'nde ortaoyununu yaşatmak için nelerin güncellenmesi gerektiğini beyan eden makaleler/yazılar ve bu makalelerdeki fikirlerin uygulayıcısı olan 16 ortaoyunu metni üzerine kurulmuştur. Burada ortaoyununun genel yapısının korunarak günün mevzularının anlatıldığı görülmüştür. Ayrıca incelemiş olduğumuz oyunlar kitap/tekst halinde yayımlanmış; böylece ortaoyunu sahnesinde “mevzular” tazelenirken “doğaçlama sanatı” yerini “metne” bırakmıştır. Ortaoyunu bünyesinde gerçekleşen bunca dönüşümün sonucunda günümüz izleyicisinin bu sanattan bihaber olmasının yegâne sebebi, ilgili sanat dalına gerekli yatırımın yapılmaması ve tanıtım eksikliğidir. Bu noktada çalışmamızın ortaoyununu yeniden gündeme getirme gibi bir maksadı olduğunu da söylememiz yerinde olacaktır.

Çalışmanın yazımı sürecinde yanımda olan, maddi manevi emekleri yadsınamaz birkaç ismi burada anmak istiyorum:

Yüksek lisans tez konusunun belirlenmesinde, tez için gerekli kaynaklara ulaşmamda ve çalışma sürecimde yardıma ihtiyaç duyduğum her anda benden desteğini esirgemeyen saygıdeğer danışman hocam Doç. Dr. Onur Aykaç'a teşekkürlerimi arz ederim. Sayın

hocam, sabrıyla çalışma sürecimi olabildiğince kolaylaştırmış ve tez yazım sürecinde soru işaretleri içinde kaybolup gitmeme müsaade etmemiştir.

Tezimin özetinin İngilizceye çevrilmesinde gösterdiği özen ve desteği için sevgili arkadaşım Öğr. Gör. Hatice Kübra Çetin'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Dünya üzerindeki ilk hocalarım/velinimetlerim olan babam Halil İbrahim Özel'e ve annem Melek Özel'e bana kattıkları her şey için sonsuz şükranlarımı sunarım. Özellikle bu çalışmamda zaman zaman benimle metin okumaları yaparak tez dönemimde de beni öğrenmeye teşvik eden biricik babamın hakkını ödemem mümkün değildir.

Çalışma sürecimde çokça manevi desteklerini gördüğüm değerli kardeşlerime, bilhassa Sefa Nur Özel'e müteşekkirim. Son teşekkürümü ise bu ânıma şahitlik edememesinden ötürü büyük üzüntü duyduğum rahmetli kardeşim Sefa Özel'e sunar ve kendisini sonsuz özlemle yâd ederim.

Çalışmam vesilesiyle ortaoyunu araştırmaları tarihinde bir yer alacak olmaktan gurur duymaktayım. Türk halk tiyatrosu alanına katkı sağlayan başta danışman hocam olmak üzere tüm araştırmacılara saygılarımı sunarım. Ayrıca çalışmamın ortaoyunu sanatını yeniden gündeme getirmesini ümit eder ve kültürel mirasımızın bir sonraki nesle aktarılması aşamasında köprü vazifesi görmesini temenni ederim.

**Merve ÖZEL**

**17/12/2024**

# İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
ÖZET .....	vi
ABSTRACT .....	vii
GİRİŞ.....	1
Araştırmanın Amacı ve Önemi .....	1
Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları.....	2
Araştırmanın Yöntemi .....	3
1. BÖLÜM: ORTAOYUNU GELENEĞİNİ MODERNİZE ETME ÇABALARI ..	7
1.1. Geleneğin Güncellenmesi Meselesi .....	8
1.2. Cumhuriyet Dönemi'nde Ortaoyunu Geleneğini Yenileştirme ve Yaşatma Çabaları.....	13
1.2.1. Temaya Dair Görüşler .....	13
1.2.2. Dekora Dair Görüşler .....	18
1.2.3. Şahıslara Dair Görüşler .....	20
1.2.4. Müziğe Dair Görüşler .....	28
1.2.5. Cemiyet veya Mektep Çatısı Altında Birleşmeye Dair Görüşler .....	29
2. BÖLÜM: CUMHURİYET DÖNEMİ ORTAOYUNU METİNLERİNDE İŞLENEN TEMALAR .....	51
2.1. Eleştiri.....	51
2.1.1. Siyasi Eleştiri.....	51
2.1.2. Toplumsal Eleştiri .....	68
2.1.3. Ekonomiye Dair Eleştiri.....	84
2.1.4. Dinî Değerlerin Yozlaştırılmasına veya Bilinmemesine Dair Eleştiri .	113

2.1.5. Çalışma Hayatına Dair Meseleler .....	120
2.1.6. Sağlık Sektörüyle İlgili Meseleler.....	131
2.2. Ahlaki Meseleler .....	135
2.3. Adaletsizlik/Adalet Arayışı .....	161
2.4. Kent Hayatı .....	172
2.5. Kültür Çatışması .....	175
2.6. Göç .....	181
2.7. Komşuluk İlişkileri.....	184
2.8. Ölüm .....	187
2.9. Aşk - Yasak Aşk - Eşcinsel Aşk.....	190
2.10. Çevre Duyarlılığı .....	202
2.11. Ailevi Meseleler.....	207
2.12. Gelecek Kaygısı.....	225
2.13. Eski-Yeni Çatışması .....	227
2.14. Sınıf Çatışması .....	237
2.15. Vatanseverlik .....	242
2.16. Tüketim Kültürü .....	247
2.17. Bireysel Temalar .....	250
2.17.1. Menfaatçilik .....	250
2.17.2. İçkiye Düşkünlük.....	258
2.17.3. Kıskançlık.....	260
2.17.4. Yalnızlık.....	263
SONUÇ VE TARTIŞMA .....	267
KAYNAKÇA.....	277
EKLER .....	285

<b>Ek-1: Çalışmada İncelenen Oyunların “Fasıl” Bölümlerinin Özetleri .....</b>	<b>285</b>
<b>Ek-2: Yayımlanmış Ortaoyunu Metinleri Bibliyografyası .....</b>	<b>311</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>315</b>



## ÖZET

**Başlık:** Cumhuriyet Dönemi Ortaoyunu Metinleri Üzerine Tematik Bir İnceleme (1927-2013)

**Yazar:** Merve ÖZEL

**Danışman:** Doç. Dr. Onur AYKAÇ

**Kabul Tarihi:** 17/12/2024

**Sayfa Sayısı:** 315

Ortaoyunu, geleneksel Türk tiyatrosunun kadim bir koludur. Bu kol, döneminin olaylarını “güldürü” unsuruna dönüştürerek yüzyıllardır seyircisini eğlendirmeyi başarmıştır. Ortaoyununda farklı sınıflara mensup bireylerin başına gelen olaylar işlendiği için hemen her seyirci, izlediği oyunun içinde kendinden bir şeyler bulabilmiştir. Cumhuriyet’in ilanıyla toplumun yönetilme biçimi değiştiği gibi modern insan ve günün mevzuları da birtakım dönüşümler yaşamıştır. Bununla birlikte ortaoyununun günün mevzularını işlemeyi bırakması ve yaşanan güne göre “eski” kalması seyirci tarafından hoş karşılanmamış ve ortaoyununun üzerindeki ilgi zamanla dağılmıştır. Bu noktada “ortaoyunu temalarının güncellenmesi” fikri ortaya atılmıştır. Çalışmamız, ortaoyununun Cumhuriyet Dönemi’nde güncellenen temaları üzerinde şekillenmiş ve oyunlardaki mevzuların günümüz insanının hayatı ile bağlantı kurup kurmadığı belirlenmiştir.

Metinsiz olan kadim ortaoyunu temsillerinde hangi temaların işlendiğini tam anlamıyla kayıt altına alabilmek hayli zordu. Ancak bu çalışmada Cumhuriyet Dönemi’nde kaleme alınan ve yazılı halde paylaşılan 16 metin üzerinde çalışıldığı için temaları net bir şekilde tespit edebilmek mümkün olmuştur. İncelememiz sonucunda ilgili metinlerde modern dönemin muhtelif sorunlarının dile getirildiği görülmüştür. Ortaoyununun başkahramanları Kavuklu ve Pişekâr modern dönemde de farklı sınıfları temsil etmiş ve günün yöneticilerinden toplumun ahlak anlayışına kadar pek çok tema onların önderliğinde ortaoyunu geleneğine taşınmıştır. Ayrıca Cumhuriyet Dönemi’nde ortaoyununu yaşatmak için nelerin güncellenmesi gerektiğine dair ortaya konulan görüşlerden pek çoğunun (balo gibi Batılı etkinliklere katılmak, güncel ekonomik sorunlara değinmek, köylü-şehirli çatışmasını öne çıkarmak, toplumdaki ahlaki çöküntüyü anlatmak vs.) mevzubahis ortaoyunu metinlerinde işlendiği görülmüştür. Böylece ortaoyunu “tematik” açıdan genişlemiş ve “mizah çatısı altında eleştiri yapma” kabiliyetine güncel olayları da eklemiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Cumhuriyet Dönemi ortaoyunu metinleri, geleneğin güncellenmesi, tematik inceleme.

## ABSTRACT

**Title of Thesis:** A Thematic Analysis on the Texts of the Republican Period Ortaoyunu (1927-2013)

**Author of Thesis:** Merve ÖZEL

**Supervisor:** Assoc. Prof. Onur AYKAÇ

**Accepted Date:** 17/12/2024

**Number of Pages:** 315

“Ortaoyunu” is an ancient branch of traditional Turkish theatre. This branch has become successful in entertaining its audience for centuries by transforming the events and facts of the period into the element of “comedy”. Since the events that happened to people from different social classes were discussed in the play, almost every audience was able to find something of themselves in what they watched. Similar to the change in the way society was governed by the declaration of the Republic, transformations have also occurred in modern people and the issues of the day. However, the audience did not like the fact that ortaoyunu stopped dealing with the issues of the day and remained “old” compared to the current day, and the interest in the play disappeared gradually. At this point, the idea of “updating the themes of ortaoyunu” was put forward. Our study was shaped on the themes of ortaoyunu updated in the Republican Era, and whether the subjects in the plays were in line with the lives of today’s people or not was identified.

It was quite difficult to fully record which themes were used in the ancient ortaoyunu performances, which were textless. However, since this study studied 16 texts written and shared in written form during the Republican Period, it was possible to clearly identify the themes. As a result of our examination, it was observed that various problems of the modern period were expressed in the relevant texts. The protagonists of ortaoyunu, Kavuklu and Pişekâr, also represented different classes in the modern period, and many themes, from the rulers of the day to the moral understanding of the society, were carried into the ortaoyunu tradition under their leadership. In addition, it was seen that many of the opinions put forward about what should be updated in order to keep ortaoyunu alive in the Republican Era (participating in Western events such as balls, touching on current economic problems, highlighting the peasant-urban conflict, explaining the moral collapse in society, etc.) were handled in the texts of ortaoyunu in question. Therefore, ortaoyunu expanded “thematically” and added current events to its ability to “criticize under the umbrella of humor”.

**Key Words:** Republican Period Ortaoyunu texts, the update of the tradition, thematic review.

# GİRİŞ

## Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu tezin amacı, Cumhuriyet Dönemi'nde (1927-2013) kaleme alınan ortaoyunu metinlerindeki temaları örnekler üzerinden çok yönlü olarak analiz etmektir. Bu çalışmada incelemeye tabi tutulan 16 ortaoyunu metninin 86 yıl gibi geniş bir zaman aralığında yazılmış olması, Cumhuriyet Dönemi'nin farklı zamanlarında ortaoyununun yaşadığı tematik değişimi görebilmemize olanak sağlamıştır. Siyasi, ekonomik, toplumsal, ahlaki vs. meselelere dair oyuncuların söylemleri, yapılan tematik analizlerin ana malzemesini oluşturmuştur. Böylece, ortaoyunu temsillerinin sadece güldürüp hoşça vakit geçirtmeye vesile olduğu yönündeki yaygın kanaat de Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan oyunlar özelinde yeniden sorgulamaya açılmıştır.

Yapılan tematik analizde, "Cumhuriyet Dönemi'nde Ortaoyunu Geleneğini Yenileştirme ve Yaşatma Çabaları" başlığı altında irdelediğimiz 35 makaledeki/yazıdaki görüşler de yönlendirici olmuştur. Bu makaleler aracılığıyla genelde ortaoyununa, özelde ise oyunlardaki temaya dair beklentilerin veya önerilerin neler olduğu görülmüş; başta "tema" olmak üzere "dekora, şahıslara, müziğe, cemiyet veya mektep çatısı altında birleşmeye" dair ortak söylemler belirlenmiştir. Böylece Cumhuriyet'in ilk yıllarında ortaoyununu yenileştirme ve yaşatma çabası içinde olanların ortaya koydukları bu görüşlerin, Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan ortaoyunu metinlerine tematik açıdan ne kadar yansıdığı da sorgulanmıştır.

Özellikle yakın zamanda yazılan ortaoyunu metinlerinin söylem analizinin yapılmamış olması, mevcut çalışmaların en mühim eksiğidir. Bu tez, çoğu günümüze yakın dönemlerde kaleme alınan 16 ortaoyunu metnini esas almış ve söz konusu metinlerin içerdiği temalar, zaman zaman eleştiriler, ilk kez detaylı olarak analiz edilmiştir.

Çalışmamızda, Cumhuriyet Dönemi ortaoyunu metinlerinde hangi konunun kaç kez tekrar edildiği tespit edilerek modern dönem toplumunun gündemi dikkatlere sunulmuştur. Bunun yanında Kavuklu'nun, Pişekâr'ın ve diğer tiplerin hangi temada kaç kere söz aldığı belirlenmiş; bu tiplerin temaları halka iletirken üstlendikleri roller ortaya konulmuş; hangi tipin hangi temayı gündeme taşımak için niçin seçildiği sorgulanmıştır.

İncelemeye tabi tutulan 16 ortaoyunu metninin bugün sözlü değil yazılı bir şekilde muhafaza edildiği dikkate alınacak olursa, Cumhuriyet Dönemi ortaoyunu yazarlarının izleyiciye/okuyucuya ulaşmasını ve okuyucuların üzerinde düşünmesini istedikleri temalar da ortaya çıkarılmıştır. Özellikle siyasi ve ekonomik temelli temaların sık sık tekrar edilmesi, Cumhuriyet Dönemi toplumunun ortak sorunlarının/dertlerinin neler olduğu hakkında da az çok fikir vermektedir.

### **Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları**

Çalışmamızda, aşağıda künyeleri verilen oyunlardan yararlanılmış ve ortaoyunu metinlerindeki temaların Cumhuriyet Dönemi'nde yaşadığı dönüşüm bu eserler üzerinden analiz edilmiştir:

Akan, M. (2006). Midirfillik oyunu. *Toplu oyunları I (Hikâye-i Mahmud Bedreddin, Analık davası, Midirfillik oyunu)* (ss. 163-240) içinde. Mitos-Boyut Yayınları.

Atay, C. (1987). Mamlet'in babasını kimler öldürdü. *Ortaoyunu (Oyun metinleri)* (ss. 271-312) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Biçer, Y. (2012). Revani Hanım'ın kısmeti. *2 ortaoyunu: Revani Hanım'ın kısmeti-İbiş ile Zeliş* (ss. 5-60) içinde. Babıali Kitaplığı.

Bilginer, C. (2001). *Hayırlı evlat-İnternetçi*. Mitos-Boyut Yayınları.

Bilginer, C. (2003). *Dünyada mekân yahut hilekâr*. Mitos-Boyut Yayınları.

Büyükarkın, B. (1987). Kavuk. *Ortaoyunu (Oyun metinleri)* (ss. 201-270) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Genç Oyuncular (1962). *Vatandaş oyunu*. İzlem Yayınevi.

Gezen, M. (1997). *Salak oğlum*. Mitos-Boyut Yayınları.

Gündoğdu, S. (1987). Geçmiş zaman olur ki. *Ortaoyunu (Oyun metinleri)* (ss. 1-76) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kaygılı, O.C. (9-28 Mart 1927). Yazıcı. *Akşam*, 2.

Oral, Ü. (1987). Kavuklu iş buldu. *Ortaoyunu (Oyun metinleri)* (ss. 77-199) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Özakman, M. (2012). Çevreci. *Karagöz (Oyunlar ve 'Çevreci' ortaoyunu)* (ss. 225-240) içinde. UNIMA Türkiye Milli Merkezi Yayınları.

Uğur, U. (2013). Kabakçı Mustafa vakası. *Toplu oyunları I (Kabakçı Mustafa vakası, Evham, Huysuzlar kulübü)* (ss. 71-82) içinde. Mitos-Boyut Yayınları.

Hasan Hüseyin Karabağ'dan temin edilen "Ters Evlenme" ve Sema İslim Utandı'dan alınan "Safnaz'ın İzdivacı".

### **Araştırmanın Yöntemi**

Bu çalışma, Cumhuriyet Dönemi'nde kaleme alınıp yazılı halde paylaşılan 16 metin üzerinden ortaoyununun temalarına odaklanmaktadır. Çalışmaya ilk olarak ortaoyunu geleneğiyle doğrudan alakalı kitap, makale, bildiri, tez gibi kaynaklar okunarak başlanmış; derin bir literatür araştırması yapılmıştır. Böylece ortaoyununun kökeni, genel vasıfları, oyun yapısı, tipleri, dil ve anlatım özellikleri başta olmak üzere ortaoyunu geleneği hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olunmuştur. Daha sonra Cumhuriyet Dönemi'nde ortaoyununu yenileştirme ve yaşatma çabaları kapsamında kaleme alınan 35 makale/yazı detaylı olarak okunmuş ve söz konusu dönemde ortaoyununu yenilemek için nelerin düşünüldüğü, ortaoyununa dair hangi hususların tartışma konusu yapıldığı görülmüştür. Ortaoyunu literatürüne dair bu okumaların sonunda, Cumhuriyet Dönemi'ndeki ortaoyunu metinlerinin tematik olarak hiç ele alınmadığı bilgisi teyit edilmiş; artık tezin "İçindekiler" kısmını şekillendirme işine girişilmiştir. Bu noktada Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda hazırlanan ve sonu "yapı ve tema" diye biten lisansüstü tiyatro tezleri yol gösterici olmuştur. Bahsi geçen alana ait çok sayıda tiyatro tezi incelenerek ortaoyunu metinlerinde aranacak temalar netleştirilmiş; çalışmanın "İçindekiler" kısmına son hali verilmiştir.

Çalışmamızın ana malzemesini teşkil eden 16 ortaoyunu metni temin edilip detaylı bir şekilde okunarak fişlendikten sonra tezin yazım aşamasına geçilmiştir. Söz konusu çalışmamız bir giriş ve iki ana bölümden oluşmaktadır:

Üç alt başlıktan oluşan “Giriş” bölümünde tezin amacı, önemi, kapsamı, sınırlılıkları ve yöntemine yer verilmiştir. Burada “Literatür Taraması” başlığına ise bilinçli olarak yer verilmemiştir. Bunun temel sebebi, tezimizin esasını oluşturan 16 ortaoyunu metni üzerine daha önce bağımsız bir çalışma yapılmamış ve bu oyunlara dair doğrudan bir literatür oluşmamış olmasıdır. Yakın zamanda kabul edilen lisansüstü tezlerde ortaoyununa dair kitap, makale, bildiri, tez, sözlük ve ansiklopedi maddeleri uzun uzadıya sıralandığı için, bu çalışmanın özüyle bağı olmayan söz konusu çalışmaları tekrar tekrar tanıtmaktan uzak durulmuştur. Bunun yerine bu çalışmayı doğrudan ilgilendiren ve Cumhuriyet Dönemi’nde ortaoyununu yenileştirme gayretleri kapsamında kaleme alınan 35 makale/yazı “1.2. Cumhuriyet Dönemi’nde Ortaoyunu Geleneğini Yenileştirme ve Yaşatma Çabaları” başlığı altında detaylı olarak irdelenmiştir. Ayrıca ortaoyunu geleneğine değinen temel kaynaklar, ihtiyaç halinde tezin ilgili yerlerinde kullanılmış; böylece zengin bir kaynakça oluşturulmuştur.

“Birinci Bölüm” iki alt başlıktan oluşmaktadır. “Geleneğin Güncellenmesi Meselesi” alt başlığında gelenek tanımlandıktan sonra bazı geleneksel unsurların çağın şartlarına göre güncellenmesinin bir zaruret olduğu ortaya konulmuş, güncelleme esnasında nelere dikkat edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Ardından “Cumhuriyet Dönemi’nde Ortaoyunu Geleneğini Yenileştirme ve Yaşatma Çabaları” alt başlığına geçilmiştir. Burada söz konusu başlık kapsamında Cumhuriyet Dönemi’nde kaleme alınan 35 makale/yazı detaylı olarak irdelenmiştir. 1930-2011 yılları arasında yazılan bu makalelerde/yazılarda ortaoyununun güncellenmesine dair “ortak söylemlerin neler olduğu” şu alt başlıklarla ortaya konulmuştur: “Temaya Dair Görüşler”, “Dekora Dair Görüşler”, “Şahıslara Dair Görüşler”, “Müziğe Dair Görüşler”, “Cemiyet veya Mektep Çatısı Altında Birleşmeye Dair Görüşler”. Tezimizin konusu temalar olduğu için burada “Temaya Dair Görüşler” alt başlığına odaklandığımızda, incelenen 35 makaleden/yazıdan 13’ünde ortaoyunundaki temaların yenilenmesine dair söylemler görülmüş; ortaoyunu yazarları, günün mevzularını oyun metinlerinde işlemeye davet edilmiştir. Bu daveti yapan isimlerin Osman Cemal Kaygılı, Mahmut Yesari, Refi Cevat Ulunay, Mevlüt Özhan, Hüsamettin Bozok, Burhan Felek, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Abdurrahman Şen ve Hayrettin İvgin olduğu görülmüştür.

“İkinci Bölüm”, tezin başlığında belirtilen ana meseleye ayrılmış ve 1927-2013 yılları arasında yazılan 16 ortaoyunu metni tematik olarak incelenmiştir. Burada oyunlardan alınan örnek metinler eşliğinde temalar desteklenmiştir. İncelemiş olduğumuz metinlerde 17 ana tema tespit edilmiş; bazı temalar için alt başlıklara da başvurulmuştur. Bu temalardan ilki “Eleştiriler” başlığı altında yer alan siyasi, toplumsal, ekonomik, dinî eleştiriler ile çalışma hayatına ve sağlık sektörüne dair eleştirilerdir. Diğer temalar; ahlaki meseleler, adaletsizlik/adalet arayışı, kent hayatı, kültür çatışması, göç, komşuluk ilişkileri, ölüm, aşk-yasak aşk-eşcinsel aşk, çevre duyarlılığı, ailevi meseleler, gelecek kaygısı, eski-yeni çatışması, sınıf çatışması, vatanseverlik ve tüketim kültürüdür. Bu bölümdeki son tema olan “Bireysel Temalar” ise menfaatçilik, içkiye düşkünlük, kıskançlık ve yalnızlık temaları altında detaylandırılmıştır. Bu arada İkinci Bölüm’de incelenen oyunlardan Hasan Hüseyin Karadağ’ın “Ters Evlenme” ve Sema İslim Utandı’nın “Safınaz’ın İzdivacı” isimli oyunları, danışman hocam Doç. Dr. Onur Aykaç’ın daha önce yazarlardan temin ettiği ve arşivinde sakladığı metinler üzerinden incelenmiştir. Osman Cemal Kaygılı’nın “Yazıcı” oyunu 9-28 Mart 1927 tarihleri arasında *Akşam* gazetesinde tefrika edilen halinden aktarım yoluyla; diğer oyunlar ise yazarların basılı kitaplarından okunmuştur.

“Sonuç ve Tartışma” başlığında, Cumhuriyet Dönemi ortaoyunu metinlerinde işlenen temalar tek tek özetlenmiş, bu temaların hangi oyuncuların ağzından kaç kez tekrar ettiği gibi hususlar detaylı olarak ifade edilmiştir. Bu yolla ortaoyunu yazarlarının kimleri kendilerine “sözcü” olarak seçtikleri meselesi de netleştirilmiştir. Genel olarak bakıldığında, incelemiş olduğumuz metinlerdeki temalarda “basit komiklikten” kaçınılarak toplumun sorunlarının gündeme taşındığı görülmüştür. “Sonuç ve Tartışma” başlığı, ortaoyununun istikbaline dair bir öneriyle bitirilmiştir.

Çalışmamız yararlanan materyalleri gösteren “Kaynakça”; çalışmada incelenen oyunların “fasıl” bölümlerinin özetlerini içeren “Ek-1” ve bugüne kadar yayımlanmış ortaoyunu metinleri bibliyografyasının yer aldığı “Ek-2” ile son bulmuştur.



# 1. BÖLÜM: ORTAOYUNU GELENEĞİNİ MODERNİZE ETME ÇABALARI

En eski kaynaklarda “kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu, zuhuri kolu” gibi isimler altında icra edildiği söylenen ve XIX. asrın ortalarına doğru kesin biçimini alan ortaoyunu; “etrafi seyircilerle çevrili yuvarlak bir alanda belirli bir oyun iskeleti doğrultusunda oynanan, musiki, raks ve taklitle yoğrulmuş Türk halk tiyatrosu dalıdır.” Bilindiği gibi, klasik bir ortaoyunu temsili “giriş, muhavere, fasıl, bitiş” olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Zaman zaman oyunlarda “curcuna” ve “ara fasıl” bölümlerine de rastlanmaktadır. Temsiller; palanga, meydan ya da merg-i temaşa (temaşa çayırı) diye adlandırılan, etrafi seyircilerle çevrili bir alanda oynanmaktadır. Palanganın en önemli kişileri Pişekâr ile Kavuklu olup Zenne, Çelebi, Rumelili (Muhacir), Yahudi (Cud), Arnavut, Hirbo, Kayserili, Matiz, Külhanbeyi, Acem, Laz, Kürt, Rum (Balama, Frenk), Arap, Ermeni, Tiryaki, Kavuklu arkası (Cüce, Kambur, Denyo) gibi tipler de oyun alanında kendilerine yer bulmaktadır. Oyunculara “zurna, çiftenara ve davul” eşlik etmekte; biraz sonra palangaya kimin dâhil olacağı ilgili tipin kendine has ezgisi çalınarak seyirciye haber verilmektedir. Diğer taraftan kişilerin birbirini anlayamamasından, ters/yanlış anlamasından, anlamış gibi görünmesinden veya anlamazlıktan gelmesinden doğan “söz komiği” ile bir tipin fiziksel veya karakteristik özelliklerine bağlı olarak yinelenen hareketler, orantısız veya abartılı muameleler sonucu oluşan “hareket komiği” palanganın etrafını saran ortaoyunu seyircilerini güldürmektedir. (Aykaç, 2019: 19-88)

Klasik bir ortaoyunu temsili genel olarak böyle bir profil arz ederken Cumhuriyet Dönemi’ne gelindiğinde ortaoyununa bakış hayli değişmiştir. Temaların, dekorun, tiplerin, müziğin hâsılı ortaoyununu ortaoyunu yapan pek çok karakteristik özelliğin çağa uygun hale getirilmesi iyiden iyiye dillendirilmiştir. Bu süreçte gazete ve dergilerde arka arkaya çıkan makaleler/yazılar, ortaoyunundaki değişim ve dönüşümü hızlandırmıştır. Hatta sözün yerini eylem almış; kısa sürede “yeni”, “modern”, “çağa uygun” diye takdim edilen ortaoyunu metinleri yazılmaya başlanmıştır.

Tezin bu bölümünde ilk olarak geleneğin güncellenmesi meselesi ele alınarak bunun gerekli olup olmadığı, gerekliyse ne şekilde gerçekleştirilebileceği gibi hususlar tartışılmıştır. Ardından, Cumhuriyet Dönemi’nde ortaoyunu geleneğini yenileştirme ve

yaşatma çabası içinde olanların gazete ve dergilerde beyan ettikleri görüşleri karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

### 1.1. Geleneğin Güncellenmesi Meselesi

Gelenek; toplumların kültürel yapılarını/zenginliklerini, ortak bilgi ve birikimlerini ifade eden önemli bir kavramdır. Bu kavram, öneminden ötürü pek çok araştırmacının dikkatini çekmiş ve yapılan araştırmalar sonucunda muhtelif tanımlara sahip olmuştur. Gelenek, *Türkçe Sözlük*'te, “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar” şeklinde izah edilmiştir (Argunşah, 2023: 1344). Gordon Marshall'ın yazdığı, Osman Akınhay ve Derya Kömürcü'nün çevirisini yaptığı *Sosyoloji Sözlüğü*'nün “gelenek” maddesinde ise *Türkçe Sözlük*'teki tespite oranla bu kavrama dair ilgi çekici bir tanım yapılmıştır. Burada “ilgi çekici” kavramını kullanmamıza sebep olan husus *Sosyoloji Sözlüğü*'nde gelenek tanımı yapılırken “gerçek ya da hayali bir geçmişle süreklilik gösteren” cümlesi ile gelenek kavramının geçmişinin sorgulanması olmuştur. Söz konusu sözlükteki “gelenek” maddesinin devamında pek çok geleneğin çok da uzak olmayan bir zaman diliminde ortaya konmuş “icatlar” oldukları belirtilmiştir (Marshall, 2005: 258-259). Ahmet Cevizci'nin kaleme aldığı *Paradigma Felsefe Sözlüğü*'nün “gelenek” maddesi incelendiğinde, bu maddenin diğer iki sözlüğe oranla daha uzun ve her iki sözlükteki tanımları da kapsayan bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Burada da gelenek kavramının geçmişi sorgulanmış ve toplum tarafından “benimsenen ve paylaşılan ortak tutum, davranış ve değer yargıları bütünü” cümlesiyle gelenek kavramının genel çerçevesi çizilmiştir. Bu sözlüğün orijinal tarafı, çalışmamızda kullanılan diğer iki sözlükle kıyaslandığında, gelenek kavramının “dönüşme” yetisini vurgulayan bir tanımı bünyesinde barındırmasıdır. Burada toplum değerleri muayyen ve değişmez bir kalıp olarak değil, kendinden önceki nesilden devraldıktan sonra “çok büyük sarsıntılar yaşamadan koruyup devam ettirmek amacıyla” ilgili nesil tarafından dönüştürülüp bir sonraki nesle aktarılan “her tür sosyal pratik” olarak bizlere izah edilmiştir. Ayrıca bu maddede geleneğin toplum nezdindeki otoritesinden ve modernliğin yapısı gereği bu otoriteyi reddetmesinden de bahsedilerek gayet detaylı bir tanım yapılmıştır (Cevizci, 2005: 753).

Gelenek kavramına dair başlatmış olduğumuz sorgumuzu halk edebiyatı alanında yazılmış sözlüklere yönelttiğimizde Doğan Kaya'nın yazmış olduğu *Türk Dünyası Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*'nün “gelenek” maddesi, tek cümleden oluşan bir tanım ile karşımıza çıkmaktadır. Burada toplumda yaşayan bireylerin geleneklerini atalarından öğrendikleri, bu “bilgi, alışkanlıklar ve davranışların tümü”nü bir sonraki nesle aktardıkları beyan edilmiştir. Burada geleneğe dair vurgulanan durum ise geleneğin “süreklilik” gösteren bir yapıya sahip olmasıdır (Kaya, 2020: 398). Halk edebiyatı alanına ait bir diğer önemli sözlük çalışması ise Erman Artun'un *Ansiklopedik Halkbilimi/Halk Edebiyatı Sözlüğü Terimler-Motifler-Kavramlar* adlı eserdir. Bu eserin “gelenek” maddesi ise bir hayli teferruatlı olarak kaleme alınmıştır. Bu maddede “gelenek” kavramına ait daha önce bahsettiğimiz bilgilerin bir kısmı tekrar edilmiş ve toplum üzerindeki etkisinden/yaptırım gücünden bahsedilmiştir. Ayrıca geleneklerin sözlü ve yazılı olarak ikiye ayrıldığı belirtilmiş ve konu şu cümle ile noktalanmıştır: “Genel olarak an'aneyi karşılayan ‘gelenek’, hukuk alanında ‘örf’ kavramının yerini alır” (Artun, 2014: 202-203).

Buraya kadar bahsetmiş olduğumuz sözlük tanımlarının ötesine geçerek ilgili konu hakkında çalışmalar yapmış olan araştırmacılardan yararlanmak çalışmamızı daha kapsamlı bir hale getirecektir. Sedat Veyis Örnek'in kaleme aldığı *Türk Halkbilimi* kitabında “gelenek” kavramından bahsedildiği görülmektedir. Burada gelenek kavramının “Türkçe gelmek'ten türetilen” bir kelime olduğu beyan edilmiş; geniş anlamıyla “maddi olmayan kültür”, dar anlamıyla ise nesiller boyunca toplumun “önemli konularındaki görüşleridir” sözleriyle bir tanım elde edilmiştir. Akabinde söylenen cümleler bundan önce bahsettiğimiz tanımlarının tekrarı niteliğindedir (Veyis, 1995: 126-127).

*Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri* isimli eserde Metin Ekici'nin gelenekten bahsederken “icat edilmiş olanları dâhil olmak üzere bütün ‘gelenekler’in amacı ve özelliği, değişmezliktir” (Hobsbawm ve Ranger, 2006: 3) diyen Eric Hobsbawm'ın görüşlerine katılmadığını beyan etmiş olması dikkat çekicidir. Ekici'ye göre geleneğin mayasında az ya da çok değişim vardır. Ekici, gelenek kavramını; “zamanın ihtiyaçlarına göre her kuşakta belli ölçüde bireysel yaratıcılığa ve değişmeye ve de gelişmeye izin veren bilgi, hareket ve materyal ürünleri üretme ve kullanma tarzı”

olarak tanımlamıştır (Ekici, 2020: 20). Bu tanımda geleneğin aynen aktarılmayan, bulunduğu toplumu etkilediği gibi içinde bulunduğu toplumdan da etkilenen yapısından bahsedilmiş olması önemlidir. Hobsbawm ile Ekici'nin ayrıldığı bir diğer husus ise gelenek kavramının “icat edilmiş” ve “doğal” olarak kendi içinde bir ayrıma gidilmeye çalışılmış olmasıdır. Ekici, bu ayrımı kabul etmez ve geleneğin her bir parçasının bilinen ya da bilinmeyen bir zaman ve mekânda icat edildiğini beyan eder. Dolayısıyla gelenek kavramı için “icat edilmiş” ya da “doğal” gibi bir ayrım yapmak doğru olmayacaktır. Hobsbawm'a göre ise “icat edilmiş gelenek”; geçmişteki değerler doğrultusunda ortaya çıkan bilinçle ilgili normları devam ettirmeyi hedefleyerek oluşturulan ve oluşum zamanı belirlenebilir olan geleneklerdir (Hobsbawm ve Ranger, 2006: 2).

Çalışmamızda gelenek kavramı “icat edilen” ve “doğal” olarak iki parçaya ayrılmamış ve Ekici'nin gösterdiği yol takip edilerek geleneğin bir bütün olduğu kabul edilmiştir. Gelenek süreklilik gösteren, beslenen, büyüyen ve değişen bir yapıya sahiptir. Geleneğin sürekliliği ise onun canlı ve çevresinden beslenen bir yapıya sahip olmasının ödülüdür. Bu beslenme esnasında gelenek kavramının “özünü bozmadan” günümüz şartları ile “birleştirmek” önemlidir. Bu durumda geleneğin özü olarak nitelendirilebileceğimiz kültürel belleğin nasıl yaratıldığından da bahsetmek gerekecektir. “Geleneksel bilgi belleği insanoğlunun birbirleriyle ve doğayla etkileşimleri sonucunda yaratılmış, aktarılmış ve zenginleştirilerek yaşatılmaya devam etmektedir” (Özdemir, 2018: 2). Geleneğimizi yok saymak ve dolayısıyla yok etmek yerine özünü bozmadan dönüştürmek; geleneği güncellemek ile yozlaştırmak arasındaki ince çizginin aşılmasını sağlayacaktır. *Türkçe Sözlük*'te yer alan “güncelliğini korumak” maddesinde (Argunşah, 2023: 1453) bu kavram “önemini sürdürmek, yitirmemek” kelimeleriyle izah edilmiştir. Peki, yitirmemek adına “güncelleme” yapılan “gelenek” bu durumdan nasıl etkilenecektir? Çalışmamızda güncelleme kavramı yalnızca halk bilimi unsurları çerçevesinde ele alınmıştır. Dolayısıyla burada karşımıza çıkan güncelleme durumu yalnızca tatmin edici sonuçlar doğurmayacak hassas bir konu şeklini almaktadır. Konuyu “hassas” olarak nitelendirmemizin nedeni ise toplumların nesiller boyu devam eden manevi diyaloglarını doğru bir şekilde sürdürme gayretimizden kaynaklanmaktadır. Bu manevi diyalog devam edebilecek mi yoksa “gelenek” kavramı günümüz toplumunda yalnızca duyulan fakat yaşanmayan bir kavram olarak mı kalacak? Bu sorunun cevabını “Televizyonda Sözlü Kültürün Yeniden-Üretimi: ‘Hangimiz Sevmedik’ Dizisindeki İcat

Edilmiş Atasözleri” isimli makalenin sahibi Onur Aykaç tarafından şu şekilde açıklanmıştır: “Sözlü dönemi takip eden yüzyıllarda ise iletişim tarihinde yazı, matbaa ve teknoloji merkezli büyük değişim ve dönüşümler gözlemlenmiştir. Bu sürecin sonunda bilhassa fotoğraf, telefon, televizyon, bilgisayar gibi teknolojilerle tanışan insanlık, yeni olana alışmaya çalışırken eski olandan da kopmamıştır. Çoğu topluluk, geçmişi tamamen unutup yeni bir sayfa açmak yerine, sözlü kültür döneminden kalma unsurları -özünü bozmadan- yazılı ve dijital kültürle kaynaştırma yoluna gitmiştir” (Aykaç, 2021: 151-152). Bu açıklama, yazının icadından günümüze kadar olan nesiller arası diyalogun dönüşüm sürecine ışık tutmakla birlikte “özünü bozmadan kaynaştırmak” kelimeleri ile içinde kıymetli bir uyarıyı da barındırmaktadır. Bu uyarının dikkate alınmaması durumunda geleneklerin güncellenmesi, bazen orijinal anlamlarını kaybetmelerine ve kültürel değerlerin yozlaşmasına neden olabilmektedir. Toplumun içinde barındırdığı değer yargıları ile uyumsuz değişimler; “bozulma veya dejenerasyon kavramları ile ifade edilmelidir” (Ekici, 2020: 20). Toplum tarafından icat edilmiş olan geleneklerle çatışmayan, dolayısıyla ilgili toplumca benimsenen güncellemeler ise “gelişme” kavramı ile karşılanmalıdır (Ekici, 2020: 20). Dolayısıyla, “zaman, mekân ve sosyal yapıyla uyumlu hale getirmek için yapılan her değiştirme olumlu karşılanmakta ve gelişme olarak kabul edilmektedir” (Ekici, 2008: 36). Gelenek, zengin ve katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu yapı geleneğin “dondurulması” gerektiğine inanıldığı bir dönemde değil yaşamasına izin verildiği dönemlerin toplumlarınca elden ele katkı sağlanarak meydana getirilmiştir. Bu durumda “güncellenmenin bozulma olarak ele alınamayacağını vurgulamak gerekir” (Ekici-Fedakâr, 2014: 46). “Yapılması gereken, referansı kendi kültürel unsurlarımızdan alarak günün ihtiyaçlarına göre yeniyi şekillendirmektir” (Düzgün ve Günay, 2020: 102).

Nesiller boyunca, kimilerince farkında olmadan ya da olarak gözetilen “kültürel mirası” korumanın farklı yolları aranmıştır. “Bu düşünce somut veya arkeolojik miras alanında “kazı”; somut olmayan veya antropolojik ve folklorik alanda “derleme” olarak hayata geçmiştir. Başlangıçta her iki yöntem de korumayı, “saklama”, “depolama”, “muhafaza altına alma” olarak düşünmüştür. Arşiv, yayın, depo, müze, sergi gibi koruma yol, yöntem, araç ve mekânları bu düşünceyle ortaya çıkmıştır” (Oğuz, 2021: 7). Böylece kültürel mirası korumak ve devam ettirmek için bu formül bir müddet -tek başına- yeterli görülmüştür. Ayrıca derlenen ürünlerin varyantları incelenerek “urform” a ulaşılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla “folklor malzemeleri eskiden gelen ve korunan belli bir dönemin

yaşam tarzını saklıyordu ve arkeolojik buluntular gibi sergilenmeyi ve arşivlenmeyi hak ediyordu” (Oğuz, 2021: 7). Tüm bu arşivleme çalışmaları sonucunda bir hayli folklor ürünleri toplanmış fakat bu birikim, kültürel mirası yalnızca belgeler halinde dondurmaktan öteye gidememiştir. Bunca çalışma eğer yalnızca “korumak” için yapıldıysa çalışmalardan bir hayli başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Fakat konu “yaşamak, yaşatmak ve aktarmak” olunca bundan daha fazlasını yapmanın gerektiği anlaşılmış ve SOKÜM<sup>1</sup> Sözleşmesi ile kültürel mirasın beynelmilel ölçekte korunması ve yaşatılması amaçlanmıştır. “UNESCO’da 1989’da başlayan ve 2003’te kabul edilen SOKÜM’ün (Oğuz, 2021: 11) onaylanma sürecinde bizzat bulunan M. Öcal Oğuz konu hakkında muhtelif çalışmalar yapmıştır. Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesi’nin “I. Genel Hükümler” başlıklı bölümünün üçüncü maddesi olan “geleneğin güncellenmesi” alt başlığı çalışmamız için önem arz etmektedir. Bu madde ile kültürel mirasın korunması için “kuşaktan kuşağa aktarma, üretim ve yeniden canlandırma” kavramları öne çıkartılmış ve “korumak” için yaşatmanın zorunluluk olduğu gözler önüne serilmiştir (Oğuz, 2003: 250). Bu yeni süreç, korumayı “saklama” olarak değil “yaşatma” olarak ele almakta ve bilimsel alanda derleme, arşivleme, müzeleme ile sanatsal alanda uygulama gibi çalışmaları, korumanın daha çok destekleyici yönü olarak görmekte ve korumanın ilk basamağına yerleştirmektedir (Oğuz, 2021: 8).

Sonuç olarak geleneklerin güncellenmesi, geleneğin ait olduğu toplumun; ihtiyaçlarına/yeni değerlerine uyum sağlayabilmesi ve sürekliliği açısından önemlidir. Geleneği koruma amacıyla çıkılan yollarda, günümüz toplumunun da ilgili gelenek silsilesine katkı sağlama hakkına sahip olduğunu unutmamak gerekmektedir. Geleneği güncellenme hususunda tedirginlikler duyulması, güncelleme yapmanın sürecin bir parçası olduğu gerçeği kadar doğaldır. Dengeli bir yaklaşımla geleneğin özünü korumak ve günümüz neslinin ihtiyaçlarını göz ardı etmemek; kültürel belleğimizin gözetilmesine ve bir sonraki nesle devredilmesine vesile olacaktır. *Geleneğin İcadı* isimli kitabın yazarlarından biri olan Hobsbawm, ilgili kitabın giriş bölümünde kaleme aldığı yazısında geleneği korumaya veya ihya etmeye çalışmayı bir “kırılma” olarak nitelendirmiştir. Akabinde “Eski hayat tarzlarının varlıklarını sürdürdükleri yerde, geleneklerin ne icat ne de ihya edilmesine ihtiyaç duyulur” (Hobsbawm ve Ranger, 2006: 10) diyerek

---

<sup>1</sup> SOKÜM’e dair detaylı bilgi için bakınız: Oğuz, 2003: 247-253.

cümlelerine devam etmiştir. Bu cümleyi çalışma konumuz olan “ortaoyunu” çerçevesinde değerlendirmemiz gerekirse, toplum eski hayat tarzında yaşamaya devam etmemektedir. Dolayısıyla ortaoyununu güncellemekten vazgeçmek onu gerçek anlamda yitirmek olacaktır. Geleneğin daimi dönüşümünden, onun kıymetli bir ürünü olan ortaoyunu da etkilenmiş ve dönüşmeden durması olanaksız bir hal almıştır. Çünkü geleneğin bünyesinde “Her söylenen kelime, zaman içinde hareket eden bir olaydır ve yazı ya da basılı kelime gibi yerinde duran sessiz nesne niteliğinden yoksundur” (Ong, 2020: 94). Dönüşüm, elbette ortaoyunu söz konusu olduğunda da kapıya dayanmıştır. Türk halk tiyatrosunun bir kolu olarak yıllarca meydanlarda boy göstermiş olan “ortaoyunu geleneği; Batı tiyatrosuyla baş edememe, artık büyük bir sanatkâr yetiştirememe, temsillerdeki söz sanatlarının gittikçe daha basit ve yeknesak bir hal alması gibi sebeplerle XX. yüzyılın başlarında iyice gözden düşmüştür” (Aykaç, 2019: 88). Bu geleneğin yitirmek üzere olduğunu düşünen birtakım araştırmacı ve yazarlar ortaoyununun kendi içerisinde gelenekselleşmiş birtakım mevzularını masaya yatırmışlardır. Ortaoyununun temasından dekoruna, şahıslarından müziğine kadar ortaoyununa mal olmuş tüm ritüeller teker teker sorgulanmış ve ‘Ortaoyunu hakkında ne yapılırsa bu halk tiyatrosu halkta kalmaya devam eder?’ sorusuna yanıt aranmıştır. Tüm bu sorgulama bir sonraki başlık altında detaylı olarak incelenecektir.

## **1.2. Cumhuriyet Dönemi’nde Ortaoyunu Geleneğini Yenileştirme ve Yaşatma Çabaları**

### **1.2.1. Temaya Dair Görüşler**

Osman Cemal Kaygılı, 1930 yılında kaleme aldığı “Oyunlar da Yenilik İster” isimli yazısında ortaoyunu geleneğini yaşatabilmek için birtakım güncellemeler yapmanın gerekliliğinden bahsetmiştir. Yazıda ilgili güncellemeler, oyunun başrol oyuncularını Kavuklu ile Pişekâr’ın ağzından bizlere aktarmıştır. Sözü edilen yazı Pişekâr’ın “Maşallah, bakıyorum son günlerde bizim zanaata rağbet artmaya başladı.” cümlesi ile başlatılmış, ardından Kavuklu söze girmiş ve “Oyunun şu Nuh-u Nebi’den kalma şekline bir yenilik verseler, ne hoş olur.” (Kaygılı, 1930: 3) diyerek yazının asıl meselesinden bahsedilmeye başlanmıştır. Kaygılı, kendi görüşlerini Kavuklu’ya söyletirken; konu hakkındaki soru ve endişeleri Pişekâr’ın ağzından bizlere sunmuştur. Yazının başlarında Kavuklu ortaoyununda yenilik yapmanın gerekliliğinden bahsettiğinde, Pişekâr “Canım,

o zaman iş ortaoyunluğundan çıkıp varyeteye dönmez mi?” diye karşılık vermiştir. Yazının ilerleyen safhalarında ise Pişekâr da Kavuklu’ya katılmış ve oyunun nasıl yenileneceği hakkında fikirlerini beyan etmiştir. Kaygılı’ya göre güncellenmesi gereken ilk husus, oyunlarda “işlenen mevzular” olmuştur. Kaygılı, oyunlarda işlenen temanın eskiliğinden yakınmış ve günümüzün güncel mevzularını oyunlarda tema olarak seçmenin gerekliliğini vurgulamıştır. Bu durum yazıda, “Bayat mevzuları yenileşirseler; günün mevzularını, dedikodularını meydana çıkarsalar.” (Kaygılı, 1930: 3) cümlesi ile bizlere sunulmuştur. Osman Cemal Kaygılı, ortaoyununun “oyun isimlerinin” de güncellenmesi gerektiğini beyan etmiştir. Bu duruma örnek olarak Kaygılı, “Sandıklı” ismi ile oynanan ortaoyununun adını “Randevu Evi” olarak değiştirmeyi teklif ederken; “Kanalizasyon”, “Asma Köprü” ve “Güzellik Müsabakası” gibi yeni oyun isimlerini ise ilgililere öneri olarak sunmuştur (Kaygılı, 1930: 3). Kaygılı, yazısında örnek temalar oluşturarak “yeni mevzuların” neler olabileceği konusuna da açıklık getirmiştir. Örneğin, “Kanalizasyon” isminde bir oyun oynanabileceğini beyan eden Kaygılı, “meydana her gelen taklit karanlıkta ortadaki çukura yuvarlansa da kendi şivesi ile ‘Can kurtaran yok mu?’ diye bağırsa vallahi seyircilerin dehşetli forisinden meydan yıkılır” (Kaygılı, 1930: 3) demiştir. Ardından daha çok mevzu ve oyun ismi bulunabileceğini söyleyen Kaygılı, “Asma Köprü” ve “Güzellik Müsabakası” isimli oyunların içeriklerini ise şu sözler ile açıklamaktadır: “Mesela bir gece ‘Asma Köprü’ diye bir oyun oynanır; Zenneler, taklitler entipüften bir asma köprü üzerinden geçerken Kavuklu köprünün, külüstür Haliç vapurlarının taklidini yaparak ‘Düüüt!’ diye bağırınca Zennelerden biri korkup bayılır ve hemen gazeteciler gelip orada tahkikat yapar, fotoğraflar alırlar... Ve daha sonra ‘Güzellik Müsabakası’ diye bir oyun oynanır; ortaya çeşit çeşit kadınlar çıkarılıp bütün taklit yapanlardan mürekkep bir hakem heyeti huzurunda bunlara rey verilir” (Kaygılı, 1930: 3).

1936 yılında “Orta Oyunu” başlıklı yazıyı kaleme alan Mahmut Yesari, yazısının ilk kısmında ortaoyununa dair genel geçer bilgiler vermiştir. Bu yazıda, sanatkâr Münif Fehim’e ait bir tablodan yararlanılarak; Kavuklu, Pişekâr, Kavuklu arkası, zenne, tip ve “yeni dünya” kavramları tablodaki yerleri işaret edilerek kısaca izah edilmiştir. Yesari, ilgili izahı şu cümleler ile yapmıştır: “Kavuklu Hamdi ile Pişekâr Küçük İsmail karşı karşıya... Kavuklunun arkasındaki cüce, Kavuklu Arkası’dır. Feraceli kadınlar, Zennelerdir, yani travesti erkeklerdir. Çeşit çeşit kılıklara girmiş şahıslar da, tiplerdir.

Ortada görünen, çerçeveden ibaret paravan, yeni dünyadır. Ortaoyununun aksesuarı, işte, bu yeni dünyadır” (Yesari, 1936: 7). İlgili yazıda, meşhur sanatkârlar “Kavuklu Hamdi” ile “Pişekâr Küçük İsmail”i çocukken gördüğünü beyan eden Yesari; akabinde “kadim ortaoyunu, maalesef, bu iki artistle beraber, ölmüş gibidir” (Yesari, 1936: 7) diyerek ortaoyununun vahim (!) durumundan söz açmıştır. Kendisi, ortaoyununa ait eski mevzuları günümüz şartlarına uydurmaya çalışmak yerine, yeni devrin getirdiği yeni konularını ortaoyunu palangasında işlemeyi teklif etmiştir (Yesari, 1936: 8).

Refi Cevat Ulunay, “Orta Oyunu” isimli yazısını 1941 yılında kaleme almıştır. Söz konusu yazısında Ulunay, ortaoyununun aynı şeyleri tekrar etmesinden dolayı yerinde saydığını belirtmiş; yerinde sayması hasebiyle gerileyen ortaoyununun, zamanla kan kaybettiğini de ifade etmiştir. Yazar, bu durumun önlenmemesi halinde ise “ortaoyununun hemen hemen Bedestenin tozlu camekânlarında mekân tutmasına çok bir şey kalmamıştır” (Ulunay, 1941: 3) diyerek ortaoyununun geleceğine dair karanlık bir tablo çizmeyi de ihmal etmemiştir. İlgili yazıda Ulunay, Selim Nüzhet Gerçek’in ortaoyununu dayandırdığı dört kuvvetli esastan bahsetmiştir. Bu esaslar “tavır ve hareket-nükte ve cinas- mevzu- lehçe ve seciye” olarak sıralanmış olup, her birine eşit miktarda önem verilmediği için ortaoyunu “göçmese de bir yana eğrilmiştir” (Ulunay, 1941: 3). Yazara göre, son zamanlarda “tavır ve hareket” ile “lehçe ve seciye” esaslarına önem verilirken diğer iki esas görmezden gelinmiştir. Dolayısıyla ortaoyununu kurtarmanın formülü, “nükte”, “cinas” ve “mevzu” unsurlarına da bir o kadar ehemmiyet vermektir. Ulunay, ortaoyununu yaşatabilmenin temelini bu dört unsur üzerine atarken, oyunlardaki mevzuların tekdüzeliğinden yazısının son cümlesine kadar ısrarcı bir tavırla şikâyetçi olmuştur. Yazara göre, ortaoyununu “ufak bir himmetle kurtarır, hatta yaşatabiliriz. Bunun için en kuvvetli iksir ortaoyununun dört temelinde de aynı ehemmiyeti vermek ve bilhassa mevzuları çeşitlendirmekten ibarettir ki, bunu salâhiyetli kalemler pek güzel yapabilirler” (Ulunay, 1941: 3).

Mevlüt Özhan, 2008 yılında yayımladığı “Tuluat ve İsmail Dümbüllü” isimli yazısında ülkemizde yaşanan “değerler” değişimini takip ederek ilgili değişimin ortaya çıkaracağı konuların palangada işlenmesi gerektiğini savunmuştur. Toplumun sosyo-kültürel yapısının değiştiğini beyan eden Özhan, tuluat sanatçılarının bu değişime uygun mevzular bularak, “güldürü öğelerini değiştirmesi” (Özhan, 2008: 25) gerektiğini ifade etmiştir.

Akabinde tiyatronun yegâne amacının seyirciyi güldürmek olmadığını vurgulamış, sanatkârların basit komiklikten kaçınarak toplumsal sorunlara da değinmek suretiyle seyirciye sunum yapmalarının daha doğru bir tavır olacağını dile getirmiştir. Sonuç itibarıyla Özhan, “güncel toplumsal sorunları işlemeyen ortaoyunu temsillerinin seyirci tarafından takip edilmeyeceğini” (Aykaç, 2019: 89) söyleyerek; ortaoyununu yaşatmak istiyorsak bu gerekliliğe uymak zorunda olduğumuzu beyan etmiştir.

Osman Cemal Kaygılı, ortaoyununu güncelleme hususunda birden çok yazı kaleme almıştır. Kaygılı, “Ortaoyunu ve Karagöz” isimli yazısında; piyeslerin, tekerlemelerin ve oyunlardaki entrikaların güncellenerek zamana uyum sağlamaları gerektiğini ifade etmiştir. Kaygılı, bu önerisine ek olarak, daha önce *Son Saat* isimli gazetede yazmış olduğu bir ortaoyunu metninden de bahsetmiştir. “Avrupa siyasetini tatlı tarafından karikatürize” ederek ilgili metnin temasını ortaya çıkaran Kaygılı; konu hakkındaki önerilerini, kendi sanat hayatında birebir uyguladığını bizlere göstermiştir (Kaygılı, 1938: 5).

Ortaoyununu diriltmek için çabalayan isimlerden biri diğeri ise Hüsamettin Bozok’tur. Kendisi, “Orta Oyunu Dirilebilir mi?” isimli yazısında ortaoyununun “ölüm sebepleri”ni altı maddede açıklamıştır. İlgili maddeler; “eskilik, zaman ve cemiyet hayatının akışını takip edememek, tiplerin aramızdan eksilmesi, primitif bir sanat oluşu, yeni yeni rakiplerin çıkması” ve “nüktenin gözden düşüşü” olarak sıralanmıştır (Bozok, 1938: 5). Bu maddelerden bahsetmek gerekirse, “eskilik” başlığı; ortaoyununda çağa uyum sağlayacak minvalde güncellenme yapılmadığını ifade etmektedir. “Bugün hiç ortaoyunu seyretmemiş bir çocuk ortaoyunu ile ilk defa karşılaştığı zaman kendini, askeri müzede vücuda getirilmiş bir canlı tablo karşısında zanneder” (Bozok, 1938: 5). Bozok’a göre halktan uzaklaşan ortaoyunu günümüze “kalıp itibarıyla” eski kalmıştır. İkinci maddede, “zaman ve cemiyet hayatının akışını takip edememek” başlığı atılmış ve ortaoyununun muhteva olarak halktan uzak kaldığından bahsedilmiştir. Bozok, yazısında “Kanlı Nigar” oyunundan söz açmış ve “bugünkü seyirci için Kanlı Nigar oyunu tarihî bir curlosité olmaktan ileri geçemez. Geçen devrin adamı için ise bu oyun, her şey idi; zira geçen devrin hicvini hiç kimse bu oyun kadar kuvvetli yapamıyordu” sözleri ile ilgili savını desteklenmiştir (Bozok, 1938: 5). Bir diğere madde “tiplerin aramızdan eksilmesi”dir ki ortaoyununda işlenen tiplerin bir kısmı modern dönemde aramızda bulunmamaktadır

(Bozok, 1938: 5). Dördüncü madde, “primitif bir sanat oluşu” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bozok’a göre ortaoyunu, belirli bir devrin mahsulü olması hasebiyle üretildiği zamana ve mekâna aittir. Yazıda bu durumun temel sebebi, döneminin kültür/sanat anlayışını içerisinde barındıran ortaoyununun, günümüz tiyatrosunun yanında ilkel kalmış olması olarak açıklanmaktadır. Beşinci maddede bulunan ortaoyununun “yeni yeni rakipler”i ise; radyo, tiyatro ve sinemadır (Bozok, 1938: 5). Son madde, “nüktenin gözden düşüşü” olmuştur. Ortaoyununun temeli nükte sanatına dayanmakla birlikte bu sanat artık modern çağ insanının dikkatini çekmemektedir. Bozok’a göre asrın insanları “doğrudan doğruya hareket unsurlarına ehemmiyet veriyorlar (sinemada Şarlo müstesna!) Vodvillerdeki hareketli aksiyon, ortaoyunundaki zarafeti hor gördürmeğe başlamıştır” (Bozok, 1938: 8). Akabinde Bozok, ortaoyununu diriltmek mevzusuna karşı iyimser bir tavır içinde olduğunu belirttikten sonra kurtuluş reformlarından bahsetmiştir. Kendisine göre bu reformlardan biri ortaoyununa ait temaları çeşitlendirmek ve dolayısıyla günümüz şartlarına uygun hale getirmek olmuştur (Bozok, 1938: 8).

1939 yılında “Orta Oyununu Diriltmek İçin” başlıklı bir diğer yazıyı kaleme alan Hüsamettin Bozok, yukarıda altı madde halinde belirttiğimiz ortaoyununun ölümüne (!) sebep olan “artistik ve sosyal sebepler”i (Bozok, 1939: 212) özetler mahiyette bir giriş yapmıştır. Bozok, ilgili yazısında Asım Baba, Sefer Mehmet ve Kavuklu Ali’nin ortaoyununda yapılacak muhtelif güncellemeleri desteklediğini beyan etmiştir. “Hatta Kavuklu Ali, ortaoyunu repertuarlarından birine Hava Kurumu Piyangosu’nu soktuğunu söylemişti” (Bozok, 1939 212).

Burhan Felek, ortaoyunundaki “rüya” unsurunu gündeme getiren bir yazı kaleme almıştır. Ortaoyunu gibi “dekoru ve sahnesi olmayan” bir sanatta, seyircinin zihninde hayali bir mekân oluşturmak için kullanılan “rüya” unsuru; ortaoyunu için ehemmiyet arz etmektedir (Felek, 1944: 5). Rüya motifini sahnede en iyi uygulayan sanatkârlardan biri merhum “Hamdi Efendi’dir” (Felek, 1944: 14). Kendisinden sonra rüya motifini sergilemeye çalışan kişilerin bir kısmı tekrar etmekten ileriye gidememişken diğer bir kısmı ise bu konuda hiç muvaffak olamamıştır (Felek, 1944: 14).

Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu’na göre ortaoyunundaki temler geçici bir niteliğe sahiptir. Bu nedenle temler “Tahir ile Zühre”, “Yazıcı”, “Baskın” oyunlarının ekseninde dönmemeli

ve ortaoyununa yeni mevzular dâhil edilmelidir. Yazar, yeni temalara örnek olarak şunları sıralamıştır: “Evlenmek, sporculuk, ticaret, aile hayatı, balo, köylü ile şehirli” (Baltacıoğlu, 1940: 11).

Baltacıoğlu, yukarıdaki yazısından iki yıl sonra kaleme aldığı “Orta Oyunu” başlıklı yazısında da temanın fani olduğu görüşünü yinelemiştir. Akabinde eski mevzuların dirilemeyeceğini söylemiş ve günümüzde “Baskın” oyununu oynamanın mümkün olmadığını da ifade etmiştir (Baltacıoğlu, 1942: 11).

Baltacıoğlu, 1968 yılında “Ortaoyunu Nedir?” isimli bir başka yazı kaleme almıştır. Yukarıdaki iki yazının tekrarı niteliğinde olan bu yazıda da eski temanın yeni mevzular ile yer değiştirilmesi gerektiğinden söz edilmiştir. Yazar, kaleme aldığı “Muhtar Oyunu” isimli modern ortaoyununu öncelikle; Kütahya, Afyon, Akşehir Halkevlerinde ardından İstanbul/Sarıyer Halkevi’nde temsil ettiğini belirtmiştir (Baltacıoğlu, 1968: 525).

Rauf Altıntak, Türk temaşa sanatlarının yaşatılabilmesi için en önemli görevin Türk tiyatro yazarlarına düştüğünü belirtmiştir. “Onlar bu konuda ne kadar kaliteli, titiz ve tarzı bozmayan oyunlar yazarlarsa, öz tiyatromuz da o derece büyür, zenginleşir, taklitten uzaklaşarak gerçek yerini bulur” (Şen, 1986: 39).

Hayrettin İvgin, geleneksel Türk tiyatrosunun en büyük sorunları olarak dile getirdiği “seyirci azalması” ve “sanatçı azalması” unsurlarını muhtelif sebeplere bağlamıştır. Bu sebepler; geleneksel tiyatronun günün şartlarına ayak uyduramamış olması, oyuncu-toplum ayrımı yapmaksızın söz konusu sanat hakkında tarafların eğitimsizliği ve genel bir ilgisizlik olarak bizlere sunulmuştur (İvgin, 2008: 82). “Geleneksel tiyatro temsillerinde konular güncellenmeli” diyen İvgin, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından ortaoyunu metin yarışmaları düzenlenmeli demiştir. Bu yarışma sayesinde ortaya konulacak olan yeni ortaoyunu metinlerinin sahnelenmesi de es geçilmemesi gereken bir diğer husus olmuştur (İvgin, 2008: 83).

### **1.2.2. Dekora Dair Görüşler**

Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, 1940 yılında “Orta Oyunu Nasıl Dirilir?” ismini verdiği yazısında ortaoyununu yenileştirme girişimleri hakkında konuşmadan evvel öncelikle onun karakterini anlamamız gerektiğini söylemiştir. Aksi halde yazara göre,

“yenileştirme işi yerine soysuzlaştırma işi yapılmış” olacaktır (Baltacıoğlu, 1940: 10). Baltacıoğlu, ilk olarak ortaoyununun özelliklerini kısaca kaleme almıştır. Yazar, ortaoyununun; karagözden, “halk/köy oyunlarından” ve ardından “açık hava tiyatrolarından” ayırarak yazısına devam etmiştir. Baltacıoğlu’na göre, ortaoyunu ile karagözün benzeyen yönü ikisinin de diyaloglara dayanıyor olmalarından kaynaklanırken; farklılıkları ise ortaoyununun meydana, karagözün ise hayal perdesinde temsil ediliyor olmasından kaynaklanmaktadır (Baltacıoğlu, 1940: 10). “Açık havada, dekorsuz, suflörsüz, tuluat olarak oynamakla ortaoyunu oynanmış olmaz, ortaoyunu olmak için öz tiyatroya mahsus olan bütün bu karakterlerle birlikte bir de diyalog bünyesi bulunmak şarttır” (Baltacıoğlu, 1940: 11). Bu açıklamaların ardından Baltacıoğlu, ortaoyununun fani ve baki unsurlarını tespit ettiği bir alt başlık kaleme almıştır. Burada zamana ve mekâna bağlı olarak değişen unsurlar “tem, tipler” ve “espriler” olarak karşımıza çıkmaktadır. Baltacıoğlu, ortaoyununun kalıcı unsurları olarak ise “meydan, diyalog” ve “mücerretlik” kavramlarını sıralamıştır. Mevzubahis yazıda görsellerden de yararlanılmış ve ortaoyununun dekoru olan “yeni dünya” görseli kullanılmıştır (Baltacıoğlu, 1940: 11).

1988 yılında A. Kerim Dinç tarafından yazılan “Çağdaş Tiyatro ve Ortaoyunu” başlıklı yazıda ortaoyununun temele alarak millî tiyatro geleneğinin oluşturulabileceğinden bahsedilmiştir. İlgili yazıda ortaoyununun kökeni, özellikleri ve bölümlerinden bahsedildikten sonra konu dekora gelmiştir. Dinç, ortaoyunu dekorunu zenginleştirmek için palangaya zaman zaman muhtelif eşyalar ilave edilmiş olsa da bu oyunun değişmeyen yegâne aksesuar olarak Pişekâr’a ait olan “pastavdır” demiştir. Ayrıca ortaoyununun aydınlatılmasından da bahseden Dinç, “Ortaoyunu, elektrik lambalarına yetişemedi” diyerek ortaoyununun yaşamadığı ve yaşatılmadığını belirtmiştir. Ortaoyunundan bahsederken “müzelik” kelimesini kullanan Dinç, ortaoyununun çağa ayak uyduramamış olması ve münevver kişilerce görmezden gelinmesinden dolayı unutulmaya yüz tutma noktasına geldiğini belirtmiştir. Dinç’e göre gözden düşen “temaşa ise yeni arayışları dışta gerçekleştirmeye çalıştığı için” yaşayamaz hale gelmiştir (Dinç, 1988: 54). Millî tiyatro kurmak için farklı kültürlerin takip edilmesine gerek olmadığını bildiren Dinç, izlenmesi gereken tek yol olarak Türk seyirlik sanatlarını işaret etmiştir. Dinç, geleneğimizde bulunan bu sanatların “estetliğine” ve “esprisine” modern bir

yaklaşımın sarılmanın gerekli olduğunu vurgulayarak metnine son noktayı koymuştur (Dinç, 1988: 54).

Hayrettin İvgin, ortaoyununun sahnelenmesi esnasında “mutlaka günümüz teknolojisinden yararlanılmalıdır” diyerek dekor hususunda birtakım değişikliklere gitmenin önünü açmıştır (İvgin, 2008: 83). İvgin, yazısının devamında Kültür ve Turizm Bakanlığı’na göreve çağırılmış ve muhtelif festivaller ile turistik tesisler tarafından kullanılan animasyon gösterilerine ortaoyununun da dâhil edilmesinin gerekliliğinden bahsetmiştir.

### 1.2.3. Şahıslara Dair Görüşler

Osman Cemal Kaygılı, ortaoyunundaki tiplerin güncellenmesi gerektiğini dile getirirken aynı zamanda oluşturulacak bu yeni tiplerin kıyafetleriyle de günümüz şartlarına uygun olmaları gerektiğini dile getirmiştir. “Laz’ı, Kürt’ü, Arap’ı, Acem’i, Rum’u, Yahudi’yi, Arnavut’u, Ermeni’yi bugün yaşayan tiplerden intihap edip günün kıyafetiyle” (Kaygılı, 1930: 3) meydana çıkarmanın daha uygun olacağını beyan etmiştir. Kaygılı, söz konusu yazısında yalnızca yapılması gerekenleri sıralamakla kalmamış dile getirdiği bazı yeniliklere örnekler de vermiştir. Örneğin; “Zenneleri”, günümüzün “yosma tiplerine”; “Pişekâr, bizzat kendisini bugünün çelebi-mizaç, işgüzar, nabızgir, psikolojik ve su gibi her kaba girer insanlarına benzetse; Kavuklu da günün en nüktedan mizaçlarını aynen taklit etse, ne mükemmel olur” demiştir (Kaygılı, 1930: 3). Kaygılı, yazısında örnek oyun olarak öne sürdüğü “Güzellik Müsabakası” isimli yeni oyununun tiplerinden bahsederken erkekleri zenneye çıkarmak yerine; oyunu “çeşit çeşit kadınlar” vasıtasıyla sahnelemeyi teklif etmiştir. Burada kadın rolünü kadınların oynaması modern dönem insanı için kıymetli bir dönüşümdür (Kaygılı, 1930: 3).

Mahmut Yesari, ortaoyununda güncellenmesi gereken faktörler arasında oyunun “tiplerini” sayan bir diğer isimdir. Yesari; “Ortaoyunundaki klasik tipler, zamana, mevzua göre değiştirilirse, yeni, asri tipler arasında, Kavuklu ile Pişekâr’ı bir seyredin.” demiştir (Yesari, 1936: 8). Akabinde kendisi, yeni Kavuklu ve Pişekâr arayışına girişmiş; “Fahri, Asım ve daha nice yüksek kabiliyetli sanatkârlarımız var” diyerek birkaç isim tavsiyesinde de bulunmayı ihmal etmemiştir (Yesari, 1936: 8).

Mevlüt Özhan, eski sanatkârları taklit ederek bir yere varılamayacağını söylemiş ve cümlelerine şu sözler ile devam etmiştir: “Kavuklu Hamdi, Kel İsmail, Naşit, İsmail Dümbüllü kendi dönemlerinde başarılıydılar. O zamanki toplumun sosyal ve kültürel değerleri onların sunumlarıyla, güldürü anlayışlarıyla paralellik taşıyordu” (Özhan, 2008: 25) diyerek oyun ve -dolayısıyla- oyuncular için başarılı olmanın yolunu belirgin bir şekilde çizmiştir. Özhan’a göre “tuluat sanatçısı öncelikle kendini yenilemeli, geleneksel ve çağdaş oyunculuğu en iyi şekilde kaynaştırabilmelidir” (Özhan, 2008: 25). Ortaoyununun seyirci potansiyelinde düşüş yaşanmasının temel sebebi oyuncuların kuru taklitçilikle yetinip kendilerini yenileme ihtiyacı hissetmemeleridir (Özhan, 2008: 26).

Kemal Kamil Aktaş, 1941 yılında “Orta Oyunu-Tuluat-Karagöz” isimli bir yazı yayımlamıştır. Aktaş, “Türk tiyatrosunu hemen hemen Mecit zamanında tekâmül ve taazzuv etmiş” halde bulacağımızı beyan ettikten sonra “ortaoyunu” ve “karagözün” Türk temaşa tarihindeki kıymetinin büyüklüğünden de bahsetmiştir (Aktaş, 1941: 7). Ardından Türk ulusunun evvel zaman içinde de tiyatro ile temaşa ihtiyaçlarını giderdiklerinden bahsetmiş ve bu köklü tiyatro tarihinde sanatkârların karşılaştıkları birtakım sorunlardan söz açmıştır. Aktaş, “O devrin taassuba sapan hayatında” sanatkârlara toplum nezdinde “bir nevi soytarılık” olarak bakılmasından dolayı tiyatro alanına katılımcılar az olmuştur ve Türk kadını ise sahneye dahi çıkamamıştır. “Mecit zamanında” Ermeni kadınlarının da aynı sorunu yaşadıklarından bahseden Aktaş, “Asrın taassubu Ermeni kadını sahneye çıkaramazken Türk cemaati ortaoyununda aynı müşkülâtı güzelce karşılayarak zenneleri ortaya sıralamıştı.” diyerek zennelerin ortaya çıkış hikâyelerini anlatmıştır (Aktaş, 1941: 7). Söz konusu yazıya göre, dönem insanının tiyatroya karşı negatif bakış açıları yüzünden kadınların tamamı sahneye çıkamazken, erkeklerin ise bir kısmı tiyatrodan uzak kalmak zorunda kalmıştır. Bu durum muhtelif sanatkârların yetişmesini engellediği gibi var olan sanatkârlar da “soytarı” denmesinden endişe ettiklerinden dolayı kendilerince birtakım çözümler bulmak zorunda kalmışlardır. “Karagözcüler adlarının önlerine kâtip diye bir sıfat koyarak şahsiyetlerini tezyif ve istisgardan kurtarırlarken, tuluat oynayanlar böyle bir şekil bulamamışlardı” (Aktaş, 1941: 7). Yazısının sonunda Aktaş, günümüz ortaoyuncularına çağımızın gereği olan konuları söyletebilmek için gerekli olan yöntemin oyuncuları yüksek bir eğitimden geçirmek olduğunu dile getirmiştir. Bunun yanında oyuncular, “derin bir görüş” ve “kudretli bir nükte” yaratabilecek kadar yetenekli kişilerden seçilmelidir (Aktaş, 1941: 22).

Osman Cemal Kaygılı, 1930 yılında kaleme aldığı yazısının ardından 1938 yılında tekrar aynı konuyu işlediği bir başka yazı ile karşımıza çıkmaktadır. Bu yazının adı “Ortaoyunu ve Karagöz”dür. Kaygılı, söz konusu yazıda; Kavuklu ile Pişekâr dışındaki tiplerin kesin olarak değiştirilmesi gerektiğini vurgulamış ve iki başrol oyuncusunun üzerinde ise ufak tefek değişikliklere gidilebileceğini söylemiştir. Kaygılı, eski tipler yerine Batı’daki tipleri dâhil ederken eski meslekler yerine de günümüz şartlarına daha uygun mesleklerin palangada canlandırılmaları gerektiğini beyan etmiştir. Ayrıca Kaygılı, ilk yazısında yaptığı gibi burada da söylemine şu cümleler ile örnek vermeyi ihmal etmemiştir: “Mesela: Dünün züppesi Rezaki zade Narçin beyi yerine bugünün züppesi olan Şarl Buaye’nin kötü mukallidi konur; dünün yaşmaklı, feraceli yosması yerine bugünün Marlen Ditrih hasbası geçirilir; dünün sihirbaz hocası yerine bugünün şarlatan mutatabbibi, dünün gözlemecisi yerine bugünün pastacısı ve yine dünün aptal yazıcısı yerine bugünün ukala şairi ikame edilir. Ve daha hangi birini sayayım bilmem ki!” (Kaygılı, 1938: 5). Akabinde Kaygılı, yalnızca tipleri ve meslek adlarını değiştirmekle kalmamış; oyuncuların sahnede sergiledikleri “şive taklitleri”nin yerini “bugünün karakter taklitleri” almalıdır da diyerek ortaoyununu yaşatmanın formülleri üzerinde bir kez daha durmuştur (Kaygılı, 1938: 5). Kaygılı, daha önce kaleme aldığı bir ortaoyunu metninin “Pişekâr’ı (Briand) Kavuklu’su (Loid Corc)du” diyerek ortaoyunculara verdiği önerileri kendi metinlerinde uyguladığını göstermiştir. Aynı yazıda bahsettiği bir başka ortaoyunu metninde ise oyunun nerede ve kimler tarafından oynandığı şu sözler ile açıkça beyan edilmiştir: “Yine o tarihlerde bizim Matbuat Cemiyeti’nin Perapalas’ta vermiş olduğu bir baloda piyesini kendim yazmış olduğum bir ortaoyunu oynatmıştım ki bu oyunu oynayan artistler Kavuklu Ali, Pişekâr İrfan, ressam Muazzez, zenne Sait, Sefer Mehmet, zenne Necdet, Paskal Mazlum gibi eski artistler olduğu halde Kavuklu ile Pişekâr’dan maadası, hep baloya iştirak edenlerin birer timsaliydi (Kaygılı, 1938: 5). Kaygılı’nın yazdığı ortaoyunu metninin oyuncularının kılık kıyafetini bu cümle üzerinden irdeleyecek olursak, kendisinin daha önce de beyan ettiği gibi Kavuklu ve Pişekâr palangadaki geleneksel duruşlarını diğer tiplere oranla biraz daha koruyabilmiş diyebiliriz. Kaygılı, oyunun sonunda kostümlerinden arınmış zenneleri gören “Rum, Yahudi ve ecnebi kızları”nın bir hayli afalladıklarını dile getirmiştir. Seyircinin zenneleri “gerçekten yaşmaklı, feraceli kadın” sanmalarına karşı şaşkınlığını ise “olur şey değildi” ifadesini kullanarak gizlememeyi tercih etmiştir.

Hüsametdin Bozok, ortaoyununun ölüm sebeplerinden biri olarak “tiplerin aramızdan eksilmesi”ni hedef göstermiştir. Ortaoyununda işlenen tipler, Osmanlı devrinin sosyo-kültürel ortamına ait kişilerdir. “Bugünkü hayat aramızdan Tuzsuz Bekir’i, Tarçinizade’yi, Bebe Ruhi’yi, Matiz denilen Külhanbeyini alıp götürmüştür” (Bozok, 1938: 5). Bozok, cemiyet hayatında ortaya çıkan yeni tiplerin ortaoyununa katılması; eskiyen tiplerin ise ortaoyunundan çıkartılması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca oyuncuların giyecekleri kıyafetler hususunda da bağınaz bir tavır sergilenmemesi gerektiğini dile getiren Bozok, yeni tiplere yeni kıyafetler giydirmeyi uygun görmüştür. Bunun yanı sıra ortaoyunu adına yetenek sahibi gençleri yetiştirebilecek -Kavuklu Ali, Pişekâr Asım Baba ve Naşit gibi- “yaşlı sanatkârlardan başka” kimsenin bulunmadığını da ifade etmiştir. Söz konusu yazı Hüsametdin Bozok tarafından kaleme alındığında, Asım Baba; “45 yılını bu oyuna hasretmiş yetmişlik bir ihtiyardır” (Bozok, 1938: 8). Ayrıca yazıda Kavuklu Ali’nin ortaoyununun 1938 yılındaki içler acısı durumunu görmemize sebep olan şu cümleleri de ayrı bir ehemmiyet taşımaktadır: “Ortaoyunu ölüyor. Üzülüyorum. Yetiştirdiği evladının can çekişmesi karşısında bir baba ne ıstırap duyarsa ben de onu duyuyorum” (Bozok, 1938: 8).

Hüsametdin Bozok, bir diğer yazısında ise yine ortaoyununun “oldukça yaşlanmış” üstatlarını gündeme getirerek; “bu ustalardan, gerek nazari sahada, gerek ameli sahada sonuna kadar istifade etmeliyiz” demiştir (Bozok, 1939: 212). Amatör gençlerin işin ehillerinden eğitim almaları gerektiğini dile getiren Bozok, yılda birkaç kere temsil vererek ortaoyununun diriltemeyeceklerini söyledikten sonra; profesyonel eğitimden geçmiş bir kadroya ve düzenli temsiller vermeye ihtiyaç olduğunu vurgulamıştır. Ardından bu noktada “Maarif Vekilliği’nin ve İstanbul Belediyesi’nin” yardımlarını talep etmiştir (Bozok, 1939: 213).

Burhan Felek, “Eski ve ihtiyar esnafı” koruma altına almak gerektiğini söylemiştir. Akabinde genç amatörleri de göz ardı etmeyen Felek, onların ise “teşvik ve takdir” edilmeleri gerektiğini beyan etmiş ve böylece hem geçmişteki emekçi kitleyi hem de gelecekte oluşturulacak kadroyu desteklemenin icap ettiğini dile getirmiştir (Felek, 1939: 3).

Burhan Felek, 1944 yılında “Orta Oyunu Nasıl Oynanır-I” isimli bir başka yazıyı kaleme almıştır. İlgili yazıda öncelikle ortaoyununun tanımını yapıldıktan sonra kısaca

özelliklerine de değinilmiştir. Akabinde ortaoyununun; “Hamdi Efendi ve İsmail Efendi” gibi sanatkârların vefat etmesi üzerine, onların yerlerini doldurması mümkün olmayan kişilerin ellerine kaldığı bildirilmiştir. Dolayısıyla ortaoyununun diriltilebilmesi için öncelikle onu rüsva edecek kişilerin ellerinden alınıp münevver kesim tarafından sahnelenmelidir. Ayrıca ortaoyununun son merhalesinde bir hayli görmezden gelinen nükte, yine oyuncu kadrosundaki kişiler tarafından ortaoyununa dâhil edilmelidir. Nükte, ortaoyununun temel taşlarından biridir ve ortaoyununu yeniden inşa etmek istiyorsak “nükte/hazırcevaplık” yeniden gündeme getirilmelidir (Felek, 1944: 5). Felek’in ortaoyununu yaşatmak için işaret ettiği bir diğer husus “taklit” olmuştur. Taklit, ortaoyunu sanatkârı “Doktor Rıza Tevfik”in devrindeki gibi kıymete haiz bir durumda değildir. Felek’e göre taklit, “temsil sanatının başlıca bir faslıdır” (Felek, 1944: 14). Taklit, yapıldığı zamanın; toplumunu ve fikirlerini anlamamızı sağlarlar. Ortaoyunundaki taklit edilen tipler ise belirli kişilerden oluşmaktadır. Bunlar “Bolulu, Rumelili, Kayserili, Arnavut, Rum (veya Frenk), Yahudi (bazen) Ermeni, Ayvaz, Laz, Kürt, Acem, Çelebi (züppe), Arap Bacı, zenne, kocakarı, Matiz yani sarhoş, Çerkez kalfa, aptal” olarak sıralanmışlardır (Felek, 1944: 14). Felek, tipler kadar sanatkârların mimiklerinin de oyun esnasında kıymetli bir unsur olduğunu ifade etmiştir. “O kadar ki Hamdi Efendi merhumun çok defa bir bakışla bütün galeriyi güldürdüğü vaki olmuştur” (Felek, 1944: 14). Ortaoyununun pek çok unsuru gibi usta sanatkârlar vefat edince “mimik” de bir maskaralık şekline dönüşmüştür. Felek’in ele aldığı bir başka unsur ise ortaoyunu kadrosu içerisinde bulunan “zenne” olmuştur. Yazara göre bu rolün enteresan olabilmesi için yalnızca erkek sanatkârlar tarafından oynanması gerekmektedir. Felek, yazısının sonunda ortaoyununun başarılı olabilmesi için Pişekâr, Kavuklu ve zenne rollerinin gerekli ve önemli olduğunu vurgulamıştır. Yazının ilk kısımlarında “başlıca fasıl” olarak gördüğü taklitler ise yazının sonunda çok gerekli görülmemiştir. Felek, birtakım artistlerin taklitlerden yararlanmadan seyirciyi saatlerce güldürebildiklerinden bahsederek yazısını tamamlamıştır.

İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’na göre ortaoyunundaki tipler fanidir. Bu nedenle eski ortaoyununda bulunan “Arnavut, Arap, Acem” gibi tipleri muhafaza etme gibi bir yükümlülük bulunmamaktadır. Aksine ortaoyununu güncellemek için ilgili tipleri günümüz tipleri ile değiştirmemiz gerektiğini beyan eden Baltacıoğlu, bu hususta birkaç örnek de vermiştir. Yazara göre yeni tiplerden bazıları şunlar olmalıdır: “monden, züppe

muhtekir, kitabi, alafranga, alangle, alameriken, gibi. Ancak bunlar muayyen bir kimseyi değil nevi temsil etmeli, generik olmalıdır” (Baltacıoğlu, 1940: 11). Baltacıoğlu, yazısının devamında Kavuklu ile Pişekâr üzerinde durmuş ve bu iki tipin de değiştirilebileceğini söylemiştir. Yazar, Kavuklu ile Pişekâr’ı mühim yapan unsurun kavukları ya da cüppeleri olmadığını, zihniyetlerinden dolayı önem arz ettiklerini beyan etmiştir (Baltacıoğlu, 1940: 11). Pişekâr, ortaoyununda “aklı, mantığı, matematik espriyi, hatta ananeleri” temsil ederken; Kavuklu, “natürel, fevri, çalak, neşeli, kalender insandır” (Baltacıoğlu, 1940: 19). Dolayısıyla ortaoyununun başrolü olan bu iki tipin özünü kaybettirmemek şartıyla yenileşmelerinde herhangi bir problem görülmemektedir. Baltacıoğlu, yazısının sonlarına doğru ortaoyununun dirilebileceğine inanları piyes yazmaya davet etmektedir. Yeni piyesler yazıldıktan sonra bir de bu piyesleri oynayacak bir kadro bulunabilirse ortaoyununun dirilebileceğini inandığını dile getirerek söz konusu mevzuyu noktalamıştır (Baltacıoğlu, 1940: 19).

Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, 1942 yılında “Ankara Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesinde Talebe Toplantı Kolu” öncülüğünde bir toplantı gerçekleştirmiştir. Bu toplantıda kendisinin kaleme aldığı “Muhtar Oyunu” öğrenciler tarafından oynanmıştır. İlgili metin öğrencilere ezberletilmemiş, yalnızca genel taslağına hâkim olabilecekleri kadar oyuncular bilgilendirilmiştir. Böylece öğrencilerin/oyuncuların yaratıcıkları devreye sokmak amaçlanmış ve böylece ortaoyunu ruhunu yakalamak arzu edilmiştir. Mevzubahis oyun sahnelenmeden evvel bir konuşma yapan Baltacıoğlu’nun konuşma metninden vücut bulan “Orta Oyunu” isimli yazıda ortaoyununu yenileştirme ve yaşatmaya dair fikirler de göze çarpmaktadır. Baltacıoğlu’nun yukarıdaki yazısında da beyan ettiği gibi “tem” ve “şahıslar” fani unsurlardır. Buna ek olarak yukarıdaki yazıda “espriler” olarak belirttiği üçüncü fani unsuru burada “aksiyon” kavramını ile yer değiştirmiştir. Sonuç olarak, eski ortaoyunu tiplerini terk etmemiz gerektiğini beyan eden Baltacıoğlu, “Meydana Kambur’u çıkaramayız” demiştir. Akabinde eski tipler yerine “Zirzop’u, Geveze’yi” ve “Ezberci’yi” çıkarmayı tavsiye etmiştir (Baltacıoğlu, 1942: 11). Baltacıoğlu, yukarıdaki yazısında “baki unsur” olarak adlandırdığı ortaoyununun kalıcı değer ve niteliklerini bu yazısında genişletmeyi tercih etmiştir. Yazar, baki unsurları “meydanda oynanmak, ritmik, müzikal olmak, diyalog yapısı, sürrealist olmak, irticale dayanmak” olarak sıralamıştır (Baltacıoğlu, 1942: 11).

Baltacıoğlu, 1968 yılında kaleme aldığı yazısında da Osmanlı devrine ait tipleri geride bırakıp modern çağa uygun tiplerin ortaoyunu kadrosuna dâhil edilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Baltacıoğlu, 1968: 526).

Selim Nüzhet Gerçek, 1941 yılında “Orta Oyunu Millî Türk Tiyatrosunu Doğuracak Olan Kaynaktır” isimli yazısında Batı tiyatrosunda piyesin konusunun/ana fikrinin önüne geçen muhtelif unsurlarından arınarak zamanla ortaoyununun ruhuna benzemeye çabaladıklarını bildirmiştir. (Gerçek, 1941: 10-11). Malum olduğu üzere ortaoyununun seyirci ile iç içe bir ortama sahip olması ve palangada bulunun hiçbir unsurun temsilin önüne geçebilecek kadar aşırı olmaması; ortaoyununu sunuluktan uzaklaştıran mühim unsurlar olmuştur. Gerçek, yazısında İgnacs Kunos’un Türk komedisi hakkındaki görüşlerini de hatırlatmıştır. Kunos, “Türk müellifleri zeki oldukları gibi derin düşünce sahibidirler. Bu zekâlarını, kalemlerini, güzel üsluplarını millî komedi yolunda sarf etmiş olsaydılar ecnebi komedileri yerine millî komedinin teessüsüne sebep olurlardı.” demiştir (Gerçek, 1941: 11). Yazısında ortaoyununun şahıs kadrosuna da değinen Gerçek, “dün için kalaycı Laz, eskici Yahudi, halıcı Acem olduğu gibi, bugün için de muhtekir Ali, Züppe Veli veyahut burnu havada herhangi bir Deli olabilir. Hepsi mücerret tiplerdir.” demiştir (Gerçek, 1941: 11). Gerçek, temsil esnasında muhtelif tiplerin sahneye çıktığını ve hepsinin başına benzer işler geldiğini söylemiştir. Buna rağmen seyircinin her seferinde dikkatinin celp edilmesinin temel sebebi, farklı tiplerin aynı olaylara verdiği kendi köklerine has ve dolayısıyla birbirlerinden bir hayli farkı tepkileridir. Bu farkın seyirciyi temsile karşı diri tutması ortaoyununun ölmeyeceğinin kanıtıdır. Devir değıştikçe ortaoyunundaki sahnesindeki tipler değışecek ve böylece ortaoyunu daima yeni kalacaktır (Gerçek, 1941: 11).

Metin And, “Orta Oyunu Yaşayabilir mi?” isimli çalışmasında muhtelif kişilerin konu hakkındaki görüşlerinden yararlanmıştır. Bu yazıya göre Osman Cemal Kaygılı’nın *Politika* gazetesi bünyesinde kaleme aldığı karagöz ve ortaoyunu metinleri bulunmaktadır. Kaygılı, oluşturduğu yeni metinlerin şahıs kadrosunda “Pola Negri” ve “Şarlo” gibi Batı dünyasına ait sanatçılardan da istifade etmiştir (And, 1961b: 15). İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu da tıpkı Kaygılı gibi şahısların değışebileceği konusunu onaylamaktadır. Akabinde Baltacıoğlu’nun ortaoyunundaki önemli unsurları “söyleşme yapısı” ve “meydanın yarattığı bir zorunluluk olan gezinmeler, durmalar, karşılaşmalar

gibi hareketler” olduğunu beyan ettiği yazılmıştır (And, 1961b: 15-16). Ortaoyununun değişmez unsurları ise “meydan, söyleşmelerin kuruluşu ve soyutluk” olarak sıralanmıştır (And, 1961b: 16). Yine Baltacıoğlu’na göre “tuluat” a duyulan saygının süreklilik gösterememesinin nedeni oyuncuların toplumun gerisinde kalmış olmalarından kaynaklanmaktadır. Ayrıca And, Nurullah Ataç’ın “tuluat tiyatrosunu” yenileştirme çabalarını desteklediği de beyan etmiştir. Akabinde “Değişiklik, kurcalamak ancak bir yaratıcının işidir.” (And, 1961b: 16) diyen And, ortaoyununda değişiklik/güncelleme yapılmasını desteklemediğini dile getirmiştir. And’a göre ortaoyunu bir “müze parçası” olarak saklanması ve bu şekli bozulmadan yaşatılması gereken Türk icrasıdır.

Özdemir Nutku, 1972 yılında kaleme aldığı “Tiyatromuzu Yenilemede İlk Adım Ne Olmalıdır?” isimli yazısına “Tiyatro nedir?” sorusuna yanıt arayarak başlamıştır (Nutku, 1972: 267). Nutku’ya göre bu sorunun cevabı ile tiyatroyu yenileştirme noktasında “atılacak ilk adım ya da başlangıç noktası” saptanmış olacaktır (Nutku, 1972: 269). Tiyatro, oyuncu için yeteneklerini gösterme alanı ya da seyirci için yalnızca bir eğlenme mekânı olarak bencil bir bakış açısıyla yapılmış muhtelif tanımlamalara sahip olabilmektedir. Nutku, söz konusu tiyatro olduğunda; yazar, oyuncu, dekoru kuran kişiler, kıyafetleri tasarlayanlar ve seyirciden bahsederken bencil tanımlamalardan arınmış ve her birini tiyatroyu oluşturacak bir ortaklığa davet etmiştir (Nutku, 1972: 268). Nutku; sahne, dekor/giysi, müzik, ışıklandırma, muhtelif sahne etmenleri ve metin olmadan da tiyatronun var olabileceğini belirtmiştir. Nutku’nun yazısında tiyatronun olmazsa olmazları ise “oyuncu” ve “seyirci” olarak karşımıza çıkmıştır. Bu iki temel unsur arasındaki etkileşim ile ortaya çıkan “yaşayan organizmalar ilişkisi” tiyatroyu var eden temel taşı simgelemektedir (Nutku, 1972: 269). Tüm bu açıklamaların ardından Nutku, tiyatroyu “oyuncu ile seyirci arasında geçen olay” şeklinde bir tanım yapmıştır (Nutku, 1972: 269). Tiyatroya ait diğer unsurlar ise yazar için önem arz etmekle birlikte daima gerekli de görülmemektedir. Ardından tiyatroyu yenilemenin ilk adımı olarak yine bu iki temel etmen üzerinde duran Nutku, “birbirinden uzaklaşan oyuncu ile seyircinin birbirlerine yaklaştırılması” gerektiğini vurgulamıştır (Nutku, 1972: 269). Tiyatroda seyirci yalnızca “seyreden” kalıbından çıkarılmalı ve eski saygınlığını iade edecek biçimde tekrar oyuna dâhil edilmelidir. Nutku’nun önemseydiği bir diğer etken ise “oyuncu eğitimi” olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar, “insansal duyguları ve anlatımı gövdesel görünümün önüne” çıkarmak gerektiğini vurgulamıştır (Nutku, 1972: 271).

Nutku'ya göre tiyatro “birlikte sürdürülen bir ritüelin temelidir” (Nutku, 1972: 272). Bu temelin yeniden inşası için atılacak ilk adım “seyirci” ve “oyuncu” gibi iki temel taşın, kendi üzerlerine düşen görevi aktif bir biçimde yapmasını sağlamaya çalışmak olmalıdır.

Sevinç Sokullu, ortaoyununda bulunan “oyunculuk tavrını” çalışmasına konu edinmiş ve eleştirmiştir. “Ortaoyununun oyunculuk tavrını ülkemizin tüm halkının karakteristiği sanmak yanlışın da yanlıştır” (Sokullu, 2009: 159). Ulusal kimliğe ulaşmak için ülkenin tamamında yaşamını sürdüren insanların ortak değer ve yargılarını dikkate almak gerekmektedir. Bu açıdan ulusal kimliğe ulaşma noktasında yalnızca “ortaoyunu oyunculuk tarzı ve temsil anlayışı” temele oturtulursa, yetersiz ve dar kapsamlı bir sonuç elde edilmiş olacaktır (Sokullu, 2009: 156).

Rauf Altıntak, “oyunlarımızı sevimsizleştirmeden, ananeye bağlı olarak oynayabilecek sanatkârlar” yetiştirmenin ortaoyununun itibarı için elzem olduğunu vurgulamıştır (Şen, 1986: 39). Ortaoyunu yapısı itibarıyla sahnelenmesi gereken bir türdür. Bu nedenle oyuncuların konu hakkındaki eğitimleri göz ardı edilmemeli, oyuncular sayesinde ortaoyunu; yeni nesle tanıtılmalı, eski nesle ise hatırlatılmalıdır.

Hayrettin İvgin, ortaoyunu oyuncularının azalması dolayısıyla muhtelif kurumlarca sanatçı yetiştirmenin ne denli elzem olduğundan bahsetmiştir (İvgin, 2008: 82-83). Özel Tiyatrolara Yardım Yönetmeliği kapsamında sanatçılar desteklenmeli ve bu duruma ek olarak “kültür merkezlerinde” bulunan salonlar geleneksel Türk tiyatrosu mensubu sanatçılara ücretsiz olarak tahsis edilmelidir (İvgin, 2008: 84). Ayrıca ortaoyunundaki “tipler günümüz insanları olmalı ve tipler zenginleştirilmelidir” (İvgin, 2008: 83).

#### **1.2.4. Müziğe Dair Görüşler**

Osman Cemal Kaygılı, ortaoyunu geleneğinde güncellenmesi gereken hususlardan biri olarak “oyunun müziklerini” hedef göstermiştir. Kaygılı, müzikleri oyunun en uzun ve can alıcı bölümü olan fasıl bölümüne eklemeyi şu sözler ile teklif etmiştir: “fasıllara müzik, şarkı, renk ilave etseler” (Kaygılı, 1930: 3). Bu cümle temel alınarak yazının kaleme alındığı dönemde sahneye konan ortaoyunların fasıl bölümlerinde müzikten yararlanılmadığı gibi bir sonuca varılabilir. Burada özellikle “güncel müziklerden” yararlanılsın yazılmamış yalnızca fasıl bölümüne müzik eklenmesi gerektiği ifade edilmiştir. Kaygılı, ortaoyunu sevdalılarını; söylediği güncellemeleri yapmazlarsa birkaç

sene sonra tek bir izleyici bile bulamayacak hâle gelecekleri konusunda uyarmıştır. Ayrıca yazısını; “bizim zavallılar, Şehzade’de geceleri birkaç papelin boynunu bükmeye uğraşırken karşıda ecnebi oyuncular, yabancı mukallitler, numaracılar avuç dolusu para alıp yan geliyorlar” sözleri ile serzenişte bulunarak bitirmiştir (Kaygılı, 1930: 3).

Osman Cemal Kaygılı, yukarıda bahsi geçmiş olan yazısından sekiz sene sonra kaleme aldığı bu yazısında da ortaoyunundaki müziklerden bahsetmiştir. 1930 yılında yalnızca müziklerden yararlanılması gerektiğini beyan eden Kaygılı, 1938 yılında ise ortaoyunundaki “müzik” mevzusuna açıklık getirmeyi ihmal etmemiştir. Yazıda, artık “dün” olarak ifade edilen ortaoyunu müziğini “zurna ve çifte nara”nın oluşturduğundan ve oyunların bu müzikle başlayıp bitirildiğinden bahsedilmiştir. Ardından yeni ortaoyunları için “caz band ile pek ala oynanabilir” diyerek yeni bir çözüm yolu sunulmuştur (Kaygılı, 1938: 5). Kaygılı, ortaoyunu taraftarlarını şu cümleler ile ikaz ederek yazısının sonlarına gelmiştir: “Hülasa; ortaoyunu olsun, karagöz olsun, eğer bu meydandan büsbütün göçüp gitmek istemiyorlarsa yenilik yaparlar. Yoksa bu zamanda hâlâ eski tertip gitmeğe savaşırlarsa vay hallerine!” (Kaygılı, 1938: 8)

#### **1.2.5. Cemiyet veya Mektep Çatısı Altında Birleşmeye Dair Görüşler**

Hüsamettin Bozok, “Ortaoyunu İhya Cemiyeti” kurulmalı demiştir. Bu cemiyet fikrine örnek olarak ise “Osman Cemal, Fikret Adil ve arkadaşlarının” mütarekeden sonra kurdukları ihya cemiyetini yeniden kurma fikrini teklif etmiştir. Ayrıca temsil kadrosunun 30-40 kişi olması mümkünken, 8-9 kişi bile bulmanın zorlaştığını söyleyen Bozok, bu mevzu hakkında ortaoyunu sanatkârları ile hasbihal ettiklerini de dile getirmiştir. “Aralarında Kavuklu Ali, Pişekâr Asım Baba, Naşit” gibi kişilerin bulunduğu sanatkârlar bu duruma çözüm olarak; “resmî makamların cüzi bir yardımı ile” gerekli kadroyu sağlayabileceklerini söylemişlerdir. Ayrıca sanatkârların geçimlerini sağlamak için farklı işlerde çalışmak zorunda kaldıklarını belirten Bozok, sanatkârların birleşip birkaç temsil sunabilecekleri bir salon bile kiralayamayacak kadar kötü durumda olduklarını belirtmiştir. “Nurettin Şefkati ve Muvahhid’in yüzüne zenne yaşmağını ilk defa biz bağladık.” (Bozok, 1938: 8) diyen Asım Baba başta olmak üzere, tüm sanatkârların içinde buldukları durum elem vericidir. Bozok, ortaoyununu yenileştirmek ve yaşatmak için son tavsiye olarak aydın kesime küçük bir teşvik verilmesi halinde ortaoyununa dair ilginin artabileceğinden bahsederek konuyu noktalamıştır.

1939 yılında kaleme aldığı bir diğer yazısında da Hüsamettin Bozok, ortaoyununu kurtarmak için cemiyet kurmanın gerekliliğinden bir kez daha bahsetmiştir. Bu yazısında, ortaoyununu himaye ve ihya etmek adına cemiyet kurma fikrini bir ileri sayfaya çıkartarak ilgili cemiyete “karagöz’ü” de dâhil etmiştir. “Altı yedi yıl önce Avukat B. Rahmi, Kaptanzade Ali Rıza, Cevdet Fahri, Ali Şevket, Besim Şerif, Sami ve aktör Hazım bir *Karagözü Sevenler ve Karagöz Sanatkârlarını Himaye Cemiyeti* kurmuşlardı” (Bozok, 1939: 213). Bu cemiyetin feshedilmiş durumda olup olmadığı noktasında bilgi sahibi olmadığını beyan eden Bozok, ilgili cemiyetin içine “ortaoyununu” da dâhil ederek yeniden faaliyete geçirmeyi teklif etmiştir.

1939 yılında kaleme alınan bir başka yazı Burhan Felek’e aittir. Felek, “Zuhuri Kolunu İhya Etmeli” ismini verdiği yazının içeriğini aslında başlığında özetlemiştir. İlgili ihya cemiyetini kurmak adına kendisine teklif yapılmasını beklediğini beyan eden Felek, teklif gelmesi üzerine kendisini bu işe adayacağını da sözünü vermiştir. Bu teklifi yapması için açıkça davet ettiği kişi ve kurumlar ise şunlardır: “Şehir Tiyatrosundaki artistler, Şehir Tiyatrosu İdaresi, İstanbul valisi, Güzel Sanatlar Akademisi, Ankara’da Tiyatro Mektebi” (Felek, 1939: 3). Sanatçıların ilgili ihya cemiyeti bünyesinde, ortaoyununun ise güzel sanatlar olarak kabul görüp bu çatı altında himaye edilmesinin gerektiği vurgulanmıştır.

Pertev Naili Boratav, “Türk Halk Temaşası” isimli yazısında; “bütün beşeri unsurlar, tamamen mahalli bir çerçeve içinde canlanabilecek mahiyettedirler” (Boratav, 1991: 505) diyerek karagöz oyunundan söz açmıştır. Boratav’a göre karagöz; tekniği, tipleri ve işlediği olayları hasebiyle Osmanlı cemiyetinin son devrine ait temsillerden biridir. Diğer temsiller ise “ortaoyunu” ve “meddah”tır. Söz konusu temsiller besin kaynaklarını yaşatıldıkları dönemden sağlamaktaydılar. Osmanlı’dan bu yana toplumun ve dolayısıyla toplumun ihtiyaçlarının değiştiği görülmektedir. Türk halk temaşa sanatları ise bu değişimi yakalayamamış, yeni ihtiyaçlara cevap verememiş ve dolayısıyla yeni sanatlar karşısında tamamen ayakta kalamamıştır. Boratav, mevzubahis temsillerin sınırlı bir yörede de olsa yaşatılması gerektiğini belirtmiş ve onları Türk tiyatrosunun mektebi olarak gördüğünü açıklamıştır. Bu mektebin zamanında başarılı olmasının nedenleri, tiyatro yazarları ve artistleri tarafından araştırılmalıdır çünkü ancak bu mektebin önderliğinde millî tiyatro kurulabilecektir (Boratav, 1991: 507).

“Günümüzde Geleneksel Tiyatro Ne İfade Etmektedir?” sorusunu başlık olarak tercih eden Nurhan Tekerek, millî tiyatronun oluşturulabilmesi için geleneksel unsurlardan faydalanılması gerektiğini beyan etmiştir. Tekerek, Tanzimat döneminin yaşanması ile birlikte Türkiye’nin bir nevi zorunlu olarak “Batılılaşma” sürecine girdiğini fakat “Batılılaşma” kavramının yanlış telakki edildiğini ifade etmiştir. Türkiye aydınlarınınca bu kavram Batı’ya benzeme ve onlara ait olanı olduğu gibi alma olarak algılanmıştır. Dolayısıyla geleneğin içindeki zenginliklerden faydalanmadan yeni bir tiyatro sistemi oluşturmaya çalışan aydınlar; başsız kalmış devlet gibi dağınık, özgüvensiz ve systemsiz bir hâle gelmişlerdir. Tekerek’e göre millî tiyatronun oluşması için ilk olarak sevimsiz bir Batı tekrarı olmaktan kurtulması gerekmektedir (Tekerek, 2011: 120). Tekerek, Türk tiyatrosunun özünü oluşturan temaşa sanatlarından -ortaoyunu, karagöz gibi- faydalanmak fakat oradaki geleneğe de olduğu gibi bağlı kalmamak gerektiğini dile getirmiştir (Tekerek, 2011: 121). Bu durumun temel sebebi ise Batı’yı ya da gelenekseli olduğu gibi almanın günümüz tiyatrosu için her halükarda taklit yapmaktan öteye geçememek olacağı gerçeğine dayanmaktadır. Millî tiyatro kurmanın formülü ise geleneği göz ardı etmeden günümüz şartlarına uygun yeni icralar ortaya koymaktan geçmektedir. Aksi halde ya geçmişe saplanmış ve dolayısıyla unutulmak kaderi olmuş eski bir tiyatroya ya da “Batı’daki tiyatral gelişmeleri hayranlıkla izleyen müstemleke” bir varlığa dönüşmüş olunacaktır. Dolayısıyla kendini gerçekleştirememiş günümüz tiyatrosu geçmişinin ya da Batı’nın lüzumsuz bir fragmanı olmaktan ileriye gidemeyecektir (Tekerek, 2011: 125). Bu durumdan kurtulmanın tek şifası ise “gelenekselden ulusala, ulusaldan dünyasala” doğru bir yol tutturılmaktan geçmektedir (Tekerek, 2011: 122). Bu makalede ortaoyunu bir mektep olarak görülmüş fakat özgün bir tiyatroya sahip olabilmek için kati suretle yenileştirmek gerektiği de vurgulanmıştır.

Sabahattin Çetin’e ait olan “Halka Dönük Tiyatro-I” isimli yazıda ortaoyunu millî tiyatro için bir mektep niteliği taşımamaktadır. Çetin, millî tiyatro oluşturabilmek için mektep olarak gördüğü köy tiyatrosunu hedef göstermiştir. Kendisi öncelikle 1930’lu yıllarda millî tiyatro oluşturulmaya çalışıldığından bahsetmiş; ardından “karagöz, ortaoyunu, meddah ve tuluat üstüne, geçmiş çağların gelenekleşmiş deneylerine dayanarak fakat ulusal bir özü Batılı teknikler içererek ileriye açılmak” (Çetin, 1968: 23) fikrini sorgulamıştır. Çetin’e göre söz konusu temaşa dallarının her biri “Saray Tiyatrosu”na aitken; “köy tiyatrosu, köylü dansları, köy oyunları” ve “folkoloji” halka ait unsurlardan

oluşmaktadır. Dolayısıyla millî tiyatro oluşturmak için yine millete başvurmak gerektiğini beyan eden Çetin; köy tiyatrosu “geleneksel yaşamımızı yeni bir biçimde, toplumsal içerikle verecektir” diyerek yazısını sonlandırmıştır (Çetin, 1968: 23).

Metin And, “Orta Oyunu Yaşayabilir mi?” isimli yazısına konu hakkında muhtelif yayınlarda bulunan görüşlerden örnekler vererek başlamıştır. Türk aydınlarının mevzu “ortaoyunu” olunca ikiye ayrıldıklarını beyan eden And, bir kısmının ortaoyununun varlığına karşı negatif bir tavır sergilerken diğer bir kısmının ise yaşatılması noktasında çaba sarf ettiklerini belirtmiştir. Aydınlar arasındaki bu ikilik elbette dönemin yayınlarına da yansımıştır. “Bu çağlarda ortaoyununa karşı çıkan *Medeniyet*, *Basiret*, *Diyojen*, *Şark* gibi yayınların yazdıklarına karşı Teodor Kasap ve *Hayal* büyük coşkuyla ortaoyununu savunuyordu” (And, 1961b: 6). İlgili yayınlardaki muhtelif görüşlerden bazıları şunlardır: *Basiret*’te -sayı: 1076-, ortaoyunu metinleri “Maarif Meclisine” sunulduktan sonra ancak onay alması halinde oynanabileceği söylenmiştir (And, 1961b: 8). *Diyojen*’de -sayı: 40-, ortaoyununun tamamen ortadan kalkması gerektiği söylenirken (And, 1961b: 10), *Medeniyet* -sayı: 3- gazetesinde ortaoyunu kaba ve edepsiz bulunup yerini Batı tiyatrosuna bırakması gerektiği vurgulanmıştır. *Hayal* -sayı: 69-, *Medeniyet*’in yazısına karşı ortaoyununu her yönüyle tiyatroya tercih ettiklerini ve düzelmesini arzu ettiklerini dile getirirken; *Şark*’a cevaben, ortaoyununun Türk tiyatrosu olması hasebiyle men edilmesini değil, ıslah edilmesi gerektiğini temenni ettiklerini belirtmişlerdir (And, 1961b: 10). *Hayal* bir başka sayısında -sayı: 104- ortaoyununun esas ahlak ve edebini Osmanlı’ya dayandırmış ve daha sonra ortaoyununun gözden düşüp cahil birtakım insanların ellerine kalarak gerilediğini beyan etmiştir. Bu nedenle ortaoyununu ıslah edilmesi gereken yapıtlardan biri olarak gördüklerini ifade etmişlerdir (And, 1961b: 13). *Kahkaha* ise ilk sayısında halkın ortaoyunu izlemek için muhtelif zorlukları aşmayı göze alacak kadar emek harcadıklarını kaleme almıştır. *Kahkaha*’nın yazısına göre seyirciler, “ortaoyunu ve hayal seyredeceğiz diye kimi bir çeyrek kimi yarım saatlik ve kimi bir saatlik mahallerden direklerarasına veyahut Gedikpaşa Tiyatrosu’na giderek yağmurdan sırsıklam oldukları ve çamur paçalarından akmakta bulunduğu halde kırık dökük iskemleler üstünde” oturma fedakârlığını göstermişlerdir (And, 1961b: 13). *Hayal* -sayı: 91-, yine bir başka yazısında *Maarif* dergisine cevap vermektedir ve dört senedir Necip Paşa hazretlerinin bahçesinde ortaoyunu oynadıklarını ve seyircilerin gösteriden memnun kaldıklarını dile getirmiştir. *Maarif* dergisinde ortaoyununun ahlakı bozduğu, düzensiz

bir mekânda icra edildiği ve tüm bu olumsuzluklara rağmen birde giriş ücretinin ise 4 kuruş olduğu söylenmiştir. (And, 1961b: 13-14) *Hayal*, giriş ücretinin eleştirilmesi konusuna ise “yazan her kimse dört kuruş duhuliyeye kendine ağırca gelmiş olmalı” diyerek tiye almayı tercih etmiştir (And, 1961b: 14). And, yazısının devamında “ortaoyunu heveslileri” olarak adlandırdığı grubun içerisinde bulunan Musahipzade Celal’in anılarında ortaoyununu yaşatma çalışmaları adına dikkat çekici bilgiler sunduğunu beyan etmiştir. Bu anılara göre ortaoyunu heveslileri gizlice toplanıp temsil verdikleri bir esnada polis baskınına uğramışlar (And, 1961b: 14), bir başka gizli toplantılarında ise “Hamam Oyunu” oynarken “curnal” etmişlerdir. “Ertesi gün Dış İşleri Müsteşarı Gabriyel Noredükyan Efendi’nin onlara şu öğüdü ilginç: Vakıa Yevropada sosyete âlemlerinde kibar kübera aileleri tiyatro ve musiki eğlenceleri ederlerse de böyle toplantıların bunda müsaade olmadığından içtinap etmenizi tavsiye ederim” (And, 1961b: 15).

Metin And, “Çağdaş Tiyatro Açısından Karagöz ve Orta Oyunu” isimli yazısında oyun yazarlarının ortaoyunu geleneğini irdelemeleri gerektiğini vurgulamış ve Batı’dan ödünç almadan evvel kendi kültürel birikimlerini kontrol edip bu zenginlikten faydalanmaları gerektiği hususunda salık vermiştir (And, 1961a: 7). And, Türk tiyatrosu için bir mektep olarak hedef gösterdiği ortaoyununun muhtelif yönlerinden de bahsederek ilgili yazısında söz konusu zenginliği örneklendirmeyi tercih etmiştir. Bunlardan kısaca söz açmak gerekirse ilk olarak “Çehov ile başlayan oyun kişilerinin birbirlerini anlayamaması, dinleyememesi” (And, 1961a: 6) ortaoyununda da vardır. Ortaoyununda çatışma, kişilerin birbirlerini anla(ya)mamaları üzerine kurulmuştur. Böylece söz oyunları yapılacak bir alan oluşturulmuş ve bu alanda komiklik ortaya çıkartılmıştır. Ortaoyununda, anla(ya)mamak iki başrolün arasında geçen konuşmalarda görüldüğü gibi “Rum, Yahudi, Laz vb.” (And, 1961a: 6) Türkçeyi düzgün konuşamayan taklitlerin konuşmalarında ve “Kekeme, Tiryaki” gibi özelliklere sahip tiplerde de görülmüştür. Ortaoyununda dil, oyunun ana unsurudur. Dil özelliklerinden yararlanılarak oyuncuların nitelikleri seyircilere sunulmuş ve seyircilerin oyunun akışındaki duyguya göre sürüklenmeleri sağlanmıştır. Ayrıca ses benzerlikleri yoluyla toplum nezdinde basmakalıplaşmış sözler, konuşmalar ve atasözleri bilinçli olarak bozulmuştur. Bununla birlikte ortaoyunu bünyesinde, cinas oyunu ve yabancılaşma tekniği de barınmaktadır (And, 1961a: 6). “Batı tiyatrosunda eskiden kötü iyiye, çarpık düzğüne göre” (And, 1961a: 7) ayarlanmış ve adalet “iyi” olan kişi tarafından sağlanmıştır. “Çağdaş tiyatronun yıktığı bu ölçekleri

karagöz ve ortaoyununda da bulamıyoruz. Hemen her oyunun sonunda çatışmalara, haksızlığa son veren yetkili kişi, deus ex machina bıçkın, sarhoş ağzı bozuk Tuzsuz'dur, Matiz'dir. (...) Hatta din adamı imam bile 'Ortaklar' oyununda gülünç, anlamsız dualar okur" (And, 1961a: 7). Ayrıca ortaoyununda olaylar mantık çizgisine uygun olacak şekilde ilerlememiş ve gerçekler ile düş iç içe geçmiştir. Oyunun ilerleyen safhalarında "bunun bir düş olduğu anlaşılır. Düşten gerçeğe yakıştırmaca bir uyanışla geçilir" (And, 1961a: 7).

Melih Cevdet Anday, "Ortaoyunu" isimli yazısında bu geleneği yenileştirme ve yaşatma konusundaki fikirlerini kaleme almıştır. Anday, yenileştirme çabaları için "Hani ünlü fıkradaki gibi, inkâr edecek ama lafi uzatıyor" (Anday, 1995: 7) diyerek tepkisini göstermiştir. Yazar, bununla birlikte geleneksel sanatları öne çıkartarak onlardan yararlanma mevzusunun bile Batı'dan taklit yoluyla öğrenilerek benimsendiğini ifade etmiştir (Anday, 1995: 6). Ortaoyununu yaşatma konusunda negatif bir tepki göstermeyen Anday, bu gelenekten nasıl faydalanılması gerektiği hususunu ise şu sözler ile tamamen ilgililere bırakmıştır: "Şöyle desek olmaz mı? İsteyen yararlansın, yararlanma yolunu da o bulsun" (Anday, 1995: 7). Ayrıca ortaoyununu yenileştirme çabası içinde olan kişilerin ortak bir paydada bile buluşamadıklarını beyan eden Anday, bu hususta kaleme alınmış başarılı bir örnek bulmanın zor olduğunu da belirtmiştir. Son olarak oyun yazarlarının gelenekten yararlanmaması durumunda olacakları da sorgulayan yazar, "ulusal tiyatro" ve "tiyatro" kavramları üzerinde durmuştur. Anday, yazısını bu iki kavramın farklı algılanması konusuna getirmiş ve "Sakın ikisi bir olmasın?" diyerek sözlerini sonlandırmıştır (Anday, 1995: 7).

Haldun Taner, "Yüzyıllık Bir Tartışma" ismini verdiği yazısında Türk tiyatrosunun temelini ne üzerine atılacağı ya da atılması gerektiği konusunu gündeme getirmiştir. Taner, Şinasi tarafından kaleme alınan *Şair Evlenmesi* adlı eserle birlikte Türk tiyatrosuna "la" sesinin verildiğini belirtmiştir. Akabinde Ali Bey, *Ayyar Hamza* isimli eseri kaleme alarak Şinasi'nin açtığı yolu takip ederken Ahmet Vefik Paşa ise "Molière uygulamaları" ile aynı yoldan gitmiştir. Teodor Kasap, *Pinti Hamid* ve *İşkilli Memo* isimli eserleri ve *Hayal* dergisinde bir kampanya açarak Şinasi takipçisi olmuştur. Taner, "yarı aydınlar" olarak isimlendirdiği Tanzimat dönemi aydınlarının ise bu silsileyi devam ettirme noktasında katkı sağlamadıklarını bildirmiştir (Taner, 1966: 736). Özellikle Namık

Kemal ve Abdülhak Hamit, “biçim bakımından batı kalıplarına kapılanınca, tiyatro tarihimizin ilk (Biz Bize Benzeriz)cileri azınlıkta kaldılar” (Taner, 1966: 736). Taner’e göre Türk tiyatrosunun önünde bulunan en az doksan yıl bu negatif duruşlar sonucunda belirlenmiştir. Akabinde ise Fecr-i Ati ya da Taner’in söylemiyle “halk damarından kopmuş kavanoz edebiyatı” Türk tiyatrosu konusunda da yazılar kaleme almıştır. Özellikle Şahabettin Süleyman tiyatronun gidişatı hakkında muhtelif uyarılarda bulunmuş ve bu uyarı yarı aydın kesim tarafından dikkate alınmamıştır (Taner, 1966: 736). Genel tabloya bakıldığında aydınların çok büyük bir kısmının tiyatro geleneğini yaşatma konusuna destek olmadıkları görülmektedir. Bununla birlikte “Güllü Agop, Minakyan” ve “Darülbedayi” Batı tiyatrosuna ait unsurların Türkiye uygulayıcıları olma görevini üstlenirken “İstanbul’un asıl halkı” geleneksel halk tiyatrosunu tercih etmiştir. Ortaoyunu gibi muhtelif halk temaşaları halkın kendine özgü tutum ve davranışlardan beslenmiştir. Dolayısıyla toplumun sorunlarını sesli bir şekilde söyleyebilen ortaoyunu - vb. halk temaşaları-, seyircisini bir süre için de olsa baskı altında hissetmekten kurtarıp güldürebilme yetisine sahip olmuştur. “O halde asıl tiyatronun yapması gereken toplumsal ödevi işte bu halk tiyatrosu yapıyordu” (Taner, 1966: 737). Taner, ilgili yazısında ortaoyununun uygar bir ulus için uygun görülmemesi, budalaca davranış ve edepsiz sözleri seyirciye yansıtması ve yalnızca güldürmesi yönü ile tiyatro sayılamayacağı gibi muhtelif savlardan da bahsetmiştir (Taner, 1966: 737). “Bu savların altından 1874 tarihini, Ayvazyan, Haşmet, Namık Kemal adlarını kaldırıp bugünün tiyatrocusu geçinen yarı aydınlarını rahatlıkla koyabiliyorsak bu, yalnız ve yalnız doksan iki yılın bizi bir arpa boyu ileri götürmediğini gösterir, ne yazık” (Taner, 1966: 737- 738). Ardından Teodor Kasap ve İgnacs Kunos gibi muhtelif kişilerin Türk halk tiyatrosuna dair görüş ve uyarılarının yarı aydınlar tarafından “kös dinlendiğini” beyan eden Taner, bununla da kalmayıp halka ait tüm unsura dair konuşmalardan bile huzursuzlanacak hâle geldiklerini dile getirmiştir. Taner, Türk halk temaşasını yaşatmak için “halk gösteri biçiminden yararlanarak çağdaş bir öze ve tekniğe ulaşması gereğinden” bahsetmiş ve genç oyuncuların ortaoyunundan faydalanarak fakat yeni bir sunuş tekniği ile çağa uygun hâle getirmelerinin yarı aydınlarca istenmediğini de dile getirmiştir. Bu kesim “Halk Seyirlik Derneği” kurulmasından bile rahatsız olacak kadar ileriye gitmiştir. Taner, ilgili yarı aydın zümrenin ortaoyununu yaşatma çalışmalarına engel teşkil etmek için çabaladıklarını bildirmiş fakat her halükarda engel olmayı başaramayacaklarını

düşündüğünü de itiraf etmiştir. Taner'e göre Şinasi'nin halkın sesi olarak sunduğu "la" sesi, 1874 yılında olduğu gibi sessizliğe mahkûm edilmeyecek ve bu silsilenin 1966 yılındaki savunucuları tarafından daha da gür çıkacaktır (Taner, 1966: 738).

Özdemir Nutku, 1968 yılında kaleme aldığı "Tarihsel Gelişim İçinde Halk Tiyatrosu" isimli yazısına "halk tiyatrosu" kavramını sorguya tabi tutarak başlamıştır. Nutku'ya göre halk tiyatrosu kavramı yozlaşan pek çok kavramda da görüldüğü gibi "toplumcu yönden hiçbir işlevi olmayan" topluluklarca kullanılmıştır (Nutku, 1968: 17). Bu işlevsiz topluluğun oluşturulması için halkı güldürebilme yetisine sahip iki kişinin bir araya gelmesi dahi yetebilmektedir. Nutku, sanat kaygısı taşımayan bu grubun halkın duygularını ve parasını sömürdüklerini beyan etmiştir. Bu sömürü mekanizmasının patronları yalnızca para kazanma kaygısı güderken, yönetici kesim ise bu toplulukları destekleyerek bir nevi halkı "afyonlama" çabasındadır. Nutku, yazısının başından beri sorguladığı "halk tiyatrosu" kavramının varlığına karşı olduğunu şu sözler ile açıklamıştır: "Öyleyse, 'halk tiyatrosu' deyimi, bir açıdan gereksizdir; tiyatro zaten halk için ve halkın kendi varlığından yaratılmış bir sanattır" (Nutku, 1968: 17). Halk kavramı, "Antik Yunan demokrasisi" döneminde ortaya çıkmış, muhtelif baskılardan etkilenmiş ve bu süreç tiyatro sanatını da etkisi altına almıştır. Hıristiyanlar *İncil*'deki kutsal kişilerin hayatlarını halk tiyatrosu olarak kabul etmişler ve tiyatro sahnesini dinsel hikâyeler anlatarak dinlerini yayma aracı olarak kullanmışlardır. Rönesans döneminde ise "bireyci dünya görüşü" güçlenmiştir (Nutku, 1968: 17). Toplumun kültürel dönüşümünden etkilenen tiyatro, döneminin "halk çoğunluğuna yönelebildiği için de halk tiyatrosu adını" almıştır (Nutku, 1968: 17). Daha sonra 1789 yılında Fransa'da gerçekleşen burjuva ayaklanmasından burjuvaların galip ayrılması ve tiyatroya karşı muhtelif baskılar yapmalarıyla bu sanat yine burjuva zevkine hitap eden bir şekle bürünmüştür. Burjuvaların yönetiminde kalan halk tiyatrosu, 1789 ayaklanması zamanında "Romantizm" in etkisi altında da kalmıştır. Bu akım vesilesiyle tiyatro, düzene karşı çıkan kişileri idealleştirmiştir. Kant'ın "sanat için sanat" anlayışı ise her ne kadar burjuva takımına karşı söylenmiş bir söz olsa da yine onlar tarafından kullanılmaktan kaçamamıştır ve "sanat yalnızca onu satın alabilen tüccarın malı durumuna" (Nutku, 1968: 18) gelmiştir. Endüstrinin gelişmesi ile yine güç dengesi değişmiş ve emekçi kesimin burjuvalar karşısında güç kazanmasıyla tiyatro tekrar halkın yanında yer almıştır. Tiyatronun dünya sahnesindeki dönüşümünü kısaca izah eden Nutku, sözlerini tiyatronun

halkın sorunlarından kaçması hasebiyle burjuva sınıftan yana olmak zorunda kaldığını söyleyerek tamamlamıştır. Yazar, bu tiyatroyu ise “halkın karşısında olan tiyatro” olarak adlandırmıştır (Nutku, 1968: 18). Nutku, yazısının Türk tiyatrosuna ayırdığı kısmında ise yine tarihsel gelişim sürecinden kısaca bahsederek söze başlamıştır. “Tiyatro metninden önce tiyatro oyuncusuna sahip olan” (Nutku, 1968: 18) Türk ulusunun bu doğmaca tiyatrosu Hristiyanlardaki durumun aksine dinin etkisinde kalmamıştır. Bu laik tiyatro muhtelif kutlamalarda boy göstermiş ve “esnaf loncaları tarafından hazırlanan kol oyunları” (Nutku, 1968: 18) zamanla ortaoyununa dönüşmüştür. Ortaoyunu, toplumda peyda olan sorunlara sırt dönmemiş ve siyasal eleştiriler yaparak yer yer yöneticileri de taşlamaktan geri durmamıştır. Nutku, oluşturulacak Türk tiyatrosu için ortaoyununu mühim bir kaynak olarak görmüştür. Ayrıca ortaoyununun “geleneksel göstermecî tiyatro tekniği”, konuları ele alış şekli ve halk çoğunluğuna/sorunlarına dönük olabilmesi gibi muhtelif yönlerinden istifade etmek gerektiğini vurgulamıştır (Nutku, 1968: 18). Buna ek olarak Nutku, Türk tiyatrosunun temelini yalnızca geleneğe dayandırmamış ve bir Doğu-Batı sentezinden yana olduğunu belirtmiştir. Nutku’ya göre “geleneksel Türk tiyatrosunu bugünün görüş açısı ve tekniği ile kaynaştırmadan ulusal anlamda bir halk tiyatrosu” oluşturulamayacaktır (Nutku, 1968: 18). Akabinde halk tiyatrosunun izleyici kitlesini küçümsememesi, ahlak kaygısı gütmemesi ve sanatı propaganda aracı olarak görmemeleri gerektiğine dair uyarılarda bulunmayı da ihmal etmemiştir (Nutku, 1968: 18).

Ayşegül Yüksel, “Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler” başlıklı yazısında geleneğin “biçimsel zenginlikleri” ile Batı’nın “entelektüel ve teknik yaklaşımlarını” sentezleme düşüncesinin modern Türk tiyatrosundaki tüm arayış ve gelişmelerin temelinde yatan asıl sebep olduğunu söylemiştir (Yüksel, 1995: 123). Yüksel, modern Türk tiyatrosunda bulunan muhtelif özelliklerin aynı zamanda “halk tiyatrosunda” ve “köylü tiyatrosunda” da bulunduğunu dile getirmiştir. “Bu özellikleri şöyle özetleyebiliriz: Seyircinin çevrelediği bir orta alanda oynanması; belirli bir tiyatro binası gerektirmeyişi; açık havada da sunulabilmesi; doğaçlamaya dayalı olması” (Yüksel, 1995: 123). Geleneksel tiyatro, esnaf kolları tarafından sergilenmiş ve daima “bir şenlik (festival) ortamı içinde gelişmiştir” (Yüksel, 1995: 123). Bu şenlik ortamında gelişen tiyatroya dans ve şarkı da eşlik etmiştir. Soyut anlatım tekniğinden yararlanılarak oyunun içerisindeki zaman, mekân ve “kullanılan araç-gereç” simgesel bir ifade ile seyirciye aksettirilmiştir. Ayrıca temel amaç güldürmek olduğu için söz oyunları, hiciv, jest ve

mimik gibi muhtelif unsurlar geleneksel Türk tiyatrosunda kullanılmıştır. Geleneksel tiyatronun bir diğer özelliği ise toplumda var olan çeşitli tiplerden yararlanarak taklitler yoluyla topluma dair unsurları tiyatroya taşımaları olmuştur (Yüksel, 1995: 124). Bu tiplmelerin ve taklitlerin ortaya çıkabilmesi adına oyuncular usta-çırak ilişkisi içinde yetişmişlerdir. Böylece “abartılı ama ustalıklı bir oyunculuk” ortaya koyulabilmiştir. Geleneksel tiyatrodan ortaya koyulan oyun neden-sonuç ilişkisine dayalı pek çok olaydan oluşturulmamış aksine doğaçlamaya dayalı ve spontane gelişen olaylardan meydana gelmiştir. Sahnede “açık biçim” ve “göstermecî” üslup kullanılmıştır. Yüksel, Türklerin geleneksel tiyatrodan modern tiyatroya geçiş zamanını “19. yüzyılın ortaları” olarak belirtmiştir (Yüksel, 1995: 125). Modern tiyatroya geçiş ile tiyatro binaları, yazılı metinler, gerçekçi dekor ve dram/melodramlar tiyatroya dâhil edilmiştir. Ayrıca Molière, “en tutulan Batılı yazar” olurken, Batı ile geleneksel tiyatroyu ilk sentezleyen modern yazar ise “Musahipzade Celal” olmuştur (Yüksel, 1995: 125-126). Tuluat tiyatrosu ise 19 yüzyılın sonlarında İstanbul/Direklerarası semtinde zuhur etmiştir. Bu topluluk, geleneksel ile Batı’yı sentezleyerek ortaya “İbiş” tipini çıkarmıştır (Yüksel, 1995: 125-126). “İbiş” tipinin temeli ise Batı’da bulunan “efendi-uşak” ikilisine dayanmaktadır. Burada bulunan “uşak” tipi Tuluat sanatçıların elinde “İbiş” karakterine dönüştürülmüş ve “İbiş-Efendi” ikilisi olarak sahnelenmeye başlamıştır (Yüksel, 1995: 126). 1960 yılında tiyatro sahnesindeki arayış devam etmiş ve seyirci “yıllardır kendi vatandaşlarına yasaklanmış olan Nazım Hikmet’le, Bertolt Brecht’le, Ionesco’yla, kabare tiyatrosuyla” tanışmıştır (Yüksel, 1995: 127). Bu dönem pek çok konuda oyun yazılırken, sahnede geleneksel izler taşıyan epik ve absürt tiyatro denemeleri de yapılmıştır. Aynı dönemde “Haldun Taner ve Turgut Özakman ‘açık biçim’ tiyatro üstünde yoğunlaştılar. Episodik bir yapı üstüne kurulan oyunlar meddah, karagöz ve ortaoyununun biçimlerini modern yazarlık teknikleriyle” buluşturmuştur (Yüksel, 1995: 127). Geleneksel tiyatronun unsurları olan “tiplleme, söz oyunları, taklit, şarkı ve dans” bu yeni oyun denemelerinde de bulunmuştur. Özellikle Haldun Taner’in kaleme aldığı *Keşanlı Ali Destanı*, modern bir yapıt olmakla birlikte geleneksel tiyatronun tüm niteliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Ayrıca “ilk Türk epik müzikali” olan bu eser, uluslararası pek çok sahnede oynanması hasebiyle de mühimdir (Yüksel, 1995: 127). Bu dönemde, “gerçekçi üslupta yazılan oyunların sahneleniş biçimi de etkilemiş, soyut dekor anlayışı gelişmiş” ve gerçekçi oyunculuk kavramına ait kalıp unsurlar sorgulanmıştır (Yüksel, 1995: 127).

Yüksel, çalışmasında muhtelif modern ve geleneksel tiyatronun sentezinden zuhur etmiş eser örnekleri vererek kendi fikrini desteklemiştir. Bu örneklerden biri olan Musahipzade Celal'in kaleminden *Fermanlı Deli Hazretleri* isimli eser ortaoyunu meydanını çağrıştıran bir platformda sahnelenmesi dolayısıyla örnek teşkil ederken; Ferhan Şensoy'a ait olan *Soyut Padişah* isimli oyunda gerçek kavuk yerine balkabağı kullanılması hasebiyle dikkatleri üzerine çekmiştir (Yüksel, 1995: 128).

Dilaver Düzgün, "Geleneksel Türk Tiyatrosu" isimli çalışmasında ilk olarak çalışma başlığını masaya yatırmıştır. Düzgün, "Batılı anlamdaki modern tiyatronun dışında kalan, Türk toplumunun geleneksel yapısı içinde ortaya çıkarak bu temel üzerinde süreklilik arz eden gösterim türlerinin tümü 'geleneksel Türk tiyatrosu' terimiyle karşılanmaktadır" diyerek ilgili kavramın bir tanımını yaparak söze başlamıştır (Düzgün, 2002: 63). Araştırmacılar tarafından; "halk tiyatrosu", "geleneksel Türk tiyatrosu", "seyirlik halk oyunları", "Türk temaşası" ve "Türk seyirlik sanatı" gibi muhtelif isimlerle anılan sanat dalı, Metin And'ın kullanımının ardından daha çok "geleneksel Türk tiyatrosu" adıyla ifade edilmeye başlanmıştır. Ayrıca bu konu araştırmacılar tarafından genellikle iki başlık altında irdelenmiştir. Bunlardan ilki "köylü tiyatrosu" başlığı altında anılırken, burada "köylerde sergilenen dramatik gösteriler" mevzubahis edilmiştir. İkinci başlık ise "halk tiyatrosu" ismini taşımaktadır. Halk tiyatrosu, "şehirlerde aydın ve entelektüel kesimin dışında kalan halk tabakasının geliştirdiği ve sürdürdüğü bir gelenektir" (Düzgün, 2002: 63). Halk tiyatrosunda "ritüellere dayanan işlevlerin" olmaması ve oyuncu kadrosunun profesyonel bir ekipten meydana gelmiş olması gibi unsurlar bu tiyatro dalını köylü tiyatrosundan farklı kılmıştır. Meddah, gölge oyunu, ortaoyunu, kukla, köy seyirlik oyunu, tuluat ve gösteri türlerinin tarihî oluşum süreçlerinden kısaca bahseden Düzgün, ortaoyununun kaynağı hakkında muhtelif görüşleri de sıralamıştır. Bu bilgilere göre ortaoyunu adını; izleyicilerin ortasında sahnelenmesi, sahnelenme zamanı olarak kendinden önce ve sonra gösteriler oluyor olması, "İtalya'dan Venedik ve Cenevizliler yoluyla" gelmesi üzerine Türkiye'de "arte oyunu" ismi ile anılırken günümüz şekline dönüşmesi, İstanbul'da Yahudilerin sergiledikleri "auto" isimli oyunlardan bu versiyonuna dönüşmesi ya da yeniçeri ortaları arasından sergilenen oyunlardan dolayı almıştır (Düzgün, 2002: 65). Düzgün, konunun netleşmesi açısından bu karmaşayı da aydınlatmış ve şu sözlerle mevzuya son noktayı koymuştur: "XVI. ve XVII. yüzyıllarda kol oyunu, meydan oyunu, taklit oyunu vb. adlarla sergilenmekteydi. Ortaoyunu, bu

oyunlara XIX. yüzyılda kesin biçimini aldıktan sonra verilen isimdir” (Düzgün, 2002: 65). Akabinde ortaoyununun genellikle İstanbul ve çevresinde sahnelenmiş olması, pek çok “kol”a sahip olması, yazın açık alanlarda sahnelenirken kışın kapalı alanlarda sergilenmiş olması ve XIX. yüzyılda ahlaka aykırı bir yapıya sahip olması gerekçesiyle tartışma konusu hâline getirilmesi gibi muhtelif bilgiler sıralanmıştır. Oyuncuların gösteri esnasında argo ve açık saçık kelimeler sarf ediyor olmaları hasebiyle; oyunların yasaklanması, sansürlenmesi veya ıslah edilmesi gibi çeşitli düşünceler ortaya atılmıştır. Ortaoyununa karşı oluşturulan bu negatif ortama bir de modern tiyatronun varlığı eklenince ortaoyunu iyice gözden düşmüş ve geleneksel versiyonunu savunan kişiler ise bu süreçte azınlıkta kalmışlardır (Düzgün, 2002: 65-66). Düzgün, yazısının ilerleyen kısımlarında ise Metin And’a ait Osmanlı dönemi geleneksel Türk tiyatrosunun etkileşim içinde olduğu sosyal çevre ve kurumlardan bahsetmiştir. And, ilgili gruplandırmayı dört başlık altında incelemiştir. Bunlar; “saray ve çevresi”, “esnaf toplulukları”, “asker ocakları” ve “dinî-tasavvufi çevreler” olarak sıralanmıştır (Düzgün, 2002: 67-68). Çalışmada, geleneksel Türk tiyatrosuna duyulan ilginin azalması; “Batılı anlamdaki modern tiyatronun” Türk vatandaşları üzerinde etki bırakmasına, çağın/yaşam şartlarının değişmesine ve teknolojik gelişmeler gibi sebeplere bağlanmıştır (Düzgün, 2002: 69). Düzgün’e göre ulusal tiyatro kurmak için geleneksel Türk tiyatrosuna ait oyunların “temel esprilerinden, dil ve ifade mantığından yararlanarak elde edilecek malzemeyi çağdaş gösterim sanatlarında” uygulamak gerekmektedir (Düzgün, 2002: 69).

Nurhan Tekerek tarafından kaleme alınan “Ortaoyunu’nda Çağcıl Özellikler” isimli yazıda ise ortaoyununun bünyesinde barındırdığı muhtelif özelliklerden bahsedilerek söze başlanmıştır. Tekerek, ortaoyununu karagözün üç boyutlu versiyonu olarak tanımlamış; ortaoyununun kaynağını ise göstermeci ve modern tiyatro olarak işaret etmiştir. Akabinde ortaoyununun beslenme kaynakları dolayısıyla dünya tiyatrosunda kullanılagelen muhtelif tiyatral yöntemlerle de kesişme olanağı bulduğu beyan edilmiştir. Ortaoyunu; tiyatrosal, sahneleri dans/müzik gibi unsurlarla belirli aralıklarla bölünen, oyuncular ile seyircilerin sahne esnasındaki diyalogları dolayısıyla doğal bir bağ kurdukları, temaşa çayırının/palanganın çevresel tiyatro niteliğinde olması hasebiyle muhtelif yerleri oyun alanı olarak kullanabilmesi, seyir esnasında her şeyin izleyiciye alenen sunulmaması ve izleyicilerin hayal gücünden de istifade edilmesi, doğaçlama yapılması, daima eğlence atmosferinin yaratılması, “ironi, grotesk ve taşlamayı da içeren

dil ve hareket güldürüsünden bolca yararlanılması ve en aza indirgenmiş dekor anlayışı gibi” (Tekerek, 2008: 73) çeşitli özellikleri bünyesinde barındırmıştır. Tekerek, ortaoyununun bu özellikleri dolayısıyla ulusal tiyatro oluşturma noktasında pek çok araştırmacı ve yazara kaynak teşkil ettiğini beyan etmiştir. Akabinde “gelenekten yararlanma” kavramını hiçbir değişime uğramadan gelenekteki versiyonunu alenen tekrar etmek olarak algılanması ise ilgili çalışmada eleştiri konusu olmuştur. Hatta geleneği tekrar etmenin kimlik kazandırmaktan ziyade geçmişten günümüze kadar pek çok kişi ve olay doğrultusunda oluşturulmuş birikimi yok saymak olacağından bahsedilmiştir. Bu eleştirinin ardından ortaoyununu yaşatma noktasında “geleneksel olanla çağcıl olanı sentezlemek, geleneksel olanı çağın gereklerine göre yeniden değerlendirmek, yorumlamak, seçmek, ayıklamak ve biçimlemek gerekir. Çünkü o kültürü, o geleneği içinde doğduğu dönemin ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel koşulları yani sistemi yaratmıştır” (Tekerek, 2008: 74) sözleri sarf edilmiştir. Tekerek, “yeni ama özgün bir tavır ve deyiş” (Tekerek, 2008: 74) bulmanın gerekliliğini vurgulamış; ardından geleneksel Türk tiyatrosunun yalnızca Ramazan ayında seyircilerin dikkatini çekmek için kullanılan bir tür olmaktan ziyade modern Türk tiyatrosunu besleyen temel kaynak olduğunu hatırlatmıştır (Tekerek, 2008: 75). Geleneksel tiyatroya karşı sergilenecek olan tavrı ikiye ayıran Tekerek, ilk olarak müzecilik kısmından bahsetmiş ve gelecek kuşaklara geleneği bu titizlikle aktarılabilceğini beyan etmiştir. Ardından “esas olan” olarak vurgulanan ikinci kısımda ise ulusal tiyatronun oluşturulabilmesi için hem gelenekten hem de çağcıl olandan yararlanmak gerektiği söylenerek ilgili çalışma tamamlanmıştır (Tekerek, 2008: 80).

Sevinç Sokullu, “Geleneksel Türk Tiyatrosunun Ulusal Tiyatromuza Kaynaklığı Üzerinde Yeniden Durmak” isimli çalışmasında ilk olarak “ulusal tiyatro” kavramını masaya yatırmıştır. Sokullu, ulusal bir kimlik oluşturmak adına derin bir tarihe sahip olan Türk ulusunun yalnızca bir bölümünde var olan “karagöz ve ortaoyunu türlerini” temele oturtmayı doğru bulmamaktadır (Sokullu, 2009: 151). Sokullu, muhtelif seyirlik türlerden yararlanmanın daha doyurucu ve kapsamlı bir sonuç ortaya koyacağı beyan etmiştir. “Ortaoyununun giriş, arzbar ve tekerlemeden oluşan muhavere, fasıl ve bitiş bölümlerinden bazıları halkımızın ortak özelliklerini ve tercihlerini yansıtabilir” (Sokullu, 2009: 157).

Vedat Nedim Tör'ün 1973 yılında yayımladığı “Karagöz ve Ortaoyunu” isimli kısa yazıda “Ortaoyununu yaşatmak için neler yapılabilir?” sorusunun cevabı bir silsile hâlinde bizlere sunulmuştur. Tör'ün ilgili konu hakkında söze başlarken “devlet babanın yerinde olsam” demesi mühimdir. Tör, ortaoyununu yaşatabilmenin ancak devlet eliyle yapılabileceğini daha ilk cümlesinde okuyucuya duyurmuştur. Öncelikle yazarlara muhtelif konularda yeni ortaoyunu metinleri yazmaları noktasında siparişler verilmeli fakat bu metinler yazılırken günün ihtiyaçlarının da göz ardı edilmemesi sağlanmalıdır. Ayrıca ortaoyunu metin yarışmaları düzenlenmeli ve böylece yazarlar güncel metinler yazmak konusunda teşvik edilirken bir yandan da yeni kalemlerin dikkatleri ortaoyununa çekilmelidir. Ankara ve İstanbul'da bulunan konservatuvarlarda ortaoyununa dair kurslar açılmalı ve buralarda eğitim alan kursiyerler turnelere çıkarılmalıdır. Bu turneler sayesinde ortaoyunu pek çok mekânda yeniden can bulmalı ve modern toplum üyeleri tarafından da bilinmesi sağlanmalıdır. Tör, radyo ve televizyon gibi teknolojik ürünleri de ortaoyununu yaşatma direnişine dâhil etmiş ve bu mecralarda yayınlanan muhtelif programlara ortaoyunu seansları eklemeyi uygun görmüştür. Görüldüğü üzere Tör; yazarları ve yazar adaylarını teşvik ederek yeni ortaoyunu metinlerine ulaşmayı hedeflerken bu metinleri kurslarda yetiştirilecek oyuncular ile muhtelif sahnelerle çıkarmaya kadar uzanan bir yol haritası çizmiştir. Ortaya çıkarılacak ürünleri tanıtmak için devletten, konservatuvarda bulunan eğitimcilerden, kursiyerlerden ve muhtelif teknolojik gelişmelerden destek almak lazımdır. Tör'e göre ortaoyununu yaşatmak tek başına alınacak ve uygulanacak bir karar olmaktan ziyade devletin yürütebileceği bir projedir. Devlet, kültürel varlığını halka tanıtmalı ve yaşaması için muhtelif desteklerde bulunmayı ihmal etmemelidir (Tör, 1973: 14).

Abdurrahman Şen'in yayımladığı “Rauf Altıntak ile Ortaoyunu Üzerine Bir Sohbet” isimli yazı ise bir diğer “ortaoyununu yaşatma planı” olarak karşımıza çıkmaktadır. Söyleşi metninde Rauf Altıntak, “İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu Türk Temaşa Sanatları Sorumlusu” olarak tanıtılmıştır (Şen, 1986: 37). Bu söyleşinin ilk sorusu ortaoyununun o günkü durumunu sorgulamak üzerine olmuştur. Altıntak, cevap verirken cümlesine “ne yazık ki” diyerek başlamış ve ortaoyununun olması gerektiği gibi sahnelenmediğini dile getirmiştir. İlgili söyleşide görüleceği üzere, 1986 yılında bile “ortaoyununu layıkıyla oynayabilen pek az”dır (Şen, 1986: 37). Altıntak'a göre ortaoyunu yalnızca yazılmaktan ziyade tatbik edilmesi gereken bir sanat dalıdır. Bu sanat

dalımı olması gerektiği gibi ciddiye alacak oyuncular yetiştirilip sahneye çıkarılmadığı sürece ortaoyunu tam manasıyla layıkıyla sahnelenmiş olmayacaktır. Ortaoyununu her daim göz ardı edilmiş bir sanat dalı olmamıştır. Hatta o denli ciddiye alınmıştır ki bu durumu Altıntak şu sözler ile ifade etmiştir: “Dört dörtlük ortaoyunculunun son temsilcilerinden Kavuklu Ali Bey derler bir zat varmış. Bu zat, bir ortaoyunu türüğü olan çene yarıştırmak için 32 dişini söktürmüştür. Yutturmacılığa soyunanlardan böyle sevdalısını gösteremeyiz” (Şen, 1986: 37). Altıntak, ortaoyununu yaşatmak için konservatuvarlarda, üniversitelerin bünyesinde bulunan tiyatro kürsülerinde ve halk eğitim merkezlerinde muhtelif bölümler açarak ortaoyununu ders formunda anlatmak gerektiğini dile getirmiştir (Şen, 1986: 37). Söyleşinin devamında 1986 yılında ortaoyununun iki ayrı şekilde sahnelendiği beyan edilmiştir. Birinci biçim “kar-ı kadim” olarak adlandırılan “eski tarz” ile oynanan ortaoyunlarını simgelemektedir. “Bu bir nevi tiyatro müzesinin canlı teşhiri de olur. İkincisi, bu oyunun türüklerinden faydalanarak nev-i icad (yeni biçimde) süslenerek oynananıdır (Şen, 1986: 39). Altıntak, modern Türk tiyatrosunun doğması için ikinci şeklin takip edilmesi gerektiğini bildirirken, eski tarzın da uygulanmaya devam edilmesinin gerektiğini vurgulamıştır. Her iki şekilde de maksat ortaoyununu yaşatmaktır. Yine sözlerine “ne yazık ki” diye devam eden Altıntak, Türk tiyatrosunun ortaoyunundan yeteri kadar faydalanmadığını ve hatta taklitler peşine düşerek ortaoyunu sevdalılarının yüreklerini yaraladıklarını da söylemeyi ihmal etmemiştir. Söyleşinin devamında ortaoyununun yeni nesillerce bilinmesi ve takip edilmesi için neler yapılması gerektiği sorulmuştur. Bu sorunun cevabı ise “köklü çalışmalar” yapmak olarak verilmiştir. Bu çalışmalar; devletin konuya el atması ve kültür hazinesine sahip çıkması, yukarıda bahsettiğimiz kurumlarca ders olarak işlenmesi, Altıntak tarafından “yutturmacılar” olarak adlandırılan ortaoyununu layıkıyla sahnelemeyenlerin ellerinden kurtarılması ve bu kurtuluşun gerçekleştirilebilmesi için sanatkarların yetiştirilmesi gerekmektedir. Ancak bu koşullarda “tarihî Türk temaşa sanatları da gün yüzüne çıkmış” olacaktır (Şen, 1986: 39).

Hayrettin İvgin de “Geleneksel Tiyatronun Geleceği İçin Neler Yapılmalıdır” isimli yazısında ortaoyununu yaşatmak için kimler tarafından neler yapılması gerektiğinden bahsetmiştir. İvgin, bir tebliğ niteliği taşıyan yazısında sanatçılardan ziyade devlet, özel kuruluşlar ve toplum önderlerine seslenmiştir (İvgin, 2008: 81). İvgin, bu tebliğini Nail Tan’ın kaleme aldığı “Geleneksel Türk Tiyatrosunun Yaşatılması İçin Öneriler” başlıklı

bildirisinde söylenmeyenler olarak tanıtmıştır. Böylece ilgili yazı, Nail Tan'ın bildirisini tamamlar mahiyette kaleme alınmış ve geleneksel Türk tiyatrosunun gelecek nesillerce bilinmesi için muhtelif öneriler silsilesini meydana getirmiştir (İvgin, 2008: 81- 82). Bu silsilenin İvgin'e ait olan kısmından bahsetmek gerekirse öncelikle geleneksel Türk tiyatrosu, geleneksel tiyatro sahnesi ve tiyatro eğitimi verilen muhtelif yükseköğretim kuruluşlarında Geleneksel Tiyatro Bölümü/Ana Bilim Dalı açılmalıdır. Ayrıca açılması önerilen bir diğer kurum ise Geleneksel Tiyatro Araştırma ve Uygulama Merkezi olarak belirlenmiştir. Akabinde Türk Tiyatrosu Müzesi'nin açılması teklif edilirken Devlet Geleneksel Türk Tiyatrosu Topluluğu'nun faal hâle getirilmesinin önemi de vurgulanmıştır. Açılması temenni edilen kurumlara yönelik uygun sanatçılar ivedi bir şekilde istihdam edilmeli ve sanatçı yetiştirme işlevi ön plana çıkarılmalıdır. İvgin, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nı geleneksel Türk tiyatrosunun yaşatılması noktasında çoktan beri yerine getir(e)mediği görevini ifa etmeye açıkça davet edilmiştir. İlgili bakanlık tarafından geleneksel Türk tiyatrosunu konu edinen dergiler ve kitaplar desteklenmelidir. Milli Eğitim Bakanlığı ise bu konuda sınıfta kalmış bir diğer kurum olarak karşımıza çıkmıştır. "MEB" bünyesinde barındırdığı kurumlarca geleneksel tiyatro eğitimi vermeli ve sanatçıların bu mecralarda gösteriler sunmasına imkân sağlayarak ilgili eğitimi görsel olarak da pekiştirmelidir. Devlet kurumları dışında özel sektörde bulunan kişiler ve sponsorlardan da ek destekler almak göz ardı edilmemesi gereken bir diğer önemli husus olarak karşımıza çıkmıştır. UNIMA Türkiye Milli Merkezi; Kültür ve Turizm Bakanlığı, Milli Eğitim Bakanlığı, Geleneksel Tiyatro Araştırma ve Uygulama Merkezi ve Dışişleri Bakanlığı ile muhtelif konularda mutlaka iş birliği yapmalıdır. UNIMA Türkiye Milli Merkezi tarafından düzenlenen gösteri faaliyetlerine ortaoyunu da dâhil edilmelidir. Tüm bunlarla birlikte UNIMA Genel Kurulu önemsenmeli ve ilgili kuruluşta Türkiye aktif hale getirilmelidir. İvgin, çalışmasının sonunda geleneksel Türk tiyatrosunun geleceği ile ilgili yapılması talep edilen çalışmaların en büyük sorumluluğunu Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın omuzlarına bırakmıştır. Dolayısıyla bu bakanlığın gerekli özeni, gayreti ve sorumluluğu kabul etmemesi durumunda geleneksel Türk tiyatro hazinesinin devri daim etmesinin diğer kurum ve kuruluşlar tarafından sağlanamayacağı gözler önüne serilmiştir<sup>2</sup> (İvgin, 2008: 82-84).

---

<sup>2</sup> Detaylı bilgi için bakınız: İvgin, 2008: 82-84.

Ortaoyunun geleceği hakkında yazılmış tüm bu yenileştirme ve yaşatma çabalarının dışında birde tamamen olumsuz görüş içinde olan araştırmacılar bulunmaktadır. Bu araştırmacılar; M. Hüseyin Hulki, Nail Tan, Mevlüt Özhan, Ziya Demirel, Cihat Tamer, Memed Fuat, Levent Ersin, Adalet Ağaoğlu ve Nuri Güngör'dür.

M. Hüseyin Hulki, "Yunan Tiyatrosu ve Orta Oyunu" isimli yazısında tiyatro alanındaki "ilk hareket Tanzimat'tan çok sonra başladı" demiştir (Hulki, 2006: 113). Bu gelişmeden önce ise muhtelif şenlikler, temsiller ve oyunlar saraya mahsus kalmıştır. "İlk millî hareket şüphe yok ki ortaoyunuyla başladı. Bu sanat bir topluluğun hiciv ihtiyacından doğmuştur" (Hulki, 2006: 113). Hulki, "fikirlerin Türk tiyatrosuna attığı ilk adım" olarak tanımladığı ortaoyununun mayasında "hiciv" sanatının bulunduğunu dile getirmiştir (Hulki, 2006: 113). Eski zamanın insanının içinde yetişen ortaoyunu aktörü döneminin havasını iyi koklamış ve muhtelif sorunları gülünç bir dille sahnesine taşımıştır. Halk, yaşadığı dönem gereği eleştiri ve özgür düşünce ihtiyacını bu oyunlar sayesinde karşılayabilmiştir (Hulki, 2006: 114). Modern dönemde; halk, muhit, aktörler, dertler ve zevkler tamamen değişmiştir. "O devirde hoş giden çocuk lisanını; şimdi fikir ve toplu heyecanlar" karşılar hale gelmiştir (Hulki, 2006: 115). Modern dönemde seyirci; garp tiyatrosunun tüm unsurlarını muayyen bir nizam içerisinde seyirciye sunan çeşitli örneklerini görmüş ve ortaoyununun doğaçlama üzerinden sahneye koyduğu oyunu yetersiz bulacak noktaya gelmiştir. Toplumun tiyatro sanatına karşı beklentisi modern dönemde tamamen değişmiştir. Bu nedenle kendisi sabit kalan ortaoyunun hicvi ve esprileri modern dönemde "basit" kalırken, sahnede sergilenen performans ise izleyici tarafından "tuhaf" karşılanmıştır. Hulki, ortaoyununun mevcut konumunu ise şu sözler ile ifade etmiştir: "Bugün; devrini sanatkarlarıyla beraber kapayarak modern tiyatronun içinde kaybolmuş bulunuyor" (Hulki, 2006: 115). Hulki, ortaoyununun "kaybolmuş" olmasının sebeplerini sıralaması hasebiyle mühim bir çalışma ortaya koymuştur ancak çalışmasında bir "kurtarma planı" sunmamıştır.

Nail Tan, "Geleneksel Türk Tiyatrosu Üzerine İsmail Dümbüllü Çağrışimleri" isimli çalışmasında ilk olarak, Dümbüllü İsmail Efendi'nin Kavuklu tipini oynamaktan ziyade bu tipe hayat verdiği belirtmiştir. Ortaoyunu, halkın muhtelif yöneticilere ve negatif durumlara karşı geliştirdiği bir savunma mekanizması olmuştur. Dümbüllü İsmail Efendi de bu mekanizmayı sahnesine taşımış ve kara mizah da yaparak halkın gönlünü kazanmış

kıymetli bir sanatçı olmuştur. Çalışmanın devamında 1974 yılında düzenlenen “Karagöz Semineri” konu edilmiştir. Bu seminerde geleneksel Türk tiyatrosunun en büyük sorunlarından biri olan sanatçı yetiştirilememesi üzerinde durulmuş ve çeşitli kurslar açılarak bu noksanın giderilmesi hedeflenmiştir. Bu kurslarda “gölge oyunu” ve “kukla” alanlarını yaşatacak kadar sanatkâr yetiştirme hedefi gerçekleştirilirken; bu başarı “ortaoyunu” ve “meddahlık” gibi sanatkârı direkt meydana çağırın alanlarda pek mümkün olmamıştır. İlgili kurslar, bu denli ciddi ve istikrarlı eğitim gerektiren iki alanda yetersiz kalmıştır. Ortaoyununun iki önemli başrol oyuncusuna sahnede hayat verebilecek başarılı sanatçılar da bulunmaktaydı fakat burada yetiştirilmesi umut edilen düzenli bir topluluk oluşturabilmektir (Tan, 2008: 35). Tan, “1. Uluslararası Geleneksel Tiyatro Festivali” düzenlendiğini ve bu festival bünyesinde tüm ortaoyunu sanatkârlarının bir araya getirilebildiğinden bahsetmiştir (Tan, 2008: 35-36). Ortaoyunu temsillerinin aslına uygun bir mekânda sergilenebilmesi adına açık hava tiyatrosu hazırlanmıştır. Bu mekânda “Ortaoyunu Topluluğu” ortaoyununun özüne uygun temsiller sunmuştur. Tan, ortaoyunundaki ana tipleri muhafaza etmek şartıyla ortaoyununa güncel tipleri eklemeyi uygun görmüştür. Ortaoyununun yeni metinlerinden de bahseden Tan, sanatkârların yeni metinler üzerinde çalışmak istemediklerini ve hafızalarında bulunan oyunları terk etmeyerek bu eski bilgiyle/birikimle sanat hayatlarını idame ettirdiklerini beyan etmiştir (Tan, 2008: 36). Nail Tan, “Fotoğrafçı” isimli güncel bir ortaoyununun “1. Uluslararası Geleneksel Tiyatro Festivali” bünyesinde sergilendiğini ve bu temsili kendisinin de savunduğunu beyan etmiştir (Tan, 2008: 36). “1986 yılında üç dalda (gölge oyunu, kukla, ortaoyunu) yeni oyun metni yazma yarışması” açılmıştır (Tan, 2008: 36). Akabinde beğenilen tüm metinler kitap haline getirilmiş ve sanatkârlara teslim edilmiştir. Tan, ortaoyununa dair yapmış olduğu bunca pozitif girişime rağmen bu çalışmasında direkt olarak ortaoyununun modern dönemde yaşatılamayacağını beyan etmiştir. Bu durumun sebepleri ise ortaoyununun eski tipleri/repertuarı ve günün siyasileri/AB uyum yasaları gibi kişi ve unsurlardır. Ardından “tipler” ve “tema” güncellense bile ancak kısa süre yaşatabileceğini beyan eden Tan, ortaoyunundan bahsederken son demlerini yaşayan bir hastadan bahseder gibi bir muamelede bulunmayı tercih etmiştir. Bu muamelesinin sebebi ise günün siyasetçilerinin eleştiriye kapalı olması ve sanat özgürlüğünün Türkiye’de gittikçe vahim bir hâl alıyor olmasıdır. Dolayısıyla Tan’a göre ortaoyunu, “müzelik-

Ramazanlık bir değer veya belgesel tiyatro” niteliği taşımaktan öteye geçemeyecektir (Tan, 2008: 37-38).

Mevlüt Özhan, “Geleneksel Türk Tiyatrosu Yaşatılıyor mu?” isimli kapsamlı bir çalışma ortaya koymuştur. Bu çalışmanın giriş kısmında “kültür ürünü insanların ihtiyaçlarını karşılamayı sürdürüyorsa yine insanlar tarafından koşullara uygun olarak, geliştirilerek yaşatılır” yazmaktadır (Özhan, 2008: 318). Bu girişin ardından muhtelif araştırmacıların geleneksel Türk tiyatrosunun geleceğine dair düşünceleri sıralanmıştır. Özhan, çalışmasının sonuna doğru konu hakkındaki görüşlerini üç alt başlık halinde bizlere sunmuştur. Bu alt başlıklardan ilki “Müzelik Değer Olarak Yaşatmak” olmuştur (Özhan, 2008: 331). Özhan, “Geleneksel Türk Tiyatrosu Müzesi”<sup>3</sup> isimli bir müzenin inşa edilmesinin gerektiğini beyan etmiştir. Akabinde müzeye hangi kültür ürünlerinin konulması gerektiğinden bahseden Özhan, bu müzenin ilgili ürünleri sergileme yöntemi olarak “korumanın yanı sıra yaşatmaya, tanıtmaya ve üretmeye dönük” olması gerektiğini belirtmiştir (Özhan, 2008: 332). Çalışmayı yalnızca ortaoyunu ekseni içinde değerlendirmemiz gerekirse bu müzeye; ortaoyunu meydanında kullanılan tüm dekorlar, kostümler, dokümanlar, müzik aletleri, filmler ve videolar toplanmalı, ardından tasnif edilmeli ve müzeye konulmalıdır. Bu kültür ürünlerinin dağınık bir hâlde olmasının önüne geçilmeli ve ilgili müzede koruma altına alınmalıdır. “Bu objeler çağdaş müzecilik anlayışına uygun yöntemlerle sergilenip toplumun ilgisine sunulmalıdır” (Özhan, 2008: 331). Özhan’ın konu hakkındaki son tavsiyesi ise çekimi henüz yapılmamış fakat çekime uygun oyunlar hakkındadır. Yazar, bu çekimlerin ivedi bir şekilde gerçekleştirilip ortaya çıkacak ürünün bir kopyasının da müzede koruma altına alınması gerektiğini söylemiştir. Çalışmanın ikinci alt başlığı “Güncelleyerek Yaşatmak”tır (Özhan, 2008: 332). Özhan, burada ortaoyununun günümüzde artık yaşamadığını ve yaşatma çabalarının ise kati surette sonuç vermeyeceğini beyan etmiştir. Özhan, bu cümlelerinin ardından ortaoyununun “çağdaş tiyatroya kaynaklık edecek teatral özellikleri oldukça zengindir” diyerek konuyu noktalamıştır (Özhan, 2008: 333). “Kaynak Olarak Değerlendirmek” ise çalışmanın son alt başlığı olmuştur. Burada geleneksel tiyatroyu yaşatabilmek için onu çağdaş tiyatronun kaynağı olarak kullanmamız gerektiğini beyan eden Özhan, bu kaynaktan yeterince istifade edilmediğini de vurgulamayı ihmal etmemiştir. Kaynak

---

<sup>3</sup> Yapılması önerilen müzeye dair detaylı bilgi için bakınız: Özhan, 2003: 123-125.

olarak kullanılması önerilen geleneksel tiyatronun özellikleri; göstermeci/açık biçim tiyatro olması, oyunculuk tarzı, “ortaoyununun sahneleme tekniği”, oyunlarda toplumsal eleştiriye/hicve yer verilmesi, “edebiyat, sanat ve folklorik değerlere yer verilmesi” gibi hususlar olarak sıralanabilir. Özhan, çalışmasını “geleneksel tiyatronun değişime açık yönü iyi kavranıp değerlendirilseydi çağdaş Türk tiyatrosu dünyada tanınan bir tiyatro olabilirdi” diyerek bitirmiştir (Özhan, 2008: 333-336).

Abdülkadir Emeksiz, “Soruşturma” isimli çalışmasında tiyatro alanında var olmuş altı kişiye aynı soruyu yönelmiştir. Bu soru geleneksel Türk tiyatrosunun modern tiyatro üzerindeki etkilerini sorgularken; bir yandan da Batı tiyatrosunun genel etkisi üzerinde duran bir yapıya sahiptir. Röportaj yapılan ilk kişi tiyatro yönetmeni Ziya Demirel’dir. Demirel’e göre tiyatro yazarları Batı tiyatrosunu seyre dalmaktan ileriye gidememiş ve Türklere özgü bir içerik oluşturamamışlardır. Yapılan çalışmalar ise yalnızca basit Batı taklitleri olarak kalmıştır. Demirel, Türk tiyatro yazarlarını taklit etmenin ötesine geçirebilecek kurumu ise “ödenekli tiyatrolar” olarak açıklamıştır. Ortaoyununu hakkında “artık sadece adları kalmış türlerin şimdi tiyatro araştırmacılarına malzeme olmaktan öte bir yanları kaldı mı?” diyerek ortaoyununun modern dönemde tarihe karıştığını bildirmiştir (Emeksiz, 2006: 196-197). Cihat Tamer ise röportaj yapılan bir diğer isimdir. Kendisi bir oyuncu olan Tamer’e göre; geleneksel tiyatro “demek Türk tavır ve üslubu demektir” (Emeksiz, 2006:198). Tamer, Geleneksel Türk tiyatrosu hakkında kapsamlı çalışma yapılmamasının nedenlerini üç maddede açıklamıştır. Bu maddelere göre kabahati olan kurumlar; “Devlet Tiyatrosu” ile “Şehir Tiyatrosu” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki kurum; yazarları, oyuncularını ve oyunun sergilenmesi aşamasını desteklememişlerdir. Ardından hükümetin geleneksel tiyatroyu göz ardı etmesi ve bölge tiyatrolarının kurulmaması hususları da sebepler arasında gösterilmiştir (Emeksiz, 2006: 198). Eleştirmen Memed Fuat, İsmail Dümbüllü’nün geleneksel Türk tiyatrosunu dönemine göre güncelleyerek sahnelediği görüşündedir. Yazarların gelenekten olduğu gibi yararlanmaktan ziyade ellerindeki malzemeyi güncelleyerek sunacaklarını beyan eden Fuat, aynı zamanda geleneği bağlayıcı olarak görmemek gerektiğini ifade etmiştir. Fuat’a göre en doğru yol “Brecht üzerine düşündürmektir” (Emeksiz, 2006: 198-199). AST yönetmen oyuncusu Levent Ersin, Tanzimat Dönemi’nin yaşanmasından etkilenen ortaoyununun Batı etkisinde kaldığını dile getirmiştir. Geleneksel tiyatronun günün şartlarına uyum sağlayamama sebebi olarak hem dönemin

hem de mazinin yazar ve tiyatrcularını suçlu bulan Ersin, örnek olarak Namık Kemal'i göstermiştir. Modern tiyatronun geleneksel tiyatrodan alması gereken yegâne unsur olarak ise “göstermecî anlatım” metodu işaret edilirken, Batı tiyatrosundan ise “yazılı metin” anlayışı alınmalıdır. Ersin'e göre ortaoyunundan yararlanmak adına onun tiplerini kullanmak ve meydanı/oyun alanını taklit etmek gerekmemektedir. Ortaoyununun anlatım ve oyunculuk tarzını örnek almak yeterlidir (Emeksiz, 2006: 200-201). Yazar/çevirmen olan Adalet Ağaoğlu, “geleneksel Türk tiyatrosunu” terimini zorlama bir tanımlama olarak görmektedir (Emeksiz, 2006: 201- 202). Oyun yazarı Nuri Güngör ise “sanat geleneklerden kurtulmak isterken onu geleneğin kuralları içine sokmaktan yana değilim” demiştir (Emeksiz, 2006: 202).





## 2. BÖLÜM: CUMHURİYET DÖNEMİ ORTAOYUNU METİNLERİNDE İŞLENEN TEMALAR

Yukarıda sözü edilen “ortaoyununu yenileştirme ve yaşatma” gayretlerinin bir sonucu olarak Cumhuriyet Dönemi’nde kaleme alınan 16 ortaoyunu metninin temaları bu başlık altında detaylı olarak irdelenmiştir.

### 2.1. Eleştiri

#### 2.1.1. Siyasi Eleştiri

Siyasi eleştiri, devlet işlerinin düzenlenmesine; yasama, yürütme ve yargı sisteminin uygulanmasına dayanan muhtelif politikaları irdelerek mevcut bulunan sistemi analiz eden bir yapıya sahiptir. Bu noktada sistem içerisinde uygulanan ya da uygulanmaya çalışılan politikalar kadar politikacılar da eleştirilerin odak noktasında yer alırlar. İlgili eleştiriler, konu edindiği sistemin yanlışlarını/noksanlarını dile getirebileceği gibi olumlu yönlerine de değinebilir. Mevzubahis çok yönlülüğün bir sonucu olarak siyasi eleştiriler; ilgili yönetim sisteminin pozitif yönlerini teşvik edebilir, negatif yönlerini eleştiri konusu ederek halkın dikkatini bu hususa çekebilir ya da bahsi geçen sistemi daha üst noktaya taşıyacak öneri ve görüşlere dair geri bildirimler sunabilir. Bu başlık altındaki siyasi eleştiriler, irdelenilen eserlerde “yönetici” konumunda yer alan kişilerin söz ve eylemlerinin eleştirildiği bir bölüm olarak kullanılmıştır. Yönetici kesimin özel olarak vurgulanmadığı fakat sonuç itibarıyla onların müsebbibi olduğu temalar için ise farklı başlıklar açılmıştır.

“Vatandaş Oyunu” metninde “partici olmak” ile “enayi olmak” kavramları aynı anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Ayrıca, metinde partizan kişiler; “kaybolmuş” ve “batağa batmış” bir halde tasvir edilmiştir. Pişekâr’ın “Meşhur adam oldum.” demesi üzerine metinde partizan olma konusu gündeme getirilmiş ve bu noktada başkahramanların gözlemlerinden yapılan tasvir bizlere şu cümlelerle aktarılmıştır:

“Arif: Anlaşıldı, partici oldun. Bir iki sesli nutuk, bir iki sessiz nutuk, bir göz, bir kaş; desene seni de kaybettik.

Üstün: Yok canım, ben enayi miyim? Bir tabak yemek için batağa batmaktansa bir kenarda durup çanak yalamak evladır.” (Genç Oyuncular, 1962: 16)

İlgili metnin devamında, Kavuklu'nun “vatandaş” kelimesini illetli bulduğu vurgulanmıştır. Burada bir vatandaşın “vatandaş” kelimesini duymaya dahi tahammül edemeyecek seviyeye gelmiş olması; irdelenmiş olduğumuz başlık açısından dikkate değer bir durum olarak değerlendirilmiştir. Yönetici konumunda olan kimselerin devletin koltuklarına oturmadan evvel vatandaşlara hizmet etmek vaadinde buldukları anımsanacak olursa mevzubahis sahnenin “siyasi eleştiri” başlığı altında irdeleniyor olması anlam kazanacaktır. Kavuklu'nun “vatandaş” kelimesini duyduğunda vücudunda muhtelif reaksiyonlar gelişmektedir. Bu durumdan kurtulmasının tek çözümü ise çevresinde bulunan herhangi biri tarafından ona tekme atılması olmuştur. Kavuklu'nun yaşadığı bu süreç “Düşene bir tekme de sen vur.” deyimini akıllara getirmekle birlikte yazar tarafından tasarlanan bu anımsatma sayesinde dönemin yöneticilerine metin içinde bir mesaj verildiği de söylenebilir. Kavuklu'nun metin boyunca yaşadığı söz konusu reaksiyon ise şu şekildedir:

“Arif: (*Vatandaş sözünü duyunca ciğerlerinden gelme müthiş bir böğürttü koparır. Gözleri yerlerinden fırlar, boynu uzar. Vücudu çarpılır. Titrer, sarsılır, böyle bir çırpınma. Sonra Üstün'ün üzerine atılır.*) At bir tekme.

(...)

Arif: İşte böyle. Vatandaş dediler mi bana ipin ucunu kaçırıyorum.

Üstün: Vay babam vay. Sen fena hastasın Arif.

Arif: İşte o zaman canım deliler gibi tekme yemek istiyor.

Üstün: Anladım, sen vatandaş hastalığına tutulmuşsun. Tekme yiye yiye tekme yemededen edemez olmuşsun. Peki, yahu bu nasıl oldu?

Arif: Birader, adam vatandaş olur da böyle olmaz mı? İşte ben de vatandaş olmaya kalktım. Kalktım kalkalı böyleyim.” (Genç Oyuncular, 1962: 17-18)

“Vatandaş Oyunu” metninde, memurun mesai saatleri içerisinde uyuyakaldığı bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölümde, memurun uyurken müdürüne yakalandığını zannetmesi üzerine can havliyle parti tutmadığını söylemesi ve kovulmamak için yalvarmaya başlaması dikkatte değer bir sahnedir. Memurların herhangi bir siyasi görüşe sahip olmasının mesleklerini icra etmeleri noktasında sıkıntılar yaşamalarına davetiye çıkartıyor olması durumu, mevzubahis sahnede eleştirilerin hedefi olmuştur:

“Arif: Öhhhöööö! (*Çok sert bir öksürük.*)

Memur: (*İrkilerek ayağa fırlar.*) Vallahi çalışıyorum, Müdür Bey! Çoluk çocuk sahibiyim, Müdür Bey! Bir karı, on çocuk, bir kaynana... Hepsi bana bakar. Parti marti tutmam. Ekmek partisindeniz, Müdür Bey!” (Genç Oyuncular, 1962: 52)

Yukarıdaki sahnede parti tutmadığını dile getiren “Memur” ilerleyen bölümde konuyu biraz daha abartmıştır. Buradaki abartı, memurun; gazete okurken siyaset sayfasını bile okumadığını, hatta siyaset hakkında düşünmediğini dile getirmesi ile sağlanmıştır. Siyasi olarak hangi düşüncenin/tavrın arkasında bulunduğu kişinin konumunu bu derece etkiliyor olması, bu sahnede ülkenin sosyal durumunun da sorgulanmış olduğunun göstergesidir. Farklı fikirlerdeki kişilerin aynı çatı altında çalışamayacak kadar çatışmaları ya da üstlerinden zorbalık görmeleri, o ülkenin geri kalmışlığının bir göstergesi olarak yorumlanabilmektedir. Ayrıca ülkenin siyaset odaklı yönetildiğinin de bir göstergesi olan bu durum aşağıdaki sahne ile dikkatlere sunulmuştur:

“Memur: (*Ayağa fırlar.*) Vallahi de, Müdür Bey, spor sayfasından başka yerini okumuyorum. Bana ne siyasetten, Müdür Bey. Vallahi de billahi de Spor-Toto’dan başka şey düşünmüyorum, Müdür Bey. Çocuklarımın ölüsünü öpeyim. (*Bütün bunlar ağlamaklı, sonuna doğru hıçkırır.*)” (Genç Oyuncular, 1962: 53-54)

Söz konusu sahnenin devamında “Memur” siyasi konuların halk için tehlikeli olduğunu ve uzak durulması gerektiğini de bildirmiştir:

“Memur: İşin mi yok, sen de, bırak bunları; partiymiş, siyasetmiş, memleket davasıymış, tehlikeli şeyler bunlar. Adamın başına bela gelir.” (Genç Oyuncular, 1962: 54)

“Memur: Sus sus... Duyan olursa fena olur. İşin mi yok sen de... Dünya’yı sen mi düzelteceksin? Bir lokma ekmek yiyorsun ya, şükret haline. Ötesi adam sen de.” (Genç Oyuncular, 1962: 54)

Yukarıdaki düşünce yapısına sahip olan memur, Kavuklu’ya “Etliye sütlüye karıştır mısın?” diye sormuştur (Genç Oyuncular, 1962: 56). Akabinde aldığı yanıtın memnun olmayan memur, Kavuklu’nun devlet işleri ile ilgilenmesini kendince yasaklamış ve onu gazete okurken spor sayfasından başka bir sayfayı okumaktan men etmiştir:

“Memur: Etliye sütlüye karıştır mısın?”

Arif: Eh, zaman zaman.

Memur: Olmaz ulan. Nasıl karıştırmışsın. Seni gidi vatan haini. Etliye sütlüye karışmaca yok.

Arif: Peki yok.

Memur: Hem bu vatanın ekmeğini ye hem de memleket işlerine burnunu sok. Gazetelerde spor sayfasından başka yer okumaca yok. (*Memurun tipi iyice değişti.*)

Arif: Peki.” (Genç Oyuncular, 1962: 56)

Söz konusu metinde, Kavuklu’nun resmî kayıtlara “ölü” olarak geçtiğinin anlaşıldığı bir sahne yer almaktadır. Mevzubahis sahnede elbette cenazenin (!) kaldırılması gerekmiştir. Ancak hiçbir yetkili kurum ya da kuruluşun bu görevi ifa etmeyi kabul etmediği görülmüştür. Burada yetkililerin asli görevlerini yerine getirmedikleri bir sahnenin bulunması tesadüfi değildir. Bu sahne; kamu görevlilerinin ve politikacıların sorumluluklarını ihmal ettiklerini ve halkın ihtiyaçlarını görmezden geldiklerini vurgulayıcı bir nitelik taşımaktadır. Sahnenin sonunda ise yetkili kişilerin kendi aralarında maaşlarını daha fazla yükseltmeye yönelik bir konuşma gerçekleştirmiş olmaları bahsetmiş olduğumuz tespiti güçlendirici bir niteliğe sahiptir. Bu konuşmanın

arka planında yöneticilerin koltuklarını kişisel çıkarlarını maksimize etmek adına kullanmalarının eleştirisi bulunmaktadır:

Maskeliler: “İşimiz gücümüz yok da bir ölü parçasıyla mı uğraşacağız? Millet bizden iş bekliyor iş. İş bekliyor, laf bekliyor, gaf bekliyor, af bekliyor. Haydi, gidelim de kendi maaşlarımızı arttıracak kanunu konuşalım.” (Genç Oyuncular, 1962: 71)

“Kavuk” isimli ortaoyunu metninde belediyenin Kuruçeşme’yi kamulaştırmasına yönelik bir eleştiri bulunmaktadır. Bu sahne, Pişekâr ile Kavuklu arasında geçen şu konuşmayla okuyucuya aktarılmıştır:

“Agâh: Yahu! Bu çeşme, Kuruçeşme değil mi?

Fettah: Akar hamdolsun! Çoluk çocuk, gecekondu oturanlar, muslukları hırıldıyanlar gelip buradan su taşırlar.

Agâh: Aman sakın! Kuruçeşme olmasın! Belediye duyarsa istimlak eder.” (Büyükarkın, 1987: 209)

Metnin devamında ise belediyenin asfalt yapma süreci eleştirilerin odağı olmuştur:

“Agâh: Nerede kalmıştık?

Fettah: Yedek parça bulamamıştın. Bir hayır sahibi çıkmıştı.

Agâh: Adam, ‘Ben yaparım.’ dedi. ‘Tekliyenı çıkartırım, bir tane başka model takarım.’

Fettah: Olur mu?

Agâh: Ona göre olurmuş ama olmadı.

Fettah: Nereden anladın?

Agâh: Büsbütün teklemeye başladım.

Fettah: Vah! Vah!

Agâh: Adama gittim. ‘Üzülme’ dedi. ‘Bunu da çıkartırım, bu sefer daha başkasını takarım.’

Fettah: İkinciyle rahat ettin mi bari?

Agâh: Ne gezer? Bizim ayak belediyenin asfalt yol yapımına döndü.

Fettah: Nasıl?

Agâh: Bugün dök, üzerinden silindir geçir, yarın kaz... Bir süre bekle sonra yine dök, yine kaz! Orada bir çukur, burada bir çukur. Bir de dipten su borusu patladı mı, oldu sana bir göl. Yaz, kış deme gir içine yıkan...” (Büyükarkın, 1987: 210)

Bir sonraki sahnede ise belediyenin görevini doğru bir şekilde yapmadığının beyan edildiği bir başka husus irdelenmiştir. Bu husus, halkın temel ihtiyacı olan suyun temin edilememesidir. Bu noktada belediyelerin gerekli projeleri üretememesi ya da var olan projeler için kaynakları yerinde kullanamamaları ciddi bir problemdir:

“Agâh: İlyas usta beni bir kenara çekti: ‘Ağabey, beni iyi dinle.’ dedi. ‘Bunun plastikten olması şart değil ya! Galvenizlisi de var! Evlere su ne ile geliyor?’

Fettah: Sahi mi, geliyor mu?

Agâh: Ben pek farkında değilim.

Fettah: Öyleyse İlyas usta dediğine niye sormadın? Şimdi neredeyse kızacağım.” (Büyükarkın, 1987: 213)

Kavuklu ile Pişekâr arasında geçen bir başka diyalogda da siyasi eleştiri yapıldığı tespit edilmiştir. Bu eleştiri Galata Kulesi’nin satılması üzerinde yapılmış olsa da bu durumda tüm kültürel miraslarımıza aynı pencereden, hatta daha geniş bir açıdan bakmak icap edecektir. Bu noktada kültürel mirasa gerekli ehemmiyetin verilmediği gibi ticari çıkarlar uğruna geleneksel mirasların katledildiği de söylenebilir:

“Agâh: Apartman da satar mıyım? Arsa, bostan, bağ, bahçe, dükkân da satar mıyım? Han, hamam?

Fettah: Elbette!

Agâh: Galata Kulesi'ni de satar mıyım?

Fettah: Hızını alamadın bakıyorum. O senin işin değil! Onun satıcısı başka..." (Büyükarkın, 1987: 218)

Kavuklu, yerel yönetimin plansızlığı ve kaynakları boşa harcaması hususlarının eleştirildiği bir konuşma yapmıştır. Bu konuşmada belediyenin denize yol yapmak adına sahile toprak döktüğü ve bu toprağın dalgalar tarafından götürüldüğü anlatılmaktadır. Dolayısıyla ilgili diyalogda, belediyelerin sonuçsuz işlemler yaparak "iş yapıyor" görüntülerinden de taviz vermedikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca, Kavuklu'nun Şeytan'ın yerini tarif ederken konuyu yöneticilere getirmiş olması eserde dikkat çeken bir detay olarak karşımıza çıkmıştır:

"Agâh: Şeytan ne yapacağını şaşırmişti. 'Karım, kaynanam, kayınbiraderim peşimde, sakla beni' diye tepinmeye başladı.

Zühtü: Sakladın mı ulan yoksa?

Agâh: Evet!

Zühtü: Ne?

Agâh: Şaka şaka! Saklar mıyım hiç?

Zühtü: Ya ne yaptın?

Agâh: Şey yaptım! Şey yani... 'Git başımdan!' dedim. 'Öyleyse intihar ederim.' dedi.

Nafîle: Etti mi yoksa?

Agâh: Burada etmedi.

Sabite: (*Telaşlı*) Ya nerede etti?

Agâh: Orasını bilemem... İlerde deniz var. Belediye toprak döküp sahile yol yapıyor ya. Sonra dalga gelip toprağı götürüyor ya...

Zühtü: Kısa kes ulan!” (Büyükarkın, 1987: 228-229)

“Hayırlı Evlat” metninde, hükümetin IMF’den yardım almak adına ilgili sisteme verdiği taahhütlerin vatandaş üzerinde oluşturduğu baskı gündeme taşınmıştır. Bu sahne ile sözü verilen “kemer sıkma politikası” yüzünden vatandaşların yaşam kalitesinin bir hayli düştüğü de bildirilmiştir:

“Cûd: Buyurmaz mısınız? (*Pişekâr adım atar. İçeri girecekken Kavuklu kolundan yakalar.*)

Kavuklu: Kapıyı açmadın çingirmingırlop.

Pişekâr: Asalet Efendi duydun IMF’ye giden iyi niyet mektubunu, kemeri sıkılmaktan kelle de durdu. Adam kapıyı açık bıraktı, her dakika kapı mı açacağız?

Kavuklu: He. Şu mesele.” (Bilginer, 2001: 47)

“İnternetçi” metninde Devlet Memurluğu Sınavı’nı (DMS) kazandığı halde ataması yapılmayan bireyler kaleme alınmıştır. Bir devlet kurumunun sınav yaptıktan sonra ilgili sınavda başarılı olan adayları atamamasının ardında ciddi bir yönetim kusuru yattığı şu sahne ile okuyucunun bilgisine sunulmuştur:

“1. Zenne: Pekâlâ, burada kim yatar?

Kavuklu: Valla kimin yattığını bilmiyorum. Yeni tayin oldum, stajyerim.

1. Zenne: Ne biçim şey o öyle, hiç stajyer türbedar mı olurmuş?

Kavuklu: DMS sınavını kazandım, burada kadro boşmuş beni buraya atadılar.

2. Zenne: Sen dua et ki iş bulmuşsun. Millet iki yıldır DMS sınavını kazandığı halde hâlâ nerede çalışacağını bilmiyor.” (Bilginer, 2001: 66)

Bilginer, “evkaf” çalışanının yurt dışına kredi aramak üzere görevlendirildiği bir senaryo kaleme almıştır. Bu senaryoya bakıldığında ilgili kurumun mali açıdan zor durumda olduğu aşikârdır. İncelemiş olduğumuz sahnede kullanılan “evkaf” terimi işin özünde devleti temsil ederken, yardım istemeye gitmek zorunda kalan kişi ise vatandaşın

kendisidir. Dolayısıyla eserde çalışanın, maaş alması gereken bir kurumu ayakta tutmak adına para bulmaya itilmesi ilgili sahneyi ilginç kılmıştır. Bu senaryoda ülke yöneticilerinden kaynaklı ekonomik bir bunalım yaşandığı açıkça tasvir edilirken, vatandaşın düşürüldüğü hal ise ortaoyunu metnine dönüştürülüp yine vatandaşa sunulmuştur. Aksi bir senaryoda ise metindeki “evkaf çalışanı” vurgusu anlamını yitirmiş olacaktır:

“Pişekâr: Hayrola Reşatzadem buralara seni hangi rüzgâr attı?

Çelebi: Efendim, benim nişanım bu semte taşınmış, onlara ziyarete gideceğim. Lakin evlerini bilmiyorum, uzun zamandır da görüşemedik. Evkaftan beni yurt dışına kredi bulmam için görevlendirdiler. O memleket senin bu memleket benim dolaşım malumunuz.” (Bilginer, 2001: 76)

“Dünyada Mekân yahut Hilekâr” isimli metinde, Kavuklu’nun Sarıyer sırtlarında bir yere gecekonda yaptırdığı söylenmiştir. İlgili sahnede siyasilerin gecekonda yapımını görmezden geldikleri anlaşılmaktadır. Bu durumun temelinde ise yakın tarihte gerçekleşecek seçimlerde siyasilerin “oy kaybı yaşama endişesi” yatmaktadır. Dolayısıyla kendini ülkeye hizmet etmek adına seçim pusulasına yazdıranların, henüz işin başındayken kendi çıkarlarına odaklanmış olmaları ilgili sahnede eleştirilen bir durum olmuştur:

“Kavuklu: Oğlum ne bu üstün başın, derli toplu giyinsene. Sen Talibanlar’dan mısın?

Kavuklu Arkası: Yok ben garibanlardanım. Ya baba, üstümüze başımıza bir şey aldığın mı var! Yamayıp yamayıp aynı esvabı giyiyoruz.

Kavuklu: Aynı sevabı giyemeyiz çocuğum. Olsa olsa aynı sevaba gireriz.

Kavuklu Arkası: Baba sevap değil, esvap esvap...

Kavuklu: Ha öyle söylesene... Evladım, karnımızı zor doyuruyoruz. Allah’tan bu Sarıyer sırtlarına seçimden önce gecekonduyu kondurduk da başımızı sokacak bir yerimiz oldu. Kıçımız açıkta kaldı ama olsun.” (Bilginer, 2003: 12)

Bilginer'in eserinde bahsetmiş olduğu bir diğerkonu ise Türkiye'nin Rusya'ya enerji alımı noktasında bağımlı hale getirilmiş olmasıdır. Söz konusu bağımlılık Türkiye'yi fiyat dalgalanmalarına karşı savunmasız bıraktığı gibi aynı zamanda doğalgaz tedarik sürecinde bulunan aracı kurumların da elini güçlendirmiştir. Bu noktada ise Kavuklu devreye girmiş ve vatandaşın durumunu, kendi durumundan pay biçerek şu şekilde izah etmiştir:

“Pişekâr: Salim'ciğim seni buraya, Şeyh Küşteri Meydanı'na hangi rüzgâr attı?

Kavuklu: Sorma! Sıkıntılar büyük, öyle bir rüzgâr ki bu adı da; 'geçinemiyorum dardayım rüzgârı'.

Pişekâr: Tabii kendini ayarlayamadın, bütçe gedik verdi; seni bilmez miyim? Dostum rotayı bilmeyen kaptana hiçbir rüzgâr fayda sağlamaz. Ne oldu, anlat bakalım?

Kavuklu: Valla ne olsun, en son doğalgaz faturası vardı. Onu yatıramadık, gazımızı kesmişler. (*Kavuklu Arkası burnunu tıkar.*)

Pişekâr: Gazınızı nasıl keserler yahu?

Kavuklu: Ne demek nasıl keserler? Sen Allah'ın Rusya'sından gaz getirip üstüne yirmi tane aracı kurum koyarsan, hepsi ücret-i vekâletini haşırttı blackboard yapar. Sen de gelen faturayı yatıramazsın.” (Bilginer, 2003: 16-17)

Eserde bulunan bir diğertenkite ise yöneticilerin doğal afetlere karşı hazırlıksız olmaları hakkındadır. Hatta bu hazırlıksızlık öyle bir boyuta varmıştır ki Kavuklu, vatandaşları kendi çapında önlem almaya şu sözlerle davet etmiştir:

“Kavuklu: Bu kar yağdığı zaman...

Pişekâr: Ne? Kar mı? Kar ne zaman yağdı? Hem kar yağar mı? Kar ne demek? (*Telaşla*) Milli Eğitim'in haberi var mı?

Kavuklu: Ne oldu birader, birden telaşlandın?

Pişekâr: Ne oldusu var mı? Büyüklerimize haber verelim de önlem almakta geç kalmasınlar.

Kavuklu: Gerek yok... İki hidrojen ve bir oksijen atomunun sıfır derecede havada donması ve beyaza dönüşüp İstanbul'un üzerine düşmesi o kadar önemli değil...

Pişekâr: Niye?

Kavuklu: Canım niyesi var mı? Haber versen de vermesen de yine olan oluyor. Bence geç haber verilmeli.

Pişekâr: Sebep?

Kavuklu: O zaman atalarımızın söylediği veciz sözlerden birini edeceğim de, onun için.

Pişekâr: Hangisi?

Kavuklu: Bayram geçtikten sonra kınayı kışına sür.

Pişekâr: İlahi Salim! Muhterem şehir çok büyük, yöneticilere de hak vermek lazım. Ellerindekinin en iyisini yapıyorlar.

Kavuklu: Biliyorum. Bunları söylüyorum ki ilerde böyle doğal afetlerde halk da bilinçlensin, her şeyi yöneticilerden beklemesin.

Pişekâr: Doğru, haklısın..." (Bilginer, 2003: 23-24)

Mevzubahis eserde belediyelerin yol çalışmalarındaki aksaklıkları da kısa bir gülmece şeklinde esere nakşedilmiştir:

"Pişekâr: Bak şimdi birader. Hanım kızım ev arıyor. Çocukluğundan beri tanırım, şimdi kötü yola düşmüş.

Kavuklu: Düşer tabii... Belediyeler her yeri kazmış..." (Bilginer, 2003: 36)

Bilginer'in, "Emekli Ankıl" tipini sahneye çıkartırken cenaze marşı kullanmış olması dikkat çekici bir unsur olmuştur. Sahnenin devamında ise yönetici kesimin emeklilere sahip çıkmamaları konusu şu sözlerle gündeme getirilmiştir:

*“(Emekli Ankıl cenaze marşıyla girer. Elinde içinde ekmek, domates vb. olan file vardır.)*

Emekli Ankıl: Yahu ne uğraşrlar bu emeklilerle anlamıyorum... Emeklisine sahip çıkmayan ülkeden hayır gelir mi? Taa Beyoğlu’ndan Kartal’a emekli maaşı çekmeye mi gelinir yahu... Oradan buraya gelene kadar akbilimi basa basa nevrime döndü vallahi... *(Müziyenlere)* Yeter be! Yeter yahu... Memlekete bak, şu müziğe bak! Emeklisini ölmeden mezara koyan başka yer var mıdır acaba...” (Bilginer, 2003: 45)

“Midirfillik Oyunu” metninde Pişekâr’ın fabrika kuracağını beyan etmesi üzerine Kavuklu’nun verdiği tepki, konuşmayı ilgili başlık altına taşımamıza vesile olmuştur:

“Arif: Üstadım, düşündüm taşındım bir fabrika kurmaya karar verdim. Özel sektör olaraktan memleketin sanayi kalkınmasına hizmet edeceğim.

Ulvi: Devlet beceremiyor zaar ki, bu iş sana düştü.” (Akan, 2006: 220)

“Midirfillik Oyunu” metninde, vatandaşlara işe yaramayan bir ürün satarak zengin olan Pişekâr, siyasetçilere özgü bir konuşma yapmıştır. Konuşmasının içeriğine bakılacak olursa Pişekâr’ın Amerika ile ortaklık anlaşması imzaladığı bildirilmektedir. Bu anlaşmaya göre kazancın %10’u Pişekâr’ın, %90’ı ise Amerika’nın olacaktır. Türk vatandaşları ise bu anlaşmada tüketen ve tüketilen bir konumda yer almıştır. Pişekâr, halkın midirfillik almak istediğini bildiği için konuşmasında kullandığı kelimelerin arasına “midir” ve “fillik” kavramlarını sıkıştırarak alacağı alkışı garantilemiştir. Kendisinin asıl maksadını anlamak için ise aradaki gereksiz kelimeler görmezden gelinerek okuma yapılmalıdır:

“Arif: Özel sektör midir, milliktaşların midirfillik ihtiyaçlarını karşılamak için fillik milliyetperverane çalışmış ve Amerikfillikyayla bir ortaklık anlaşması imzalamıştır fillik. Kârın yüzde onu midir, benim fillik. Geri kalanı Amerikfillikyanın olmak üzere midirfillik, büyük bir midirfillik fabrikası kuruluyor fillik. Artık istediğiniz kadar midir, midirfillik alabileceksiniz fillik.

Kalabalık: (*Yaşa der gibi*) Midirfillik midirfillik midirfillik.” (Akan, 2006: 240)

Mevzubahis metin, Kavuklu'nun seyircileri uyarmasıyla tamamlanmıştır:

“Ulvi: Bu midirfillik oyunu burada biter. (*Seyirciye*) Tiyatroda bitirmek kolay... Yalnız sizler hayatta oynadığınız midirfillik oyununu düşünün bir. Midirfillikleşmeden kurtarabilecek misiniz kendinizi ha?” (Akan, 2006: 240)

“Kabakçı Mustafa Vakası” metninde, devlet işlerine hâkim olmayan Kavuklu'nun “Şeyhülislam Kethüdası Vekili” yapılmak üzere Pişekâr tarafından ikna edilmeye çalışıldığı görülmüştür. İlgili kısımda devlet yöneticilerinin de Kavuklu ile aynı durumda oldukları beyan edilerek Kavuklu'nun içinin rahatlatıldığı görülmektedir. Akabinde ilgili yöneticilerin herhangi bir iş yapmaksızın, yalnızca “devlet dükkânı kapalı durmasın” düşüncesiyle günlerini tamamladıkları söylenmiş ve Kavuklu ilgili mevkide çalışmak üzere ikna edilmiştir:

“Pişekâr: Seni irticalen ‘Şeyhülislam Kethüdası Vekili’ yapalım da, memleketin ahvaline biraz göz kulak ol.

Kavuklu: Oha! Ne anlarım ben memleket ahvalinden be!

Pişekâr: Hiç endişe etme, anlamaman daha iyi. Anlamamak maneviyatı kuvvetli tutar! Anlamadıkça inanç sahibi olur insan. Sen gelenleri tut yeter. Maksat, devlet dükkânı kapalı durmasın. Zira devlet işi fazla müdahaleye gelmez! Bizim devlet göreneğimizin belkemiği, kader kısmettir. Hayırlı işleer.” (Uğur, 2013: 75)

“Yazıcı” metninde, konumunun olabildiğince detaylı tarif edildiğini gördüğümüz bir yokuştan bahsedilmiştir. Mevzubahis yokuşun hem karanlık hem de yollarının bozuk olması durumu bu metinle gündeme taşınmış ve sorunun giderilmesi adına ilgili kurumlara/kuruluşlara bir kez de ortaoyunu metni üzerinden ulaşılmaya çalışılmıştır:

“Fazıl Ahmed: Aman azizim yavaş yavaş, çünkü hafazan-Allah ayağımız bir kayub da yuvarlandık mıydı soluğu tâ Kumkapu denizinde alırsız!

Behzad: Vay, burası ne karanlık yokuş böyle be! Hem de yollar ne bozuk!  
Rasim amuca bu yokuş ne yokuşu acaba?

Fazıl Ahmed: Buraya efendim, Bayezid'in arka tarafındaki Katip Sinan Mahalle'sinin Tatlı Kuyu Yokuşu dirler ki, buradan gice düşüb kafası yarılmadan geçenler, irtesi sabah eslaf-ı şuradan Seyrani Baba Hazretleri'nin ruhuna üç koşma ile bir divan okurlar." (Kaygılı, 1927)

Kaygılı'nın eserinde yolların bozuk ve karanlık olması durumunu gündeme taşıdığı görülmektedir. Eserin devamında ise yazarın ilgili mevzuyu bu sahne ile kapatmadığı tespit edilmiştir. Yazar, görevini ihmal eden yöneticilerin devletin kaynaklarını hangi yönde harcadıklarını da ifade etmek istemiş ve söz konusu sahneye göre belediyenin kaynaklarının lüzumsuz ve lüks harcamalar sonucunda iç edildiği görülmüştür:

“İkinci Zat: Beş-on gün sonra yolları süpürtmeden evvel sulatdırmaya başlayacağız!

Behzad: Ne ile sulatacaksınız, Terkos'la mı?

İkinci Zat: Bizim niyetimiz, Taşdelen'le sulatmaktı, fakat belediyelerin kaldırımcı başısı buna itiraz itdi. 'Eğer Taşdelen'le yollar sulanırsa kaldırım taşları ayda bir delinir ve lehimlenmek ister, bu da çok masraflı olur.' didi. Bunun için bu sene gülsuyu ile sulatmaya karar virdik!" (Kaygılı, 1927)

“Ters Evlenme” metninde, ekonomiden sorumlu kişilere direkt olarak seslenilmiştir. Ancak bu sahnede dikkat çeken unsur, ekonomiden ziyade “Düşünen adamın heykelinin tımarhanede, kendisinin hapisanede olduğu bir yer” tabiri olmuştur. Bu tabir ile eleştirel düşüncenin bastırıldığı otoriter bir rejimin varlığına vurgu yapıldığı söylenebilir:

“Kavuklu: ‘Kaptan, sana yalvarıyorum, bir şeyler yap’ dedim. Kaptan düşünüyor. Şaşırdım İsmail!

Pişekâr: Niye şaşırdın Hasan'cım?

Kavuklu: Düşünen adamın heykelinin tımarhanede, kendisinin hapisanede olduğu bir yerde bizim kaptan aradan nasıl sıyrılıp da bizim gemiye kaptan

olmuş, ona şaşırđım! Kaptan hâlâ düşünüyor. Ne düşünüyorsun kaptan, ekonomiden sen mi sorumlusun!”

Metnin devamında ise yukarıda bahsetmiş olduğumuz seslenişin yalnızca ekonomiden sorumlu kişilerle sınırlandırılmadığı ve devlete ait muhtelif koltuklarda oturan yöneticilerin tamamının ilgili eleştiriden paylarına düşeni aldıkları görülmektedir:

“Kavuklu: Anlasana İsmail, benim bir yere gittiğim yok! Sahilde kahvede otururken güneşin altında içim geçmiş. Dalga seslerinin etkisiyle uyuyakalmışım. Arkadaşlar da uyandırmak için kolonya sürüp yüzümü tokatlıyorlarmış.

Pişekâr: Şimdi bu anlattıkların rüya mıydı?

Kavuklu: Tuhafsın İsmail! Hiç acemi adama dümen teslim ederler mi?

Pişekâr: Koskoca ülkenin dümeni acemilere teslim ediliyor Hasan Efendi, geminin lafı mı olur!

Kavuklu: O da doğru ya...”

“Safınaz’ın İzdivacı” isimli metinde mecliste çoğunluğu sayılabilmek adına ne tür hileler ve kayırmalar yapıldığı okuyucuya izah edilmiştir. Bu bölümde Kavuklu’nun geldiği yerin “Bakanlıklar” olması ise dikkatleri celp etmektedir:

“Kavuklu: ‘Berî bak hele hemşerim’, dedim. ‘Ben Bakanlıklar’dan geliyorum. Bostan biçiyordum. Kör bir kuyuya düştüm, kendimi burada buldum. Burası nere? Hele bir de bana’, dedim.

Pişekâr: O ne dedi?

Kavuklu: ‘Ne? Bakanlıklar’dan mı geliyorsun? Gel hemşerim!’ deyip elini omzuma attı. Beni duyan bir başkası da ‘Yok hemşerim, bize gel!’ demez mi?

Pişekâr: Allah Allah!

Kavuklu: Yaa! Sonra biri bir kolumdan, öbürü öbür kolumdan tutup çekiştirmeye başladı. Biri diyor, bize gel; öbürü diyor, bize gel!”

Sahnenin devamında kendisine “Yere Bakan Yürek Yakan Bakanlığı” verilecek olan Kavuklu; Dışışleri, İçişleri, Eğitim ve Sağlık bakanları başta olmak üzere pek çok bakan ile tokalaşmıştır:

“Kavuklu: ‘Nereden geliyorsun?’ diye sordu. ‘Bakanlıklar’dan!’ deyince bir sinirlendi, bir sinirlendi ki sorma!

Pişekâr: O niye?

Kavuklu: Neymiş efendim, herkes bakanlık istiyormuş. Kaç tane bakanlık varmış ki kime ne vereymiş? Niye böyle yapıyormuşuz? Bir defa da bir şey istemedem geleymişiz. Ama ne yapaymış? Mecliste çoğunluğu nasıl sağlayaymış? İhtiyacı varmış? ‘Sana da bir bakanlık vereceğim.’ dedi, çıktı gitti. Geri kalanların hepsi başladılar elimi sıkmaya, benimle tokalaşmaya. Birisi dışışlerine, birisi içişlerine, birisi eğitime, birisi sağlığa bakacakmış. Daha bilmem kaç tanesi de bilmem neye? ‘Ee, bana ne kaldı?’ diyecek oldum, içlerinden en yaşlısı ‘Sana da Yere Bakan Yürek Yakan Bakanlığı kaldı.’ demez mi?

Pişekâr: (*Gülmeye başlar.*) Hah hah!”

Akabinde Kavuklu tüm anlattıklarının rüyadan ibaret olduğunu dile getirmiş ve gerçek hayatta milletvekili olmanın koşullarını şu sözler ile ifade etmiştir:

“Kavuklu: Rüya tabii... Allah iyiliğini versin! Hiç öyle şeyler gerçek hayatta olur mu? Bakan olmak kim, biz kim? Ah İsmail’ciğim!

Varsa cebinde paran o taraklarda da yumağın

Oynuyorsa on parmağında on bin marifet

Sırtın pek, karnın tok, çoluk çocuğunla rahat

Değildir işte o zaman adın fakr u zaruret

Olsa olsa denir sana ancak vekil-i millet!”

Görüldüğü üzere siyasi eleştiri teması 10 farklı ortaoyunu metninde karşımıza çıkmıştır. Bu örnekler içerisinde en çok öne çıkan siyasi eleştiri, yöneticilerin kendilerine verilen görevi yerine getirmek yerine plansız ve işlevsiz tutumlarının bedelini halka ödetmeleri olmuştur. Bahsi geçen örneklerde yönetici koltuğunda bulunan kişiler maddi ve siyasi çıkarlarına odaklanmışlardır. Bu sebeple ülkede siyaset odaklı ve kendilerinden olmayanlara gözleri kapalı bir rejim benimsenmiştir. Böyle bir ortamda bulunmanın sonucu olarak, farklı siyasi görüşlere sahip vatandaşların yönetici kesimi eleştirmesi dahi onlar için tehlike arz etmiştir.

İlgili incelemelerde “Vatandaş Oyunu” metninden 7 örnek kullanılmıştır. Bu örnekler vatandaş olarak yaşamının zor olduğunu gösterirken, yönetilen kesim için herhangi bir siyasi görüşe sahip olmanın bile tehlike arz ettiğini vurgular niteliktedir. “Kavuk” metninden ise 5 örnek tespit edilmiştir. Mevzubahis örneklerde yöneticiler; yanlış, plansız, yavaş, sonuçsuz ve kaynakları boşa harcayan tutumlarından dolayı eleştirilerin hedefi olmuşlardır. “Hayırlı Evlat” metnine ait ilgili başlık altında yalnızca 1 örnek kullanılmıştır. Burada yöneticilerin devleti maddi olarak sıkıntıya sürüklemeleri sonucunda vatandaşın yaşam kalitesinin yerle yeksan edilmesi tema olarak seçilmiştir. “İnternetçi” metninden 2 örnek çalışmamıza eklenmiş ve her iki örnekte de yönetici kusurları gözler önüne serilmiştir. Söz konusu örneklerde yönetici kusurlarını göğüslemek, yine vatandaşa kalmıştır. “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” metninde konuya dair 5 örnek tespit edilmiş ve bu örneklerde yöneticilerin işlerini doğru bir biçimde yapmıyor oluşları gündeme getirilmiştir. “Midirfillik Oyunu” metni 2 örneği ile ilgili kısma eklenmiştir. Bu örneklerden ilkinde yöneticilerin fabrika kurmuyor oluşu, ikincisinde ise yönetimin oluşturduğu sistem yüzünden halkın tüketiliyor oluşu dikkatlere sunulmuştur. “Kabakçı Mustafa Vakası” metni, söz konusu başlık için 1 örnek vermiş ve burada yöneticilerin devlet işlerini bilmedikleri vurgulanmıştır. “Yazıcı” metninden alınan 2 örnekte de yöneticilerin iş yapmamalarından bahsedilmiş ve ilgililerin devlet bütçesini lüzumsuz harcamalarında kullanıyor oluşlarına oyun yazarı tarafından tepki gösterilmiştir. “Ters Evlenme” metninde konuya dair 2 örneğe rastlanmıştır. Bu örneklerden ilkinde ülkede eleştirel düşüncenin yasaklandığı itiraf edilirken, ikincisinde yöneticilerin işlerini “acemi” bir tavırla yaptıkları ifade edilmiştir. “Safınaz’ın İzdivacı” metninde, yöneticilerin tutumlarını hedef alan 3 örnek görülmüştür. Bu örneklerden ilkinde mecliste çoğunluğu sağlayabilmek adına muhtelif hileler ve kayırmalar yapıldığı

bir ortam tasvir edilmiş; bir sonraki örnekle bu tasvir desteklenmiştir. Konuya dair son örnekte ise milletvekili olmanın koşulları sıralanmıştır. Bu başlık, 30 farklı örnek gözler önüne serilerek noktalanmıştır.

### 2.1.2. Toplumsal Eleştiri

Toplumsal eleştiri, toplumun değer yargılarını ve işleyiş biçimini tüm hatlarıyla analiz eden bir yapıya sahiptir. Söz konusu eleştiri biçimiyle toplumun mevcut yapısı sorguya tabi tutulur ve ilgili toplum hakkında genel bir kanı elde edilebilir. İncelenen eserlerde, toplumların genel tavırlarını anlayabilmemize olanak sağlayan muhtelif örneklere rastlanmıştır.

“Vatandaş Oyunu” metninde Kavuklu ile Pişekâr’ın “Doktor” tipi ile karşılaştıkları bir sahne bulunmaktadır. Söz konusu “Doktor” metinde Batı özentisi olmakla birlikte, manevi olarak bulunduğu topluma kendini ait hissetmeyen bir tipi sembolize etmiştir. Dolayısıyla toplumda yer alan özentili kişilerin tamamı “Doktor” tipi ile ortaoyununda can bulmuştur:

*“(Doktor girer. Züppe tipli doktorlardan. Her hali ile özentili bir tip. Konuşma tarzında bazı entelektüellerde rastlanan ve İngilizcenin, Fransızcanın etkilerini taşıyan bir özellik var. Her hali ve davranışı bu memleketin örf ve adetlerinden kopmuş olduğunu gösteriyor.)”* (Genç Oyuncular, 1962: 30)

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz “Doktor” tipi, yaşamını idame ettirdiği toplumu bir “millet” olarak değil “illet” olarak görmektedir. Mütemadiyen, Amerika ile Türkiye’yi kıyaslayan “Doktor”, söz konusu kıyaslarında daima Amerika’yı üstün çıkarmıştır:

“Doktor: Bu millet adam olmaz. Bu millet rezalet, bu millet illet. Ah ben Avrupa’dayken, Amerika’dayken!” (Genç Oyuncular, 1962: 30)

“Doktor: Frank giyiyor herif, frank. Çöpçüsü bile frank giyiyor. İşe mi gidecek, frank. Yıkanacak mı, frank. Yatacak mı, frank.” (Genç Oyuncular, 1962: 31)

İlgili metnin devamında Kavuklu ile hademe olarak görev yapan bir kadın arasında cinsiyet temelli eşitsizliğe dayanan bir sahne bulunmaktadır. Bu sahnede hademe

tarafından hor görülen Kavuklu öfkelenmiştir. Öfkenin tezahürü şiddet olarak karşımıza çıkmak üzereyken Kavuklu “Kadın olmasa bir çarpacağım bir de yer çarpacak.” düşüncesine sahip olduğu için öfkesini kontrol altına almaya çalışmıştır (Genç Oyuncular, 1962: 40). Bu sahnede şiddet uygulamaktan vazgeçilmiş olması olumlu bir durumdur fakat bir kişinin sırf “kadın” olmasından dolayı güçsüz ve savunmasız olarak görülmesi şiddetin başka bir tonu olarak karşımıza çıkmaktadır. İlgili metinde toplumun bağrında yetişmiş ve onlardan öğrendiği öğretilerle hayatına devam eden Kavuklu’nun kadınlara karşı yaklaşımı, içinde bulunduğu topluma ayna tutmaktadır.

İlgili eserin devamında Kavuklu’nun etnik kökeninin tahmin edilmeye çalışıldığı bir sahne vardır. Bu konuşma, Türkiye’de yaşayan farklı etnik grupların etnik ve ulusal kimlikleri üzerinden hassas bir düzeyde bulduklarını simgelemektedir. Eserde Kavuklu’ya “Çerkez, Abaza, Kızılbaş, Yörük, Laz, Türkmen” ve “Arnavut” olup olmadığı tek tek sorulmuş ve bu tahmin sürecine daha fazla tahammül etmek istemeyen Kavuklu şu cevabı vermiştir:

“Arif: Türk’üm işte be! Hepimiz Türk’üz işte. Var mı ötesi?”

Hademe: Geç şimdi onu bir kalem.” (Genç Oyuncular, 1962: 44)

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz sahnede Kavuklu ayrımcılığı ve kutuplaşmayı reddederek tek bayrak altında yaşayan tüm vatandaşları eşit olarak görmektedir. Daha önceki sahneler göz önüne getirildiğinde Kavuklu’nun Gaziantep’li olduğu bilinmektedir. Kavuklu’nun bahsetmiş olduğu “Türklük”, Türkiye’de yaşayan tüm vatandaşların etnik kökenlerini göz ardı ederek değil aksine tüm bu çeşitliliği zenginlik olarak kabul etmesinden ve vatandaşlar arasındaki “eşitlik” ilkesinin vurgulamak istenmesinden kaynaklanmaktadır. Hademe’nin tepkisi ise Kavuklu’nun aksine vatandaşlar arasındaki eşitliği reddeden, toplumsal bütünlüğü ve huzuru zedeleyen bir tavır olarak karşımıza çıkmıştır. Bu sahnede toplumun her kesiminin aynı millî ülküyü paylaşmadığı görülmektedir. Metnin devamında “Hademe”, ayrımcılık yapan tavrını şu sözleri ile sürdürmüştür:

“Üstün: Sizler kimsiniz?”

Hademe: Bizler mi kimiz? Yedi buçuk millet içinde tek adama benzer millet biziz. Ötesinin kes kafasını. Bizler en saf, en temiz kan, en ırkı bütün milletiz. Antep'in Hacı Cavcav mahallesinin Hacı Bakkal sokağında sarı kapılı evlerde oturuyoruz. Biz ya.” (Genç Oyuncular, 1962: 45)

Sahnenin devamında “Hademe” Kavuklu'nun kafasını ölçmüş ve ölçülerinin onun milletinin ölçülerine uymaması hasebiyle yine onu dışlamıştır:

“Hademe: Gel buraya. (*Arif'in kafasını karışlar.*) 3 karış 4 parmak. (*Üstün'e.*) Gördün mü bizden değil. Kafasının ölçüsü tutmuyor.” (Genç Oyuncular, 1962: 46)

İlgili metnin devamında Kavuklu'nun işe alındığı bir bölüm bulunmaktadır. Ancak iş yerindeki tüm hareketleri kısıtlanan Kavuklu, durmadan çalışmaya itildiği yetmezmiş gibi bir de bu çalışmanın karşılığında hiçbir kazanç elde edememiştir. Bu sahnede “Hademe”, kendi milletini ve milletinin çıkarlarını ön planda tutmuştur. Kavuklu'nun tüm emeğinin ise bu milletin kesesini doldurmak için kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca “Hademe”, yeterince güç kazandıktan sonra kendi milleti dışındaki herkese zarar vereceklerini de ifade etmiştir. İlgili konu çerçevesinde bahsetmiş olduğumuz sahnelerde toplum içerisinde bulunan karmaşa ve çatışma ortamının mevzubahis eserde ele alındığı anlaşılmıştır:

“Hademe: Yalnız çalışırken sağa bakmaca, sola bakmaca, nefes almaca, yutkunmaca, tıksırmaca, kırıştırmaca, oyalanmaca, bilmece, bildirmece, el üstünde kaydırmaca yok. Yasak ve günah!” (Genç Oyuncular, 1962: 48)

“Hademe: Para gelsin, kese dolsun, kasa dolsun, karın doysun, göbek şişsin, durma çalış. Ulan durma; bizimkiler yükselecek, her şeylere el atacak, herkesi doğrayacak. Kafasının ölçüsü bizimkine uymayanları asacak, kesecek. Bizimkiler tek kalacak.” (Genç Oyuncular, 1962: 48)

Oyun metni boyunca ev ve iş arayan Kavuklu, metnin sonuna doğru aradıklarını bulamamış bir halde karşımıza çıkmıştır. Bu noktada Kavuklu “Namussuzlar. İnsafsızlar. Ahlaksızlar.” diyerek isyan etmiştir (Genç Oyuncular, 1962: 60). Bu isyanın aslında

toplumun başıboş ve çaresiz bırakılışına karşı bir tavır olduğu, Kavuklu'nun şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

“Serseri: Ne diye küfredersin?

Arif: Valla evsiz kaldık, işsiz kaldık, hasta düştük, başını çevirip de bakan olmadı. Ona küfrederim.” (Genç Oyuncular, 1962: 63)

Metnin başından beri hayatını yoluna koymaya çalışan Arif'in, oyun metninin sonunda devlet kayıtlarına göre “ölü” olarak geçtiği görülmektedir. Eserin bu noktasının, ülke ahvalinin vahametini anlatıyor olması bakımından vurucu bir sahne niteliği taşıdığı söylenebilir:

“Üstün: Arif kayıtlara göre sen ölüsün.” (Genç Oyuncular, 1962: 69)

Kayıtlara göre Kavuklu'nun “ölü” olduğunu duyan “Maskeliler” ekibi ise konuya dair şu ilginç tepkiyi vermişlerdir:

“Yok efendim yok. O kadar cahiliz ki, ölü olduğumuzu anlamaktan bile aciziz. Bir de istiyoruz millet adam olsun. Kalkınsın. Hâlbuki Avrupa'da Amerika'da... Değil mi ya?” (Genç Oyuncular, 1962: 70)

“Vatandaş Oyunu” metninin sonunda Kavuklu ile Pişekâr, yaşadıkları tüm güçlüklerle rağmen vatandaş oldukları için kendileri ile gurur duyduklarını söylemişlerdir. Onların bu tavırları üzerine “Maskeliler” sahneye gelmiş ve başkahramanlar sahneden kovulmuştur. Anlaşılacağı üzere oyun metninin bitirilme şekli bir hayli ironiktir. Bu ironi vesilesiyle okuyucu, “vatandaşlık” kavramı üzerine düşünmeye davet edilmiştir. Böylece toplumun içinde bulunduğu sorunlara karşı derinlemesine bir sosyal eleştiri ile okuyucunun zihni baş başa bırakılarak metin noktalanmıştır:

“Arif: Vatandaşım işte gurur duyuyorum bundan. (Üstün'le el sıkışırlar. Bu sırada maskeliler ortaya dolarlar.)

Maskeliler: Şışşışt. (Üstün ile Arif'i dışarı atarlar.)” (Genç Oyuncular, 1962: 73)

“Kavuklu İş Buldu” metninde toplumun sosyal yaşamdaki değerlerinin ne denli yozlaştığını işaret eden bir sahne yer almaktadır. İlgili sahnede bir yandan toplumun ahlaki çöküşü üzerinde durulurken diğer yandan bu çöküşe aymaz gençlerin çanak tuttuğu dikkatlere sunulmuştur. Bu durum, Kavuklu üzerinden okuyucuya aktarılmıştır. Söz konusu sahnede Kavuklu’nun itibar görmemesi ile günümüzde ortaoyunun itibar görmemesi arasında dikkate değer bir bağlantı olduğunu da söylemek mümkündür:

“Pişekâr: Pekâlâ, şu heykel gibi tuhaf gelişiniz ne idi?

Kavuklu: (*Kalkarak*) Ah ay ay! Aman İsmail, iyi ki ayaklar altında kaybolmadım! Koşuşanlar, çarpışanlar, konuşanlar, bağrışanlar, doluşanlar, yoluşanlar... Gittim geldim ya, vallah-ül-azim, nasıl yolculuktu hâlâ anlayamadım. Zaten ayaklarım da hiç yere basmadı.

Pişekâr: Desene, kavuğa ve yaşınıza hürmeten sizi havada tuttular!

Kavuklu: Evet, baktılar ki hava da sıcak, beni ayakta uyuttular.

Pişekâr: İyi uykular Hamdi Efendi, sonra?

Kavuklu: Sana da! Sonra çocuklar ve gençler koltuklarında rahatsız olmasın diye beni havada unuttular.

Pişekâr: Latifeyi bırak, sen balon musun? Neyse?

Kavuklu: Bu arada şişman bir delikanlı üfleyip püfleyerek beni serinletmeye çalışıyor. Sakallı ve küpeli bir genç kız da bana hafif Batı müziğinden ninni söylemeye başladı.

Pişekâr: Aferin gençlere!

Kavuklu: Âmin! (*Dolaşarak*) Başına gelirse ‘Aferin’i görürsün! Neyse... Göbek göbeğe karşımdaki adamın çocuğu da omuzunda... İkisi de birer gazete okuyorlar. Çocuğun ayakları da benim omuzumda...

Pişekâr: Gördün mü insan isteyince boş vaktini metroda bile nasıl değerlendiriyor.

Kavuklu: Aaaa!

Pişekâr: Aman, çocuk mu düştü?

Kavuklu: Çocuğun düşeceği yer mi var? Aaaa! Şöyle bir göz attım ki, herkesin elinde o gazetelerden mevcut...

Pişekâr: Tabii, medeni insan için gazete okumak hava gibi lüzumludur.

Kavuklu: Sorma İsmail, bilemezsin nasıl utandım! Neyse ki hazır olda duruyorum da ellerimde gazete olmadığını kimse görmüyor.

Pişekâr: Vah vah... Bari sen de gazetelere göz atsaydın!

Kavuklu: Aman İsmail istersen göz atma! Boy boy, renk renk...

Pişekâr: Ne o?

Kavuklu: Ayrı gayrı bakışlar... *(Elleri ile kadın vücudu resmi çizer.)*

Pişekâr: *(Anlamaz)* Allah Allah! *(Taklit ederek)* Neymiş bu? Dilsiz miyiz?

Kavuklu: *(Seyircileri ima eder, Pişekâr anlamaz. Yanına çağırıp kulağına uzanır.)* Yanaş! *(Söyler)*

Pişekâr: *(Başını sallar, birden ağzını avucu ile kapar.)* Aaa aaa!

Kavuklu: Fakat İsmail o güzelliğe hepsi de fakir mi fakir!

Pişekâr: Yoksa hepsini tanıyor musun?

Kavuklu: Tanımaya lüzum var mı? Zavallıların hiç birisinin üstünde giyecek bir şey yok...

Pişekâr: Efendim, geçiniz!" *(Oral, 1987: 115-116)*

Yukarıda, Kavuklu'nun şahsının itibar görmediği bir sahne yer almıştır. Bu sahne ile toplumun kendi geleneklerine karşı tutumunun ne denli kadirbilmez bir boyuta evrildiği de gözler önüne serilmiştir. Mevzubahis sahnenin devamında durumun vahameti daha net bir şekilde ifade edilmiş ve böylece yazar eleştiri oklarını bu hadiseye yöneltmiştir:

“Pişekâr: Kavuklu olduğunuzu anlayıp tiyatro sevgilerinden dolayı sizi rahat ettiriyorlar değil mi?

Kavuklu: Ne demezsin! Çoğu beni restorasyon yapılmış eski mezar taşı zannediyor da kimi Fatiha okuyor kimi korkuyor.” (Oral, 1987: 117)

“Kavuklu İş Buldu” metninde Türk halkının, kadim enstrümanlardan biri olan kavalı unutmaması gündeme getirilmiştir. Bu durumu gündeme getiren kişinin ise bir Batılı olması dikkate değer bir husustur. Özellikle Türklerin kendi enstrümanlarını Batı icralarında duymaları durumunda ancak beğeneceklerini ifade eden Frenk; Türk halkına kendi enstrümanlarını öğreteceğini söyleyerek durumun ciddiyetini gözler önüne sermiştir:

“Frenk: Birakmak araba yolda ben... Motor bozulmak... İyi bu... (*Atı gösterip kişneyerek*) Yok bozulmak, yok petrol istasyon aramak... Yol kenar çayır, yok petrol para üdetmek... Geze geze, arkadaş...

Kavuklu: Geveze arkadaş olursa vakit çabuk geçer.

Frenk: Evvet ya!

Kavuklu: Aferin, kavalı da çalılıyorsun ki, koyunlar peşine düşsün de; ete, süte, yüne de para vermeyesin!

Frenk: Soruyor, kavval çalmak niyçin? Evvet, gitardan kavval unutmak siz...

Kavuklu: Havada un yutmak da ne oluyor? Kavalı soruyorum?

Frenk: No no un yutmak... Türkçe bilmiyor sen?

Kavuklu: Biliyorum amma burada bilmiyorum. Görmüyor musun ortaoyunu oynuyoruz köftehor! Eeee?

Frenk: (*Gösterip*) Kavval unutmak siz...

Kavuklu: Unuttuklarımızı karıştırma, işler karışır!

Frenk: Evvet effendi, kavval unutmak, sonura pişmaniye olmak siz...

Kavuklu: Oh, tamam, kavalı unutunca pişmaniye olacağız!

Frenk: İsetiyecek kavval görüp sonora bizde siz beyyenmek... Üğretmek ben, ya!

Kavuklu: Ben anlayamadım ya anlayan olduysa sorarım.

Frenk: Baka effendi, Turki şarki, turki çukk botıful...(*Günün sevilen hareketli bir parçasını söyleyip oynar.*)” (Oral, 1987: 156)

Yukarıdaki sahnenin devamında “Frenk” konuyu geleneksel Türk tiyatrosu icralarına da getirerek Karagöz’ü, İbiş’i, meddahı ve ortaoyununu bildiğini söylemiştir. Bir Batılının kendisini tanımasına şaşırın Kavuklu ise “Beni Türklerim unuttu” diyerek serzenişte bulunmayı ihmal etmemiştir. Bu sahne, Türk halkının Batı özentiliği yüzünden kültürel anlamda kan kaybettiğini hatırlatması açısından önem arz etmektedir:

“Frenk: Sen isim nassı?

Kavuklu: Adımı soruyorsun herhalde, Kavuklu Hamdi!

Frenk: (*Tokalaşır*) Ya, çukk gözzel isim sen!

Kavuklu: Aferin, ilk defa ismimi doğru anlayıp beğenen sen çıktın!

Frenk: Bu isim hiç doymamak... Yani Türkça isim yok... Nassı vuklu dedi?

Kavuklu: Bunun da aklında kalmadı. Kavuklu Hamdi!

Frenk: Ya, ya... (*Güzel işareti*) Tavuklu Hindi!

Kavuklu: Allah iyiliğini versin! Bizimle kal da seni ortaoyununa alalım!

Kavuklu, Kavuklu Hamdi...

Frenk: Kavvuklu Hamidiy... Oooo, tamam tanımak var!

Kavuklu: Anlamadım, beni mi tanıdın?

Frenk: Yaa, evvet... Kavvuklu Hamidiy, Turki teatre...

Kavuklu: Beni Türklerim unuttu da sen nereden tanımak?

Frenk: Oooo, bilmek biz kimatli sanat... Çukk böyük teatre usta sen!

Kavuklu: İyi ki geldin yahu, içim bir hoş oldu.

Frenk: Tanımak nereden? Oh, tabiy... Mektep okulu öğrenememek biz...

Kavuklu: Merkep okulu da mı var sizde?

Frenk: Keragös, İbbiş... Sonora effendi, Medahh... Ya, sen ortaoyunu... Peşikâr arkadaşı... Usta sen!

Kavuklu: Aferin yahu! Lakin nereden öğrendiğini söylemedin?

Frenk: Nereden? Ya... Okumak biz... Büttün dünüya okumak... Teatre okulu... Dersinden okumak...

Kavuklu: Allah Allah, niye tersinden okuyorsunuz? Bizim gibi doğrusundan okuyun, onların hiç birinden haberiniz olmaz da rahat edersiniz.

Frenk: (*Davranıp fotoğraf çeker.*) Tanışma çukk ben sevinmek... Bu foto büyük taplo için... Okul davar, ev davar..." (Oral, 1987: 157-158)

Yukarıdaki sahnenin devamında Kavuklu'nun "Türk tiyatrosu öldü." dediği bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölüme göre Türk tiyatrosunun yitirilmesinin vebali "okumuşların" boynundadır. Kavuklu, Türk halkının geleneklerinden ne denli uzaklaştığını kısaca şu şekilde özetlemiştir:

"Frenk: Turkye Kerakös gelmek ben!

Kavuklu: İyi halt ettin, Karagöz'ü biz de Yunan televizyonundan seyrediyoruz.

Frenk: Çukk hız söz, hiçini annamak... Ama Yunanisitan Karagios çukk... Teatr çukk, usta çukk... Sonora effendi, buk kitabı, sinema, kart...

Kavuklu: Kart bizde de çok... Ramazan bayramında birbirimize Noel Babalı, Mikili... kartlar gönderiyoruz. Sonra efendi oğlum, tiyatrodan Andersen, Molyer; sinemada vak vak kardeş, çocuk kitabı Temel Reis, televizyon Ramazanında Pembe Panter...

Frenk: Oooo, yanlış annayamadı ben... Yani Turkye Kerakös hiçi yok?

Kavuklu: Yok ya, yetim geldi, öksüz gitti.

Frenk: Hayir, yine şaka!

Kavuklu: Ne şakası kerata! Okullar, okumuşlar yasak etti, Karagöz’de bitti. Senin aradığın Türk tiyatrosu öldü.” (Oral, 1987: 159)

“Kavuk” metninde Kavuklu, toplumda ciddi oranda saygı ve empati eksikliği yaşandığını dile getirmiştir. Bu durum, Kavuklu’nun yaya kaldırımında bile güvenle yürüyemediği bir sahne tasarlanarak okuyucuya idrak ettirilmiştir:

“Agâh: Hastaneden çıktım. Başladım yürümeye...

Fettah: Yolda mı yürüyorsun?

Agâh: Yok canım! Yolda yürünür mü? Havada yürüyorum.

Fettah: Neden?

Agâh: Yaya kaldırımı denenin kendi gitmiş adı kalmış, olanına da otomobiller park etmiş. Aşağıya insan ezerler, kenarından gitmeye kalksan sahibi kışalar, sürünme diyerekten. Hiç gözünün yaşına bakmazlar.

Fettah: Pekâlâ! Yürü bakalım havada!” (Büyükarkın, 1987: 213)

“Salak Oğlum” isimli eserde, toplumun kitap okuma alışkanlığına sahip olmaması eleştiri unsuru olmuştur. Hatta yazar, eserinde yeni kurulacak bir yuvaya kitapların eşlik etmesini önemsemiş ve nişan törenini bir kütüphanede gerçekleştirmiştir:

“Tarçın: Kimsenin kitap okumadığı bir memlekette kütüphanede nişanlanıyoruz.

Kız: İşte seni bunun için daha çok seviyorum ya.” (Gezen, 1997: 58)

“Hayırlı Evlat” metninde, kendi dilindeki sözcüklere yabancılaşmış gençlerin vaziyetleri sorgulanmıştır:

“Kavuklu: Burada şüpheli bir şahıs var. ‘Ahibba’ diyor, ‘ketebe’ diyor; turist galiba.

Pişekâr: Geldim geldim, tam da Kavuklu Hamdi Efendi’yi tavlada yeni-yordum. (*Çelebi’yi görür.*) Ben bu zatı tanıyorum. Çelebizade Erdal; Şehremaneti’nde ‘ketebe’ yani belediyede kalem efendisi, kâtip kâtip... Arka mahallede ‘ahibbalari’ yani ahabları var. Herhalde onları ziyaretten dönüyor. O anlamadığın laflar var ya, yabancı değil; özbeöz Türkçe. Tabii kendi öz kültürümüz, dilimiz unutulup ‘fastfood’ gençliği yetişirse; değil bunları, yakın gelecekte birbirimizi anlamayacak hâle geleceğiz.” (Bilginer, 2001: 32)

Caner Bilginer, “İnternetçi” isimli bir diğer eserinde toplumun kendi kimliğine yabancılaşması hususunu işlemeyi tercih etmiştir. Aşağıda vermiş olduğumuz sahnede Kavuklu ile Pişekâr arasında, Kavuklu’nun kendi diline hâkim olmamasından kaynaklanan bir iletişim kopukluğu olduğu görülmektedir. Mevzubahis sorunu çözmek adına Kavuklu’nun Batı dilleri ile iletişim kurmayı teklif etmesi ise durumun ciddiyetinin idrak edilmesi açısından mühim bir detay olarak karşımıza çıkmıştır. Bu tür sahneleri eserlerinde yinelediğini gördüğümüz Bilginer’in, toplum henüz birbirini anlayabiliyorken ilgili sorunu gündeme getirerek kişileri gerekli önlemleri almaya davet ettiği söylenebilir:

“Pişekâr: Beni tanımadın mı Emrah’çığım?

Kavuklu: Tanıyamadım.

Pişekâr: Şöyle bir muhayyeleni yokla.

Kavuklu: Muhallebimi mi koklayayım! Git Allasen, işim gücüm var. Başımda şu çocuk yetmedi, şimdi de yeşil ışık lambası kılıklı bu herif; çattık vesselam.

Pişekâr: Canım efendim, muhayyele yani hafızanı yokla dedim!

Kavuklu: Öyle söylesene birader, öz Türkçe konuş. ‘Hello’ de, ‘do you rimembir me’ de; ben ne anlarım muhayyeleden, muayeneden. Düşündüm, yok hatırıma gelmiyorsun. Silik bir şahsiyetin vardı galiba.” (Bilginer, 2001: 54-55)

Çalışmamızda kullanılan Caner Bilginer'e ait son eser "Dünyada Mekân yahut Hilekâr" adlı oyundur. Bu eserde de Kavuklu'nun bazı kelimeleri anlayamadığı bir sahne kullanılmıştır. Burada Kavuklu'nun anlayamadığı kavramlar "bağışlayınız", "istirham ederim" ve "zatiâliniz" olarak mevzubahis sahneye işlenmiştir (Bilginer, 2003: 27-28). Pişekâr'ın toplumsal eleştiri yaptığı kısım ise ilgili sahnenin söz konusu başlık altında irdelenmesine vesile olmuştur:

"Pişekâr: (*Kavuklu'ya*) Salim'cim bu beyzade benim çok sevdiğim bir yakınımdır. Eve götür göster, beğenirse evi kiralayacak. (*Banka görevlisi, Kavuklu'ya el sallıyor.*)

Kavuklu: (*Banka Görevlisi'ne el sallıyor.*) Peki, iş iştir. Buyur hangi memleketin lisanı ile konuştuğunu anlayamadığım beniâdem.

Pişekâr: Başlatma şimdi lisanıdan, alıştın tabii bozuk Türkçeyle anlaşan kültür emperyalizmiyle kaybolmaya yüz tutmuş, otuz bilemedin kırk kelimeyle idare eden, öz dilini bilmeyen zevatla konuşmaya, anlayamazsın... Hadi git de sen yürürken seyirci de bu lafları bir lahza için de olsa düşünsün." (Bilginer, 2003: 28-29)

"Revani Hanım'ın Kısmeti" isimli metinde Pişekâr vatandaşların tiyatroya olan ilgisizliğini gündeme getirmiştir:

"Tevfik: Sevgili seyircilerimiz, hoş geldiniz sefalar getirdiniz. Mekânı cennet olası pirimiz, üstadımız Vasfî Rıza Zobu derlerdi ki:

'Biz oyuncu takımına fenalık eden üç tip seyirci vardır. Oyun başladıktan sonra salona girenler. Oyun sırasında yanındaki ile konuşanlar ve bir de oyun bitmeden savuşup gidenler...' Rahmetli bugünlere erişseydi, mutlaka bir de şunu eklerdi; Cep telefonlarını açık tutup oyun sırasında arananlar... Üstat doğru söylemiş de, en önemlisini unutmuş. Onlar da tiyatroya adım atmayanlar... Öyle ya efendim, seyirci olmazsa tiyatro olur mu?" (Biçer, 2012: 7-8)

Yukarıda adını zikretmiş olduğumuz eserde, Kavuklu'yu bir sokak köpeğinin kovaladığı anlatılmıştır. Bu anlatıma göre Kavuklu, köpeğin hışmından kaçmak isterken kaza

geçirmiştir (Biçer, 2012: 14-15). Söz konusu kazayı, Kavuklu'nun Pişekâr'a iki farklı şekilde anlattığı görülmüştür. Bu anlatımlardan ilkinde, Kavuklu çevresinden son derece kibar ve insani bir tavır görmüştür. İlgili anlatım şu şekildedir:

“İsmail: Sürücü ile karısı yanıma koştular.

Tevfik: Ve seni bir güzel payladılar.

İsmail: Hayır, benden özür dilediler. Hatta sürücü bey kendini suçladı. ‘Köpekten kaçtığınızı gördüğüme göre yanınızdan daha dikkatlice geçmeliydim.’ dedi.” (Biçer, 2012: 15)

Yukarıda bulunan sahnenin devamında sürücünün eşinin de Kavuklu'ya karşı insani bir tutum sergilediği şu sahne ile okuyucuya bildirilmiştir:

“İsmail: Sürücünün hanımı da ‘Siz bana kimliğinizi verin, ben gidip kaydınızı yaptırayım. Lütfen güçlük çıkarmayın. Sizin durumunuzu öğrenmeden bizim içimiz rahat etmez. Kendinizi düşünmeseniz bile bizi düşünün.’ gibi sözlerle yalvarınca ben de artık itiraz edemedim...

Tevfik: (*Şaşmış*) Eee pes doğrusu. Bu kadarını ben bile beklemezdim.” (Biçer, 2012: 18)

Olayın ikinci anlatımında ise kaza sürecinin aslının okuyucuya aktarıldığı anlaşılmaktadır. Bu noktada okuyucu ilk anlatımın bir hayalden ibaret olduğunu öğrenmiştir. Dolayısıyla günün toplumunda “insani tavırla” karşılaşmak da hayallerde kalmıştır. Olayın aslı ise şu sözler ile izah edilmiştir:

“İsmail: Meğer ben kazanın etkisiyle kendimden geçmişim de bütün bunları kafamın içinde kurmuşum...

Tevfik: Peki, ya o çarpan araba?

İsmail: Şoför beni yerde görünce gazlayıp kaçmış.

Tevfik: Aman yahu! Bizim memlekette de ne sorumsuz sürücüler var!

İsmail: Sorumsuzluk yalnız sürücülerde mi? Bir Allah'ın kulu çıkıp da 'Bu adam neden böyle sokak ortasında yatıyor?' diye merak edip, yanıma gelmedi... Baktım ki ağrım sızım yok, ben kendim yerden kalktım ve bir taksi çevirip buraya geldim." (Biçer, 2012: 19)

Mukadder Özakman'a ait olan "Çevreci" isimli eserde, iş yerlerinin tabelalarında Türkçe isimlere yer verilmediği konusu gündeme taşınmıştır:

"Hamdi: Neyse... Ben bir adres arıyorum ama bulamayacağım anlaşılın...  
(*Söylenir*) Ne olacak bu memleketin hali?

İsmail: Ne varmış memleketin halinde?

Hamdi: Daha ne olsun? Tabelalara, dükkânlara, iş yerlerine bakıyorum da bir tane Türkçe ad bulamıyorum. Hepsi İngilizce... Bunlar güzel Türkçemizi kirletiyor. Şu hale bak kardeşim; Lady Kuaför, New York Plaza, Love Story Cafe..." (Özakman, 2012: 227)

Sahnenin devamında konu, mevzubahis tabelaların Türkiye'de bulunmasına katkı sağlayan kişilere de gelmiştir. Böylece asıl sorumlu kişiler eleştirilirken "En büyük Türkçe, başka büyük yok!" nidaları ile konu noktalanmıştır:

"Hamdi: Böyle isim koyanlar bizim başımıza bela...

İsmail: (*Coşkuyla Hamdi'nin boynuna sarılır ve onu yanaklarından öper.*)  
Güzel Türkçemiz konusundaki düşüncelerin çok güzel. Yerden göğe kadar haklısın! Aferin sana! Türkçe adlar çuvala mı girdi, desene?

Hamdi: (*İsmail'in boynuna sarılır, onu yanaklarından öper.*) Kahrolsun bu yabancı sözcükler. (*Ellerini amigolar gibi havaya kaldırıp indirir ve bağırarak*) En büyük Türkçe, başka büyük yok!

İsmail: (*Alkışlarla Hamdi'ye katılır ve bağırarak*) En büyük Türkçe, başka büyük yok!" (Özakman, 2012: 227)

Osman Cemal Kaygılı'ya ait olan "Yazıcı" metninde de gündelik hayatta Türkçe konuşmanın öneminin vurgulandığı ve Türk toplumuna bu bilincin kazandırılmaya

çalışıldığı tespit edilmiştir. Aşağıya eklemiş olduğumuz sahnede, Pişekâr'ın Fransızca kökenli bir kelime kullanması üzerine Kavuklu tarafından ihtar edildiği görülmüştür:

“Fazıl Ahmed: Mesai-i fikrîye erbabının pek çoğunda ‘sere bresteni’ vardır.

Rasim Beğ: Ne vardır, ne vardır?

Fazıl Ahmed: Sere bresteni!

Behzad: Ne diyor Rasim amuca, ‘Sıra bizde!’ mi diyor? Aman Allah göstermesin amucacığım, söyle şu şom ağızlıya ağzını hayra yorsun!

Fazıl Ahmed: Hayır monşeğ, anlatamadım. ‘Sere bresteni’ demek yani ‘dimağ yorgunluğu’ dimekdir.

Rasim Beğ: Mademki öyle dimekdir de ne için Türkçesini bırakub da Fransızcasını söylüyorsun; sonra bir de Türkce konuşuyorlar diye Yahudilere, Rumlara kızarız!” (Kaygılı, 1927)

Yukarıdaki metnin gündemi hem günün sinema salonlarında sergilenen performansların içeriğini hem de yozlaşan toplumu aynı anda yargılayan şu bölüm ile devam etmiştir:

“Fazıl Ahmed: Durun bakayım, şu sokağın içinden bir ayak pıtırırları geliyor ama acaba nedir?

Behzad: Mutlaka kadınlar, civardaki külüstür sinemalara palavra ve martaval seyr itmeğe gidiyorlar.

Fazıl Ahmed: Değil efendim, değil. Bu gelenler civardaki külüstür sinemalara tenezzül iden kimselere benzemiyor. Bunlar herhalde kibar kimseler olsa gerek. (*O tarafa doğru bakarlar.*)

Behzad: (*Feneri sokağın içine tutub gelen kadınlara bakarak*) Sahih öyle, pek kibar şeylere benziyorlar, lakin onların pişindeki o susamcı Arab da kim öyle?

Fazıl Ahmed: (*Eğilüb bakarak*) Sus yahu, o, susamcı Arab değil; o, hani geçenlerde Amerika’dan gelen zenci revü kumpanyasının tenorü! İhtimal, bu

akşam hanımlara çarlistonun hususi figürlerini öğretmeğe gelmiştir.”  
(Kaygılı, 1927)

Görüldüğü gibi toplumsal eleştiri teması 10 farklı ortaoyunu metninde tespit edilmiştir. İlgili tespitler arasında üzerinde en çok durulan eleştiri unsuru; toplumun kendine ait olan değerlere sırt dönüp, sevimsiz bir Batı taklidi olarak hayatlarını idame ettirmeleri olmuştur. Toplum üyeleri aralarındaki ortak paydaları kaybedince birbirlerine olan tahammülleri azalmış ve bu durum eserlerde “saygı eksikliği”, “empati yoksunluğu” olarak karşımıza çıkmıştır.

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz 10 metinden ilki olan “Vatandaş Oyunu” metninde, söz konusu başlık için doyurucu sonuçlar elde edilmiştir. Bu başlık altında 12 örneği bulunan metinde; Batı özentiliğinden, toplum nezdinde kadınların aciz görülmesinden, toplumun aynı millî ülküyü paylaşmıyor oluşundan ve vatandaş olarak yaşayan bireylerin düşürüldüğü zor durumlardan bahsedilmiştir. Akabinde “Kavuklu İş Buldu” metnine dair 5 örnekte; toplumun ahlaki çöküşü, geleneklere sırt dönme, Batı’ya karşı lüzumsuz hayranlık ve Karagöz’ün okumuşlar tarafından yasaklanmış olması gibi muhtelif hususlardan bahsedilmiştir. “Kavuk” metninde toplumda ortaya çıkan saygı ve empati eksikliği vurgulanırken, “Salak Oğlum” metninde toplumun kitap okuma alışkanlığına sahip olmamasından dem vurulmuştur. “Hayırlı Evlat”, “İnternetçi” ve “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” isimli oyun metinlerinde ise toplumun kendi dilinde bulunan sözcüklere yabancılaşması durumu birer örnekle gündeme taşınmıştır. “Revani Hanım’ın Kısmeti” metninde bulunan konuya dair 4 örnek çalışmamızda kullanılmıştır. Bahsi geçen örneklerden ilkinde, vatandaşların tiyatro sanatına karşı ilgisizliği konu edinirken; aralarında bağlantı bulunan diğer üç örnek ise toplumun birbirlerine karşı insani tutumlarının körelmeye başladığını kanıtlar mahiyet taşımaktadır. “Çevreci” metninin iki örneğinde de iş yeri tabelalarında Türkçe isimler kullanılmadığına işaret edilmiş ve bu tutumu benimseyen kişiler memleketin başına “bela olan” kimseler olarak isimlendirilmiştir. “Yazıcı” metninde de benzer hususlar ele alınmış ve Türkçe konuşmanın ehemmiyeti üzerinde durulurken yozlaşan toplum eleştirilmiştir. Sonuç itibarıyla ilgili başlık altında 30 farklı örnek kullanıldığı ve çoğunun benzer durumları işaret ettiği tespit edilmiştir.

### 2.1.3. Ekonomiye Dair Eleştiri

Ekonomik eleştiri, ele aldığı yapının mevcut durumunu gözler önüne sererken; bu ortamın oluşmasına zemin hazırlayan birtakım ekonomik unsurları da tespit etme gücüne sahip bir eleştiri türüdür. Bu noktada bahsi geçen başlık altında yetkililerin aldıkları ekonomiye dair kararlar sorgulanabilir ve toplumun refahı ya da bunalımı sebep-sonuç ilişkisine dayandırılarak söz konusu kararların muhtemel sonuçları gündeme taşınabilir. Aşağıda bulunan örneklerde ekonomiye dair eleştiriler şu şekilde işlenmiştir:

“Vatandaş Oyunu” metninin birinci bölümünde Kavuklu’nun evsiz ve işsiz kalma serüveni ele alınmıştır. Metnin bu noktasında arkadaşının durumunu gören Pişekâr, Kavuklu’yu teselli etmek adına onun halinden anladığını beyan etmiştir. Pişekâr, “yokluk” içinde olma ya da metinde kullanılan şekliyle “vatandaş” olma deneyimini, bir dönem babasının emekli maaşı ile geçinmek zorunda kalmasından kaynaklı edinmiştir:

“Üstün: Ben senin halinden anladım. Ne de olsa, ben de bir ara, pederin emekli maaşına kalınca vatandaşlığı tattım.” (Genç Oyuncular, 1962: 23)

“Vatandaş Oyunu” metninde doktora giden Kavuklu’nun hastalığının teşhis edilebilmesi için muhtelif tahlilleri yaptırması gerekmektedir. Bu sahnede “fazla parasının” olmadığını beyan eden Kavuklu’ya doktorun inanmaması dikkate değer bir husustur. Burada doktor tipi üst tabakayı temsil ederken Kavuklu ise halkı temsil etmektedir. Dolayısıyla Kavuklu’nun tahlil yaptıramayacak kadar kötü bir duruma düşmüş olması, bu sahneyi yalnızca bir oyun sahnesi olmaktan çıkarmış ve toplumun ekonomik olarak can çektiğini bizlere haber veren ya da hatırlatan bir ulak olarak karşımıza dikmiştir:

“Doktor: (*Arif’e*) Anladın mı, hastalığın frengili bir kanser. Yüzde on da verem var. Şimdi sen benim muayenehaneme gel. Filmini alalım. Tahlil yapalım, kanını sayalım, tansiyonuna bakalım, kardiyo, elektro, manyeto, banyeto, peçeto; hemen bakalım, tam teşhisi koyalım.

Arif: Doktor Bey, bu işe fazla para gidecek gibi geliyor bana.

Doktor: Eee, ne yapalım? Hasta olurken bana mı sordun?

Arif: Benim öyle fazla param yok Doktor Bey.

Doktor: Vardır, vardır.

Arif: Yoktur, yoktur.

Doktor: Hadi hadi, çık parayı.” (Genç Oyuncular, 1962: 36-37)

Metnin devamında Pişekâr, Kavuklu’yu “vatandaş hastalığından” kurtarmak için bir formül ile çıkagelmıştır. Kavuklu “vatandaş” statüsünde olduğu için onun hayatı, geçim kaygısıyla savaşmak zorunda kalan bir toplumu sembolize etmektedir. Dolayısıyla Kavuklu’nun hastalığı bir hayli ironiktir. Esere göre bu illetten kurtulmanın tek formülü ise sıkacak bir kemerin bile kalmamasıdır. Bu sahne ile vatandaşların ekonomik olarak tek başlarına tutumlu olmalarının fayda vermeyeceği, vatandaşın refahı için yönetici kesiminin duruma el atması gerektiği vurgulanmıştır. Burada Kavuklu’ya sunulan çözüm, özünde ülkenin ekonomik durumuna dair muhtelif verileri bizlere iletmekte ve oyun yazarının bu verilerden memnun olmadığını gözler önüne sermektedir:

“Üstün: Senin hastalığının ilacını öğrendim.

Arif: Neymiş o?

Üstün: Kemerleri sıkacaksın. Hastalık başladı mı sık kemerleri, sık sık sık kemer kalmadığı gün hastalık da kalmayacak.” (Genç Oyuncular, 1962: 40)

Metnin ilerleyen bölümünde bir memur üzerinden genel memurların ekonomik durumlarına dair dikkate değer bir söylem yer almaktadır:

“Üstün: E peki ya memur bey?

Hademe: Burada burada ama onun da borcu var, derdi var, tasası var.” (Genç Oyuncular, 1962: 42)

Bir diğer ekonomiden bahsedilen sahnede ise “vergi yükü” konusu gündeme getirilmiştir. Bu sahnede çalışıp günlük “sekiz lira” kazanan Kavuklu günün sonunda kendinden alınan ağır vergiler nedeniyle çalıştığı yere “112 kuruş” borçlu çıkarak gününü ancak bitirebilmiştir. Kavuklu’nun çalışarak borçlu çıkartılmasıyla, vergi oranlarının yüksek olması halinde bu vaziyetten tüm vatandaşların eşit şekilde etkilenmeyeceği bizlere

hatırlatılmıştır. Vatandaşlar içinde düşük ve orta gelirli kesimin ilgili vergi yükünden daha çok etkilenecekleri gerçeği şu sahne ile vurgulanmıştır:

“Hademe: Kaçtı gündeliğin?

Arif: Sekiz lira!

Hademe: Al sana sekiz lira. (*Eline verir bir şeyler.*) Ver şimdi bana 187 kuruş 10 lira.

Arif: O da niye?

Hademe: Pul parası: (Arif verir.) Daha ver bakalım 252 kuruş 33 para!

Arif: O niye?

Hademe: Gelir vergisi! Daha ver bakalım 112 kuruş 1 para. Sigorta parası! Ver 97 kuruş daha, ihtiyarlık vergisi. Ver 165 daha! Maluliyet vergisi! Ver 85 daha! Vergilerin vergisi! Ver 71 daha! Vergilere zam vergisi! Netice-i kelam; 112 kuruş borcun kaldı. Yarın gelir; çalışır, ödersin.” (Genç Oyuncular, 1962: 49)

Yukarıdaki sahnenin ardından Kavuklu yüksek vergilerden dolayı işini bırakmıştır ve böylece Pişekâr arkadaşı için yeni bir iş arayışına girişmiştir. Burada Kavuklu’dan yeni işine başlayabilmesi için muhtelif evraklar istenmiştir. Akabinde görevli memurdan Kavuklu adına “fakirlik belgesi” çıkartmasını talep eden Pişekâr’ın bu talebi garip bir gerekçe ile reddedilmiştir. Buradaki gariplik, yöneticilerden fakirliği ortadan kaldırmaya yönelik çalışmalar yapmaları beklenirken onların “fakirlik belgesini” ortadan kaldırmalarından kaynaklanmıştır. Dolayısıyla bu sahnede ülkenin ekonomik durumunun yanında yöneticilerin tutumlarının da ironik bir şekilde masaya yatırıldığı gözlemlenmiştir:

“Memur: Ne istiyorsun ne?

Üstün: İlk önce bir fakirlik ilmühaberi...

Memur: Ne yapacaksın?

Üstün: Arkadaşı hastaneye sokacağız da...

Memur: Olmaz veremem.

Üstün: Niye?

Memur: Müdür Bey'in emri var.

Arif: Hoppala!

Memur: Biz fakirlik kâğıdı verdikçe dedikodu çıkıyormuş. Memlekette fakir var diye. Ele güne karşı rezil oluyormuşuz. Yasak edildi." (Genç Oyuncular, 1962: 54-55)

"Geçmiş Zaman Olur ki" adlı ortaoyunu metninde Kavuklu ile Pişekâr'ın karşılaştıkları andan itibaren ekonomik sıkıntılar konusu gündeme getirilmeye başlanmıştır. Bu sahnede de ekonomik buhran içinde olan ve iş arayan kişi Kavuklu olmuştur:

"Pişekâr: Ne yapıyorsun şimdi, neyle meşgulsün?

Kavuklu: Orasını ne sen sor ne de ben söyleyeyim İsmail. Ortalığın hali, malum ortada... Geçim derdiyle sıkboğaz olduk." (Gündoğdu, 1987: 11)

"Pişekâr: Ne diyorduk? Hah, işten güçten söz ediyorduk. (*Yer değiştirirler*)

Kavuklu: İş güç hak getire İsmail. Girip çıkmadığım iş kalmadı. Hele ayağıma gelen gül gibi kısmeti teptim ki, aklıma geldikçe içim cız ediyor. Bir de, bu arada kalkıp evlenmeyeyim mi? Artık hangi akla hizmetse? Uzun sözün kısası İsmail, aylardır sıkıntıdayız çoluk çocuk, bizim Köroğlu.

Pişekâr: Pek müteessir oldum, birader.

Kavuklu: Memleket kazan ben kepçe, kapı kapı iş arıyorum. Allah seni inandırсын, evdekilerin yüzüne bakamaz oldum, İsmail." (Gündoğdu, 1987: 12)

Söz konusu oyun metninde Kavuklu'nun iş aramak için Kırşehir'e gittiği ancak orada aç olduğu için uyuyamadığı bir sahne bulunmaktadır. Bu noktada Kavuklu ile ülke ekonomisinin insanları düşürdüğü hal arasında bir bağlantı bulunmaktadır:

“Kavuklu: Şehre geldiğimde akşam olmuştu. Cüzdan tamtakır kuru bakır. Karnımdan gelen gurultularla, geceyi geçirmek üzere bir duvar dibine büzüşüm. Sabahı edelim de, yarına Allah kerim diyorum.

Pişekâr: Gecenin hayrındansa, gündüzün şerri evladır.

Kavuklu: Derken, efendime söyleyeyim... Meret uyku gelmek bilmiyor.

Pişekâr: Gurultulardan uyuyamıyorsun tabii.

Kavuklu: Karnın tok sırtın pek oldu mu, bak nasıl uyursun.” (Gündoğdu, 1987: 13)

“Geçmiş Zaman Olur ki” adı metinde “devalüasyon” konusu gündeme getirilmiştir. Oyun metninde dolandırıcılık yapması ile bilinen “Mayısoğlu”, mağdurlara olan borcunu küçümsemektedir. Bu küçümseme halinin temelini bakıldığında, devletin resmî para biriminin istikrarlı olarak değer kaybetmesinden ötürü Mayısoğlu’nun mağdurlara olan borcunu azımsadığı görülmüştür. İlgili sahne ülke ekonomisinin fotoğrafını çekmiş olması açısından önem arz etmektedir:

“İsmail: Gözlerini kan bürümüştü adeta. Mayısoğlu diyorlar da...

Mayısoğlu: Dirler dirler. Nuh dir peygamber dimezler. Bi iki alacakları vardı da. Ufah bi mebla. Bilmeyen de büyük bişe zanacah. Biliyon ya, para ikide birde develüve olunuyor.” (Gündoğdu, 1987: 43)

Bahsetmiş olduğumuz metnin devamında, “Şeref” adında ve metnin şahıs kadrosunda “1. İşçi” olarak tanıtılan kişi ekonomik buhranı anlatan kısa bir konuşma yapmıştır. Patronuna geçim sıkıntılarından bahseden ve maaşına zam isteyen işçi mesleğinden ihraç edilerek cezalandırılmıştır:

“Hamdi: Hayırdır Şeref, daha mesai bitmeden? Geçmiş olsun, yoksa rapor mu aldın?

1. İşçi: Hayır, postamızı aldık.

Hamdi: Anlamadım.

1. İşçi: Kovulduk senin anlayacağın. Attılar işten.” (Gündoğdu, 1987: 52)

“1. İşçi: Hakkımızı istediysen kötü mü ettik? Çıktık huzurlarına, maaşımıza zam dedik. Geçinemiyoruz, ölelim mi yani?” (Gündoğdu, 1987: 53)

Döneminin ekonomik durumunu hicveden Ünver Oral ise mevzubahis hicvi “taksitle dış macunu sahibi olmak” cümlesini kullanarak yapmıştır:

“Kavuklu: Allah Allah... Yardım etmek sevapmış da... Boş dururken hiç olmazsa biraz sevap kazanayım.

I. Zenne: Çok iyi olur ya... Ama şey, istediğimi söylesem yapacak mısınız yani?

Kavuklu: Eh, tabii düşünürüz, görüşürüz sizi peşinsiz taksitle, şey taksitsiz peşinle hemen dış macunu sahibi yaparız!” (Oral, 1987: 98)

Yukarıdaki sahnenin devamında, Kavuklu'nun evini herhangi bir Arap vatandaşa kiraya verme niyetinde olduğu öğrenilmiştir. Bu vaziyetin “ekonomik eleştiri” başlığı altında incelenmesinin sebebi ise evini kiraya veren Kavuklu'nun bir barakaya taşınacağı haberini vermiş olmasıdır. Bu durumdan anlaşılacağı üzere Kavuklu'nun ekonomik durumu vahimdir. Bu vahametden kurtulmanın formülü ise Kavuklu'ya göre bir yandan Arap kiracıdan piyasanın üzerinde kira talep ederken diğer yandan da tasarruf amaçlı barakada yaşamını sürdürmek olarak karşımıza çıkmıştır:

“Kavuklu: Biz bir akrabanın evine çıktık... Ev şöyle bir tamirden geçecek...

I. Zenne: Tamir falan istemez, kabulüm...

Kavuklu: Allah Allah... Olur mu?

I. Zenne: Hem siz de başka ucuz ev bulun kendinize!

Kavuklu: Allah Allah... Zaten tamir sonrası Araplara kiraya verip biz barakada oturacaktık amma şekeriiiiimmm, öyleyse içinde otururken kendin tamir ettir!” (Oral, 1987: 101)

Ortaoyunu metinlerinde genellikle oyunun yazıldığı dönemin halkını temsil eden Kavuklu konumu itibarıyla oldukça mühim bir tiptir. Ayrıca Kavuklu, metin içerisinde bir nevi “eleştirmen” sıfatıyla da yer almıştır. Ortaoyunu metinlerinde Kavuklu; yaşantısıyla dönemini yansıtırken sözleriyle yaşantısını hicvetmiş ve böylece okuyucuyu pek çok sorun ile yüzleştirmiştir. Dolayısıyla “Kavuklu İş Buldu” metninde Kavuklu’nun askerdeki oğluna harçlık göndermek için bir yıl para biriktirmek zorunda kalması bu açıdan mühimdir. Sahnenin devamında Kavuklu’nun asker harçlığını zarfın içine koyup oğluna ulaştırmak istemesi üzerine ilgili zarfı satın alamayacağından dolayı kese kâğıdı kullanarak bu işi yapması dikkate değer bir tablodur. Akabinde ise konu pul almak kısmına gelmiş ve Kavuklu bu noktada da güçlük çekmiştir. Bu güçlüğü çözümlü için çevresinden borç para istemek zorunda kalan Kavuklu, dönem insanların ekonomik anlamda acı çektiğinin kanıtı mahiyetindedir. İlgili sahne ise şu şekildedir:

“Kavuklu: Bana bak, askerdeki oğluma yazdırdığım mektubu attın değil mi?

Memiş: Ben o kadar şey miyim, attım tabiy doğal olayak...

Kavuklu: Ne zaman gideceğini de soracaktın?

Memiş: Soydum, ‘Çöpçüley biyaz sonya gelince gidey!’ dediley.

Kavuklu: Allah Allah, ne çöpçüsü be musibet?

Memiş: Eee, beni biy kapıya itekleyip ‘Şu zayı kutuya at da gel!’ dedin. Ben de çöp kutusuna yeyleştiiyip geldim.

Kavuklu: Tüh, nasıl bilirse Allah seni öyle yapsın! Hay üç karış meymenetsiz, hay dört buçuk karış musibet, orası postane idi.

Memiş: Foto-Yoman okuyken neyesi olduğunu göymedim ki...

Kavuklu: İyi halt ettin! Bir senedir biriktirdiğimiz parayı asker harçlığı yapıp zarfın içine koymuştuk... Ne olacak şimdi?

Memiş: Yeniden paya biyiktiyiysin!

Kavuklu: Karakola gidip çöpçüleri bulalım.

Memiş: Zayf içine paya koymak yasak Kabuklu, ay işte Kavuklu amca!

Kavuklu: Geç arkama da yüzünü görmeyeyim! (*Memiş arkaya geçip okumaya devam eder. Bekler, Kavuklu onu arkasından geliyor zannederek yürür.*) Gördün mü şimdi başıma geleni! Kese kâğıdından zarf yapıp pul parasını da borç almıştım.” (Oral, 1987: 108-109)

Yukarıdaki sahnede her ne kadar Kavuklu halkı temsil ediyor olsa da yazar, söz konusu ekonomik eleştirisinin yerine ulaştığından emin olmak istemiştir. Akabinde yazar şu sahneyi de senaryoya ekleyerek ekonomik eleştiriyi Kavuklu'nun cüzdanının dışına taşırılmış ve halkın temel ihtiyaçları üzerinden durumu izah etmeyi tercih etmiştir:

“Kavuklu: (*Seyirciye bakarak*) Şişş! Senin aklında ur mu var? Kerata provada ben sana neler ezberlettim, kuliste neler tembihledim? Beni de şaşırtacaksın da ortaoyunumuz tuzsuz çorbaya dönecek!

Memiş: Tayhana çoybası yapalım bayi... İçine kayabibey de koy!

Kavuklu: Ne saçmalıyorsun hâlâ? Yuh çekerler, domates, yumurta falan atarlarsa şerefi senin olur.

Memiş: Atsınlay... Domatesin kiyosu, yumuytanın tanesi kaç liya biliyoy musun? Onlay bana çekeyse, ben de sana yuh çekeyim.” (Oral, 1987: 109)

“Kavuklu İş Buldu” metninde yer alan bir diğer ekonomik eleştiri sahnesi ise şu şekildedir:

“Pişekâr: Ya Hamdi'ciğim, çocukluk arkadaşın geçim derdi, arada vergi derken yuvarlanıp gidiyor!

Kavuklu: İsmail, sen mahallede oynarken de çok yuvarlanırdın!” (Oral, 1987: 126)

“Kavuk” isimli oyun metninde vatandaşın “yağ” almakta bile zorluk çekeceği kadar ekonomik buhran içinde olduğunu gözler önüne seren bir sahneden yararlanılmıştır. Pişekâr ile Kavuklu arasında geçen diyalogda Kavuklu durumu alaycı bir dille okuyucunun dikkatine sunmuştur:

“Agâh: Şafak vakti bir hastanede kuyruğa girdim.

Fettah: Ne işin var kuyrukta?

Agâh: Eritip yağ yapacaktım. Hani o paket paket satılanlar var ya! Almaya kalksan elini yakar. Maşayla tutmaya kalksan kayar gider. En iyisi ben kendi yağımı kendim yapayım dedim.” (Büyükarkın, 1987: 211)

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz sahnenin devamında Kavuklu hastaneye gitmiştir. Akabinde Kavuklu, tedavi için parasının olmadığını söyleyince doktordan “Sen yaşamıyorsun!” cevabını almıştır. Sahnenin sonunda Kavuklu kendi ruhuna “Fatiha suresini” okumayı da ihmal etmemiştir:

“Agâh: ‘Paranı yatır da gel.’ dedi. ‘Yok’ dedim. ‘Öyleyse Emekli Sandığı karneni ver.’ dedi.

Fettah: Verdin mi?

Agâh: ‘Aman doktorcuğum’ dedim, ‘ben memur emeklisi değilim!’ Yüzüme bir acayip baktı. ‘Peki, Sosyal Sigortalar sağlık karnesini çıkar. Belki parasını Sosyal Sigortalardan alırız.’ dedi.

Fettah: Bari onu verseydin.

Agâh: ‘Doktorcuğum ben işçi de olamadım.’ dedim.

Fettah: Vah vah! Ne yaptın o zaman?

Agâh: Doktor sırtını döndü, ‘Öyleyse niye geldin?’ diye sordu. ‘Bütün vidalarım gevşemiş.’ dedim. ‘Olduğum yerde sallanıyorum.’

Fettah: İyi cevap vermişsin!

Agâh: Bu sefer doktor geri döndü. ‘Anlaşıldı sen yaşamıyorsun.’ dedi. ‘Burası hastane! Tamirciye git.’

Fettah: Yedek parça bulunamadı, demedin mi?

Agâh: Dedim demesine de, onun söylediği bizim bildiğimiz tamirci değilmiş!

Fettah: Nasılmış peki?

Agâh: Su tesisatçısı gibi bir şeymiş. İçimde tıkanan, laçka olan ana damarlarımı çıkartıp yerine plastikten damar takmak gerekmiş!

Fettah: Taksaydı.

Agâh: Bu plastik damar Amerika'dan geliyormuş! Burada bulunmazmış... Buna da okkalı para gerekmiş. Ben ise mübareği hiç taşımam!

Fettah: Sahiden sen ölmüşsün! Bir kefenin eksik...

Agâh: Gel, bir Fatiha okuyalım şuna, sevaptır. (*Agâh duaya başlar, Fettah da mendilini çıkarıp ağlar.*)” (Büyükarkın, 1987: 211-212)

Akabinde Kavuklu, tedavi olmak için tamirciye gitmiş ve orada gerekli tedaviyi görmüştür. Bu noktada Kavuklu'nun tamirciden midasını rica etmesi göze çarpan bir talep olmuştur. Kavuklu'nun böyle bir talepte bulunmasının temel sebebi ekonomik buhran içerisinde olmasından kaynaklanmaktadır. Kavuklu, ekonomik sebeplerden ötürü temel ihtiyaçlarını bile karşılayamayacak duruma gelmiş ve dolayısıyla kendisi için “karın doyurmak” bir ihtiyaçtan ziyade “lükse” dönüşmüştür:

“Fettah: Ne yapıyorsun birader?

Agâh: Ben yapmıyorum, İlyas usta yapıyor.

Fettah: Yardı mı karnını?

Agâh: Elbette! Aort, maort; ne damar kaldıysa bütün tıkananları çıkardı. Kimisinin yerine lastiklisini kimisinin yerine galvenizlisini taktı, bir güzel yağladı.

Fettah: Felaket bu, olamaz!

Agâh: Oldu. Hatta birkaç parça organım açıkta kalınca, ‘Bunlar fazlaymış.’ deyip attı. Bayağı hafifledim. ‘Aman oğlum!’ dedim, ‘Midem de fazla geliyor, nasıl olsa boş duruyor, elin değmişken onu da at.’ ‘Mide kalsın.’ dedi, diretti. Her halde bildiği bir şey var...” (Büyükarkın, 1987: 214)

Kavuklu, ekonomik zorluklar yaşadığını eserin muhtelif bölümlerinde sıklıkla dile getirmiştir:

“Fettah: Siz Agâh’ın kusuruna bakmayın, Bican beyciğim! İçi temizdir, kötülük gelmez ondan. Hatta yardımı bile dokunur. Değil mi Agâh?

Agâh: Para isterse, bizim semte son zamanlarda hiç uğradığı yok. Nasihat isterse bol bol bulunur. Allısı bulunur, yeşillisi bulunur, mavisini de var!”  
(Büyükarkın, 1987: 217)

Yukarıda ismini zikretmiş olduğumuz “Bican”; kibar, saygılı, elinden kitabı eksik olmayan duygusal bir karakteri temsil etmektedir. Eser boyunca kendisinin, Sevda Hanım’a çok derin duygular beslediği aşıkâr olmakla birlikte söz konusu aşk karşılıksız da değildir. Sevda’nın ailesi ise Bican memur olduğu için bu birlikteliği onaylamamaktadır. Bu noktada “Memura kız verilmez!” diyen aile üyelerinin söylemi, memurların ekonomik durumunun perişanlığını vurgulayıcı bir nitelik taşımaktadır:

“Fettah: Sevda Hanım kızım! Siz de öyle fazla kederlenmeyin. Şimdi mevsim bahar, yakında yaz gelecek. Plajlara gidersiniz, serinlersiniz!

Sevda: Nasıl olur Fettah amca? Babam hiç beni plaja bırakır mı? Sinemaya bile göndermiyor.

Menekşe: O Bican olacak geçmişten kalma herif bu mahallede oldukça Sevda’cığıma rahat yüzü yok! Dillere düştü...

Fettah: İlahi Menekşe Hanım! Sevda kızımızın ne günahı var? Severse ne yapsın? Gönül demişler bunun adına! Sen bari anla...

Menekşe: Gönlü çıksın! Bican’dan başkasını bulamadı mı? Ben bu kızını dokuz ay on gün karnımda büyüttüm. Olur olmaz kimselere kaptırmam! Babasından yanayım. Sevda, Hurşit Reis’e sözlüdür.

Sevda: Ah anne! Niye böyle konuşuyorsun? Utanıyorum...

Agâh: Vallahi de billahi de şu Menekşe kadın ne derse desin, ben bu Sevda kızımızı pek sevdim Fettah! İkisini bir gün evlenmiş görürsem sevincimden göbek atarım.

Menekşe: (*Agâh'a*) Çenen tutulsun herif! Biz memura kız vermeyiz.” (Büyükarkın, 1987: 219-220)

Sevda'nın babası Rüstem ise söz konusu olay hakkında şu sözleri dile getirmiştir:

“Rüstem: Memura kız verilir mi? Nasıl doyurur karnımı? Hurşit Reis'le evlendireceğim kızımı. Söz kesmişizdir, Hurşit Reis'i beklerim. Hadi bana eyvallah! Bican gelirse kışalayın citsin!” (Büyükarkın, 1987: 222)

İlerleyen bölümlerde yazarın, ekonomik durumun vahametini anlatmak için insanüstü bir varlıktan yardım aldığı da görülmüştür. Bu noktada Şeytan devreye girmiş ve bir insanla evlenip kalabalık bir aileyi geçindirmeye çalışmıştır. Ancak ekonomik durum göz önüne alındığında bu işin altından Şeytan'ın bile kalkamadığı ve çaresiz kaldığı görülmüştür:

“Şeytan: Dinle, sonunda ben de bir insanla evlenip kumru gibi sevişmenin tadını çıkarayım dedim. Ah! Kopası kafa! Demez olaydım... Evde hanım, kayınvalide, kayınbirader, baldız, evlatlık kız, hanımın eski kocalarından kalma iki çocuk... Bir de yatalak kayınpeder...

Agâh: Daha yok mu?

Şeytan: Yok! Kaç etti?

Agâh: (*Agâh parmaklarıyla sayar*) Seninle dokuz!

Şeytan: Tamam dokuz! Şeytan'ın işi, senin anlayacağın ben tongaya bastım. Bir gün, iki gün derken, işler büsbütün kötüye gitmeye başladı. Bu zamanda dokuz boğazı doyurmak kolay mı?” (Büyükarkın, 1987: 225-226)

“Mamlet'in Babasını Kimler Öldürdü” isimli ortaoyunu metninde sanatçıların yaşadıkları maddi darlıklar gündeme getirilmiştir. Bahsetmiş olduğumuz diyalog tahmin edileceği üzere Kavuklu ile Pişekâr arasında geçmiş ve maddi sorunlardan şikâyet eden bu eserde de Kavuklu olmuştur:

“Ali: Ortaoyununda Pişekâr’ın karşısına bir de Kavuklu gerekir ya sayın seyirciler, işte bu da bizim Kavuklu olabilir.

Ahmet: Hayır, olamam! Hani nerede kavuk? Hem bu devirde kavuk mu var?

Ali: Ben nasıl Pişekâr’sam sen de öyle bir Kavuklu olursun, olur biter.

Ahmet: Senin işin kâr olabilir ama benim ne işim var ne de kârım var.

Ali: İşikâr değil Pişekâr!

Ahmet: Piştikâr de peki. Ben Kavuklu olamam!

Ali: Neden? Kavuksuz bir Kavuklu olacaksın canım.

Ahmet: Parasız paralı gibi ha!

Ali: Ne demek o?

Ahmet: Şu demek, bu işte para var mı, para?

Ali: Ayıp ettin; sanata para falan karıştırmakla çok ayıp ettin.

Ahmet: Karıştırmayalım peki. Ayıp olmazsa, sanat şu benim altı delik pabuçlara bir çare bulabilir mi acaba?

Ali: Daha beter ayıp ettin şimdi de! Pabuç ve sanat! Olacak şey mi şu? Sanatı ayağa düşürmeyelim.

Ahmet: Peki, ayaktan yukarılara çıkalım. Mideye ne buyrulur?

Ali: Hayır! Midecilerle de arası iyi değildir sanatın.

Ahmet: Öylesi değil, açlarla demek istedim.

Ali: Aç olacaksın elbette!

Ahmet: Nedenmiş o?

Ali: Çünkü sanatçısın sen!” (Atay, 1987: 275)

“Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” metninde Kavuklu’nun, babasının hayaletiyle ve Pişekâr’la hasbihal ettiği bir sahne bulunmaktadır. Eserin bu noktasında Hüseyin’in hayaleti katillerinden bahsederken maddi durumunun zayıflığından ötürü maruz kaldığı birtakım negatif durumlardan da bahsetmiştir. Bu durumlardan ilki, maddi gücü olmayan birinin temel ihtiyaçlarını karşılarken bile ne denli zorluk çektiği ve bu zorlukların kişinin yaşam kalitesini yerle bir ettiği ile ilgili olmuştur:

*“(Kasap ortaoyununda dükkân olarak kullanılan küçük paravanayla girerek, dükkânını kurup etlerini çengellere asmaya başlar.)*

Ahmet: Hayda! Ne biçim kasap bu böyle? Ne ortada etleri var ne de doğru dürüst bir dükkânı.

Ali: Ortaoyunu kasabı bu! O küçük paravan dükkândır. Etlere gelince, sen de birazcık zahmet etsen de kafandan asıversen etleri çengellere.

Ahmet: Ne demek! Asalım peki. Biz özel hayatımızda çoğu zaman eti, kafamızda asılı etlerden kesip kesip yiyoruz zaten.

Hüseyin: Üzülme oğlum. Benim de gücüm eti veresiye defteri ile almaya yeterdi doğrusu.” (Atay, 1987: 290)

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz sahnenin devamında Kavuklu’nun babasının benzer zorlukları “bakkal” ve “manav” alışverişlerinde de yaşadığı beyan edilmiştir. Akabinde Pişekâr oyun içerisinde tekrara düşmemek adına bakkal ve manavı sahneye davet etmemiştir. Bu karardan hoşlanmayan “Hayalet” duruma tepki gösterince, Pişekâr tekrar araya girmiş ve seyirciler arasında “katillerin” ve “kurbanların” birlikte oturduklarını hatırlatmıştır. Sahnenin bu kısmında Hüseyin’in ekonomik buhranının bir sonucu olan “ölümün”, esasında halkın arasında da kol gezdiği açıkça ifade edilmiştir. Ülke ekonomisinin çıkmaza girmesine vesile olan kişiler ise oyun metninde “katil” sıfatıyla kendilerine yer bulmuşlardır:

“Ahmet: Bu ortaoyunu kasabı iyiymiş be! Gel dedik geldi, git dedik gitti.

Hüseyin: O gitti ama şimdi arkasından bakkal ve manav da gelecek...

Ali: Onları getirmeyelim.

Hüseyin: Neden?

Ali: Çünkü onların silahları da kasabınkinin aynı...

Ahmet: Evet, veresiye defteri!

Ali: O nedenle bakkal ve manav, kasabın tekrarı olarak seyirciyi sıkabilir.

Hüseyin: Seyirciler mi? Biz burada ölüp dururken onlar da orada biraz sıkılıverseler olmaz mı?

Ali: Böyle konuşma Hüseyin amca. Onların içinde de sizin gibi yavaş yavaş ölmekte olanların olabileceğini düşünseniz ya.

Ahmet: Öyle olunca da aralarında öldürenler de bulunuyor demektir.

Ali: Yani böylece, şimdi orada sayın katiller ve sevgili kurbanlar yan yana, omuz omuza oturuyorlar diyebilir miyiz?

Hüseyin: Olabilir.” (Atay, 1987: 291-292)

Metnin ilerleyen kısımlarında “şahıslar” kadrosuna “Kafa” isimli bir kişinin de dâhil edildiği görülmüştür. Söz konusu “Kafa”, Kavuklu’nun babasının kafasının içini temsil etmiştir. Bu sahnede Hüseyin’in kafasının ekonomik problemlerle dolup taşıdığı gözlemlenmiştir:

“Kafa: Ev, kira, borç gır gır! Borç, kira, ev vır vır!” (Atay, 1987: 301)

“Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” metninde Kavuklu’nun babasını ölüme götüren muhtelif durumlar adım adım işlenmiştir. Bu noktada söz sıklıkla “ekonomik problemler” çerçevesinde dolandırılmıştır. Birazdan bahsedeceğimiz sahnede Kavuklu’nun anne ve babası arasında geçen diyalog, durumun vahametinin anlaşılması açısından kıymete haizdir. Burada ekonomik problemlerin bir ailede huzur bırakmayacak kadar insanlar üzerinde etkili olduğu bir bölüm kullanılmıştır. Dolayısıyla metinde ekonomik sorunların insan psikolojisi açısından ne denli tesirli olabileceği de okuyucuya anımsatılmıştır. Metinde Kavuklu’nun babasının bir hayalet olarak oğluya konuştuğu hatırlanırsa “ekonomi” ile “yaşam” arasında bulunan her türlü bağ eserde eleştiri unsuru olarak görülmüştür. İlgili metinde Hüseyin, hayatını taksit ve veresiyeyle idame ettirmek

zorunda kaldığı için kendini “sakat” olarak gördüğünü ifade etmiş; bu sürecin tam “yirmi beş yıl” bu şekilde sürdüğünü söylemiştir. Kişinin yirmi beş yıllık bir ekonomik darlık içinde olması, yaşadığı ülkenin ekonomisi hakkında bilgi sahibi olmamız açısından önemli bir ipucu olarak karşımıza çıkmıştır:

“Kadın: Bırak sakat atları da, sen bize bak.

Hüseyin: Baktım, bakıyorum, bakacağım. Bu görüşe göre biz de pek sağlam sayılmayız hani.

Kadın: Nedenmiş o? İşte pekâlâ elimiz, kolumuz...

Hüseyin: Fakat koltuk değneklerimiz var.

Kadın: Saçma, hani neredeymiş değnekler?

Hüseyin: İki tane! Biri veresiye, biri de taksit.

Kadın: Gene veresiye! Bıktım!

Hüseyin: Ben de taksitlerden.

Kadın: Veresiyeyi kessek?

Hüseyin: Boğazdan kesmek gerek.

Kadın: Taksitleri ödemesek?

Hüseyin: Sıkboğaz eder icra.

Kadın: Peki çare?

Hüseyin: Yirmi beş yıllık çare...

Kadın: Taksit, veresiye; taksit, veresiye...

Hüseyin: İşte tek çare!” (Atay, 1987: 307)

Caner Bilginer’e ait olan “Hayırlı Evlat” isimli ortaoyunu metninde Kavuklu, ekonomik zorluk yaşadığından yakınarak oyunu başlatmıştır. İlgili sahne şu şekildedir:

“Kavuklu: (*Kavuklu Arkası’na*) Evladım niye takıldın ardıma?

K. Arkası: Aa beni sen çağırmadın mı?

Kavuklu: Ben seni ne zaman çağırdım? İçimden bu ayki borçlarımı geçiriyordum.

K. Arkası: Ya ne diyordun da ben peşine takıldım?

Kavuklu: Evladım elektrik, su, doğalgaz, cep telefonu, arabamın pul parası, annene mintan, fistan, entari, sana bilgisayar, laptop... Nasıl bu işin altından kalkarım diye düşünüyordum. Ha anladım, ‘çocuğa’ deyince sen de duydun peşime takıldın.

K. Arkası: Evet.

Kavuklu: Hadi git işine, benim derdim bana yetiyor. Benim ekonomimi değil derviş, evliyaullah olsa zor düzeltir.” (Bilginer, 2001: 14-15)

Eserde tespit ettiğimiz bir diğer “ekonomik eleştiri” ise IMF ile ilgilidir. Söz konusu sahneyle IMF’nin yardım politikaları ayan beyan “yetersiz” olarak adlandırılmıştır. Bu sahneye daha geniş bir pencereden bakmak gerekirse devletin uluslararası bir borç batağına düşürüldüğü ve buradan alınan maddi desteğin bile ülkenin sorunları karşısında “yetersiz” kaldığı bir tablo görülmektedir:

“Pişekâr: Neler yapıyorsun, ne işle iştigal ediyorsun? Biraz hasbihal olalım.

Kavuklu: Hepsini anlatacağım da bu benim evlad-ı manevimdir. Üstümde bozukluk yok. Biraz bozukluk ver de göndereyim.

K. Arkası: (*Pişekâr para verir, parayı alır.*) Amca ne o öyle IMF yardımı gibi 3 kuruş.” (Bilginer, 2001: 18)

Metnin devamında emeklilik maaşının yetersizliğinden bahsedilmiştir:

“Kavuklu: Ben emekliyim. Şoföre ‘Bankaya çek.’ dedim. Şu benim üç aylığı da alalım.

Pişekâr: Haklısın. Emekli maaşları düşük ama olsun. Bir delik kapar yama olur hiç olmazsa. Malum-u âliniz para önemli. Ne demişler ‘Para konuşturur, giyim yürümeği öğretir.’ (Bilginer, 2001: 19)

Metnin bir diğer eleştiri unsuru ise devlete ait köprü ve otoyol geçiş ücretlerinin vatandaşlara fahiş fiyatlar üzerinden yansıtılıyor olmasıdır:

“Kavuklu: Yaparsın aslanım, yaparsın...

Külhanbeyi: Yaparım yapmam sana ne ulan. Ben adamın Şişhane Yokuşu’ndan girer, Boğaz Köprüsü’nden çıkarım.

Kavuklu: Nah çıkarsın.

Külhanbeyi: Niye o?

Kavuklu: Köprü iki milyon oldu enayi, otoyollara da % 200 zam yapıldı. Sen hâlâ iki yüzyıl önceki ortaoyununda geçen lafları söylüyorsun.

Külhanbeyi: Abi doğru söylüyorsun ya. Bütün neşem kaçtı.” (Bilginer, 2001: 26)

Mevzubahis metinde söz, devlet memurlarına da gelmiştir. Bu sahnede Kavuklu’nun devlet memuru olduğunu duyan “Goygoycu”, Kavuklu’ya para vermiştir:

“Goygoycu: (*Kavuklu’yu görür.*)

Ya efendi, sen bana fülüs verecek

Ben sana dua edecek

Sen ‘âmin’ diyecek

Sevdiğine kavuşacak

Kavuklu: Git başımdan, ben karnımı doyuracak kuru ekmek bulamıyorum. Sen sevgiden bahsediyorsun.

Goygoycu:

Ya efendi, sen bana fülüs verecek

Ben sana dua edecek

Sen 'âmin' diyecek

Sevdiğine kavuşacak

Kavuklu: Kardeşim git başımdan, şurada iki fasıl ortaoyunu oynayıp yevmiyemi alıp gideceğim. Ne olur benimle uğraşma. Zararlı çıkarsın.

Goygoycu: Neden o?

Kavuklu: Neden olacak. Ben memurum.

Goygoycu: (*Rolden çıkar.*) Abi, baştan söylesene ya... Ne diye beni uğraştırıyorsun? Ulan bendeki de şans mı be... Bugün rastladığım dördüncü devlet memuru. (*Cebinden para çıkarır.*) Al abi kusura bakma. Bunlara para vereceğim diye kendim sürünüyorum. (*Gazel atar gibi bir arabesk şarkı söyler. O arada Pişekâr Goygoycu'ya jilet verir. Şarkı bitince Goygoycu çıkar.*)

Kavuklu: Gel buraya, iki çift muhabbet edelim. (*Seyirciye*) Görüyorsunuz ya memurla arkadaşlık bile etmiyorlar.” (Bilginer, 2001: 34)

“Hayırlı Evlat” metninin dikkat çeken sahnelerinden birinde “Çığırkan” rol almıştır. Metnin ikinci bölümünde elinde zil ile sahneyi açan Çığırkan, Türkiye'nin ekonomisi hakkında söyledikleriyle ekonomik durumun geleceği hakkında negatif bir tablo çizmiştir:

“Çığırkan: Gecelik faiz oranlarında durum ne? Bu ay hangi kanal 'Teşekkürler Türkiye' diyecek, özel kanallarda spiker olmak için sahip olunması gereken şartlar hangileri, IMF ve Dünya Bankası kaç yıl sonra Türkiye'ye kredi açmaktan iflas edecek? Az sonra!” (Bilginer, 2001: 38)

İncelemiş olduğumuz bir diğer sahnede ise yol masraflarını karşılamaya takati kalmayan sarrafın, evini iş yerine yakın bir konuma taşımaya çalıştığı görülmüştür. Söz konusu kişinin “kuyumcu dükkânına” sahip olması ise eserin ironisidir. Ülkenin sarrafının halini

gözler önüne seren metin yazarı, düşük gelirli vatandaşın ahvalini düşünme işini ise okuyucularına bırakmıştır:

“Pişekâr: Efendim, buyurun bir arzunuz mu var?”

Cûd: Caner Efendi, yeni açtığım kuyumcu dükkânı buraya çok yakın. Malum benzin zammı otomatiğe bağlandı. Araba kullanamıyorum. Otobüs bileti fiyatları hak getire. Düşündüm de evi senin mahalleye taşısam da yol masrafından kurtulsam.” (Bilginer, 2001: 43)

Sonraki sahnede Pişekâr’ın ev kiralamak isteyen Cûd’a elindeki evi övdüğü görülmüştür. Bu sahnede evin manzarasından bahsedilirken üst kattan bakıldığında Japon, İngiliz ve Amerikan borsalarının görülebildiği söylenmiştir. Bu söylem, ilgili ülkeler ile Türkiye’nin borsalarının kıyaslanamayacak kadar farklı seviyelerde olmalarının vurgulanması açısından ilgi çekicidir:

“Pişekâr: (*Pastavı yenidünyaya sürer.*) Buyurun efendim, işte ev.

Cûd: (*Korkar*) Aman Allah’ım, korktum be.

Pişekâr: Korkmayın. Efendim, menteşeleri yağlamamışlar. Efendim tam size göre. Ala mualla borsa manzaralı, overnıghtlı, yatırımlı fonlu gökdelen. Üst kattan bakınca; Japon, İngiliz, Amerikan bilumum borsalar gözüküyor.” (Bilginer, 2001: 44)

“İnternetçi” isimli ortaoyunu metninde, ilk olarak Türk parasının dünya ekonomisinde önemli bir konuma geldiği beyan edilmiştir. Ardından bu durumun yalnızca bir ironi olduğu metnin devamında okuyucuya sezdirilmiştir:

“Kavuklu: İtalya’da Milano’ya uğradım. Belediye başkanı karşıladı, ‘hoş geldiniz’ dedi. Bir iki orada titredim. G-9 toplantısına kalmam için ısrar ettiler.

Pişekâr: G-8.

Kavuklu: G-9.

Pişekâr: G-8.

Kavuklu: G-9.

Pişekâr: Neden?

Kavuklu: 9. ülke Türkiye, müthiş itibarımız var. Bana şehir turu tertip etmişler. ‘Alışveriş yapacağım.’ dedim. Üstümde de Türk parası var.

Pişekâr: Hemen dolara çevirtseydin.

Kavuklu: Söyledim, ‘olmaz’ dediler.

Pişekâr: Niye?

Kavuklu: Ben de sordum, ‘niye?’ ‘Efendim, gerek yok. Amerika’da şu an enflasyon yüksek, dolar değer kaybetti. Siz ekonomide çok ilerisiniz. Sizin memlekette deflasyon var uzun zamandır. Hiçbir şeye zam gelmedi. Paranızı dolara çevirmeyin. İstedığınızı kendi paranızla alabilirsiniz. Sizin paranız konvertibl oldu. Dünya ekonomisi sayenizde nefes aldı.’ dedi.

Pişekâr: Oh oh! Uzun zamandır yurt dışına turneye çıkmadım, demek ki Avrupa’dan ülkemiz iyi görünüyor.” (Bilginer, 2001: 56-57)

Bilginer, metninin devamına genellikle ekonomik sorunlar üzerinde durduğu bir problemler silsilesini de eklemiştir. Akabinde mevzubahis problemleri aşmanın güçlüğüne daha net ifade edebilmek adına yazar, “ülkenin problemlerini çözme” ile “olimpiyat madalyası kazanma” ihtimalini eş tutan bir tavır sergilemiştir. İlgili sahne şu şekildedir:

“Pişekâr: Aman Emrah nereye koşuyorsun?

Kavuklu: Nereye olacak, köye koşuyorum.

Pişekâr: Ne köyü?

Kavuklu: Ne köyü olacak Olimpiyat Köyü. (*‘İstanbul 2008’e hazır’ bayrağı çıkarıp seyirciye gösterir.*)

Pişekâr: Senin haberin yok galiba, 2008’i Pekin aldı.

Kavuklu: Biliyorum, durmak yok. Biz de çok çalışıp 2012 olimpiyatlarını alacağız. Bir gün mutlaka İstanbul olimpiyatlara ev sahipliği yapacaktır. Kimsenin kuşkusu olmasın.

Pişekâr: Biz önce trafiği, işsizliği, yüksek enflasyonu halledelim. Dalgalı kurun dalgasını keselim. Şartlar oluşunca zaten olimpiyat oyunları bize verilir, kafanı yorma.” (Bilginer, 2001: 67)

Aşağıda bahsedeceğimiz sahnede, Külhanbeyi'nin öfkesini tarif etmek isterken “yüksek enflasyon” tabirini kendisine bir derece olarak kullandığı görülmüştür. Özellikle enflasyonun “inmek bilmemesi” vurgusu, ilgili kısmı ekonomik eleştiriler başlığı altına taşımamıza vesile olmuştur:

“Kavuklu: Sen de kimsin?

Külhanbeyi: Organ mafyasının baş kesicisi böbrek Ahmet...

Kavuklu: Organ mafyası mı, eyvah!

Külhanbeyi: Korkma, anam babam! Bugün tatildayım.

Kavuklu: Neye kızdın?

Külhanbeyi: Geçen gün bir vatandaşın böbreğini alayım dedim. Baktım benden önce işlem görmüş, öbürünü deşeyim diye bir delik daha açtım. Ne göreyim rakip mafyanın notu: ‘Geç kaldın düdük, böbreği alan yurt dışına kaçtı.’ diye bir not. Çok içerledim, acayip kızgınım. Enflasyon gibi inmek bilmiyor kahrolası hırsım. Yakalarsam o namussuzu öpeceğim.” (Bilginer, 2001: 79)

Bilginer'in “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” metnindeki sahneye göre; Türkiye, Amerika'nın müdahalesi sonucunda iflas anlaşmasını imzalamıştır. Bu imzanın bir sonucu olarak ise muhtelif şirketler batmış ve vatandaşlar işsiz kalmıştır. Ekonomik bağımsızlığını kaybetmiş bir ülkenin vatandaşları olan Kavuklu ve Pişekâr ise vaziyeti şu diyalog ile izah etmişlerdir:

“Kavuklu: Şu Amerika’dan gelen amca enflasyonu indirecekti; daha beter bindirdi. Benim alıŐtıđım Şirket dâhil, envaiçeŐit Şirketler battı.

Pişekâr: Yani konkordato ilan etti.

Kavuklu: Evet! Yarım kilo kontrfile, 250 gr kaba yerinden istediğini söyledi.

Pişekâr: Kim söyledi?

Kavuklu: Sen söyledin.

Pişekâr: Ne dedim?

Kavuklu: ‘Yarım kilo kontrfile, 250 gr kaba yerinden istediğini söyledi.’ dedin.

Pişekâr: Ben mi dedim?

Kavuklu: Evet.

Pişekâr: Ne zaman dedim?

Kavuklu: Az önce.

Pişekâr: Ha, onu söylesene... Ben konkordato ilan etti diyorum. Sen! Ha birader! Yani Şirket iflas etti, cızlamı çekti, hak ile yeksan oldu demek istedim.

Kavuklu: Öyle söylesene... Şimdi oldu. İşte o dediğinden olunca ben ve birmilyondörtyüzdoksandokuzbin dokuzyüzdoksandokuz vatandaş işsiz kaldık.

Pişekâr: O küsurat ne oluyor?

Kavuklu: Benimle bir buçuk milyon işsiz vatandaş sayısı oluyor, a benim uyanık Murat biraderim...

Pişekâr: Yahu çok üzüldüm. Eee ne demişler...

Kavuklu: Ne demişler?

Pişekâr: Ah garibe vah garibe, gelen geçen kor garibe...

Kavuklu: Kim kime ne komuş, nerede komuş bilmem! Ben ne bileyim birader... Zaten iş güç yok, sokaklarda aylak aylak dolaşıp eve erken geliyorum. Yemekten sonra da oturuyoruz televizyonun karşısına çoluk çocuk, başlıyoruz izlemeye... İşte birader, geçenlerde yine evde ailecek televizyon seyrediyoruz...

Pişekâr: Haklısın birader. Hayat pahalılığı, işsizlik derken; dışarıya çıkmaya kimsenin mecali kalmadı. Sonra..." (Bilginer, 2003: 18-19)

Aynı metnin bir diğer sahnesinde ise ülkedeki bankaların da battığı beyan edilmiştir:

"1. Zenne: Evladım, sen ne iş yapıyorsun?

Banka Görevlisi: Bankacıyım efendim.

1. Zenne: Hangi bankaymış bu? Yahu memlekette batmayan banka kaldı mı?

Banka Görevlisi: Eli kulağında, bugün yarın batar... Bekliyoruz efendim."  
(Bilginer, 2003: 29)

İlgili esere konu edilen bir diğer kavram ise "Tüketici Fiyat Endeksi" olmuştur. Eserde "Kavuklu" ile "Emekli Ankıl" arasında geçen aşağıdaki konuşma, ülkenin ekonomik durumunun izah edilmesi adına bir çıkış yolu olarak kullanılmıştır:

"Kavuklu: Amca bu ayki TÜFE'den haberin var mı?

Emekli Ankıl: Ne küfesi evladım, fileyi dolduramıyoruz. Küfeyi dolduracak para nerede? İki kilo fasulye alsak, yanında soğan alacak paramız olmuyor..."  
(Bilginer, 2003: 45)

"Midirfillik Oyunu" metninde Kavuklu, kendini "gayriresmî polisler" olarak tanıtan iki kişiden şiddet görmüştür. Bu esnada yardıma gelmesi geciken Pişekâr'a gülünç bir tehdit savurduğu fark edilmiştir. Söz konusu tehdit ile Pişekâr'ın dişlerini dökeceğini söylemek isteyen Kavuklu, olayı memur maaşına bağlayarak dikkate değer bir söylem gerçekleştirmiştir. Bu söyleme göre maaşına zam yapılacağını düşünüp sorunlu dişlerini çektiren memur, mevzubahis zam yapılmayınca dişsiz kalmıştır:

“Ulvi: Ay bunlar hesap bilmiyorlar, beni dayaktan öldürecekler. Ariiiiif, Ariiiiif! Seni bir elime geçirsem, zam kanununa güvenip dişlerini söktürmüş memura döndüğün gündür.

Arif: Efendim, kim çağırdı beni.” (Akan, 2006: 193)

“Revani Hanım’ın Kısmeti”, Türk parasının değer kaybetmesi hususunu tema olarak kullanan bir başka metindir. Bu husus, Kavuklu ve Pişekâr’ın şu diyalogunda işlenmiştir:

“Tevfik: (*Hortlak gibi*) Sen bu kabristanda ne ararsın? Ne alırsın? Ne satarsın?

İsmail: Ben dua satar, sevap alırım hortlak efendi.

Tevfik: (*Hortlak gibi*) Yaaa! Peki, duayı kaç satarsın?

İsmail: Fiyatım okunacak duanın uzunluğuna göre değişir.

Tevfik: (*Hortlak gibi*) Bir Fatiha Suresi’ni kaç okursun?

İsmail: O biraz uzuncadır. On euronu alırım.

Tevfik: (*Hortlak gibi*) Amerikan dolarını kabul etmez misin?

İsmail: Ederim de on beş dolar isterim.

Tevfik: (*Hortlak gibi*) Neden hiç Müslüman parası aklına gelmez?

İsmail: Aman hortlak efendi, paranın dinî imanı olur mu? Türk parası olmasın da hangisi olursa olsun.

Tevfik: (*Hortlak gibi*) Sen Türk değil misin? Niçin kendi paranı kabul etmezsin? Utanmıyor musun?

İsmail: Utanıyorum da, bizim para cüzdanımda şişkinlik yapıyor. Sonra cüzdanım cebime sığmıyor.” (Biçer, 2012: 10-11)

Metnin bir başka sahnesinde ise devlet memuru maaşlarının yetersizliği gündeme getirilmiştir:

“İsmail: Ben onlara ‘benim bir şeyim yok’ diyerek kalkmaya yeltendikçe onlar, omuzlarından bastırıp engel oldular.

Tevfik: Eeee, tabii polis gelmeden, hasar tespiti yapılmadan seni bırakırlar mı?

İsmail: Ben de öyle sandım. Zararları neyse ödemeyi teklif ettim. Ama onlar ‘Bu kadar zararın lafı mı olur? Bizler koskoca devlet memurlarıyız. İstesek her yıl yeni bir araba alırsınız.’ dediler.

Tevfik: Şimdi rahmetlinin; ‘Benim memurum işini bilir.’ derken neyi ima ettiğini daha iyi anladım.

İsmail: Sen hiçbir şey anlamadın, Tevfik Efendi. Onların böyle konuşmaları beni teselli etmek içindi. Çünkü kazanın sıcaklığıyla bana neler olduğunu hissedemezmişim. Onun için mutlaka tıbbi bir muayeneden geçmem gerekiyormuş.” (Biçer, 2012: 15-16)

“Yazıcı” metninde, sanat ve edebiyatı kendine çalışma alanı olarak seçen kişilerin ekonomik sıkıntı içinde oldukları gözler önüne serilmiştir. Eserin bu bölümünden anlaşılacağı üzere yöneticiler, ilgili alanlara yeterli destek ve teşvik sağlamamaktadır. Bu noktada, sanatçı ve yazarları geçim derdiyle uğraşan ortaoyununun günümüzde hak ettiği ilgiyi görmemesinin sebeplerinden biri de şu sahne ile aşikâr edilmiştir:

“Rasim Beğ: Şey bana baksan a! Birader efendi, demin buyurmuşdınız ki ben bu mahallenin bekçisiyim, şimdi de diyorsun ki muharririm! Acaba hangisine inanalım?

Fazıl Ahmed: Ne yapayım efendim, sade muharrirlik karın doyurmayor! Onun için gündüzleri yazı yazıyor, geceleri de bekçilik yapıyorum.

Behzad: Yani bizim gibi. Fakat biz aksini yapıyoruz, yani geceleri tiyatroculuk, gündüzleri de koltukçuluk!” (Kaygılı, 1927)

Metnin devamında, vatandaşların kıt kaynaklarla sofrayı kurmakta zorunda kaldıklarını ifade eden bir cümle kullanılmıştır. Bu cümlenin içinde yer alan “herkes sahurluk pestil hoşafını bulama ile ezerken” kısmı ekonomik durumun vahametinin anlaşılması

açısından yazar tarafından özel olarak tasarlanmış bir yargı ile karşı karşıya olduğumuzu göstermiştir:

“Fazıl Ahmed: Lakin Rasim’ciğim, senin o eski tadın tuzun kalmamış!

Rasim Beğ: Şükrün okkası altmış altı liradır! Herkes sahurluk pestil hoşafını bulama ile ezerken hiç insanın tadı tuzu kalır mı?” (Kaygılı, 1927)

İlgili metnin bir diğer sahnesinde ise hayat pahalılığından dem vurulan bir kısım bulunmaktadır. Burada ailelerinden miras kalmadığı müddetçe kişilerin kendileri için mülk satın alma devrinin bittiği dile getirilmiştir:

“Rasim Beğ: (*Masaya bakarak*) Ay, dükkân didiğiniz şu görünen dört ayaklı mı?

Şanlı Nigar Hanım: Evet, tâ kendisi! Nasıl, güzel değil mi? Nur içinde yatsın oncağızı bize bırakanlar, yoksa her şeyin ateş bahasına olduğu bu zamanda, böyle bir yenisini yapayım disenez kâbil değil yapamazsınız!

Rasim Beğ: Doğru!” (Kaygılı, 1927)

Hasan Hüseyin Karabağ’a ait “Ters Evlenme” metninde karşımıza çıkan ilk eleştiri, Türk parasının ekonomik kriz sonrası değer kaybını gündeme getirme amacını taşımaktadır:

“Pişekâr: Bana alıcı gözüyle bir bak.

Kavuklu: Kiloya vursam kriz sonrası Türk lirasıyla beş para etmezsin!”

Bir diğer eleştiride ise Kavuklu’nun, işsiz olmasından dem vururken “ekmek aslanın ağzında” demek yerine “ekmek aslanın sindirim sisteminde” dediği tespit edilmiştir. Burada görülen deyimün dönüşümü ile toplum ekonomisinin daha da dibe vuruşu arasında bir bağlantı olduğu söylenebilir:

“Kavuklu: Süvari beni görünce el etti, yaklaştım. ‘Dümenci hastalanmış, onun yerine kimse yok, sen sefere gelir misin?’ dedi. ‘Tam adamını buldun’ dedim. ‘Senin karşında usta denizci var.’

Pişekâr: Usta denizci kim?

Kavuklu: Beğenemedin mi? Ben!

Pişekâr: İyi de bir bardak su görsen, senin miden bulanır.

Kavuklu: Paraya ihtiyacım var. Ekmek aslanın sindirim sisteminde! Deniz meniz vız gelir.”

Bir sonraki sahnede, ülkede yaşanan ekonomik krize atıf yapıldığı belirlenmiştir. Söz konusu konuşmada Pişekâr’ın “milletçe etkileniyoruz” vurgusu ise ülke vatandaşlarına ses olunması açısından dikkate değer bir tavır olarak değerlendirilmiştir:

“Pişekâr: Seni bizim mahalleye hangi rüzgâr attı?

Kavuklu: Ah sorma, eski mahallede yapamadım; kriz geçiriyorum!

Pişekâr: Aman sus, o kelimeyi kullanma!

Kavuklu: Niye yahu?

Pişekâr: Millet kötü etkileniyor.

Kavuklu: Benim krizimden onlara ne oluyor?

Pişekâr: Olur mu canım, milletçe etkileniyoruz!

Kavuklu: Yapma be! İsmail ben ne önemli adammışım. Benim insanım işte bu İsmail! Benim köylüm, benim memurum, benim işçim benimle ilgilen sin ha, gözlerim yaşardı! Bu sinir krizi artık vız gelir tırıs gider.

Pişekâr: Sinir krizi mi?

Kavuklu: Evet.

Pişekâr: Aman neyse ben de bir şey zannettim, önemli değilmiş.”

Eserde bulunan ve ilgili başlık altında irdelenmeye uygun son sahnede ise yukarıda “kriz” kelimesini farklı yorumlayan Kavuklu’nun artık Pişekâr ile aynı noktada bulunduğu fark edilmiştir. Aynı zamanda bahsi geçen sahnede kendisinin ekonomik sebeplerden dolayı kadın kılığına girmek zorunda kaldığı da belirlenmiştir:

“Kavuklu: Hayır ola İsmail, ne var?

Pişekâr: Ne olacak, onun bir biraderi var. Gece gündüz sarhoş, hiç ayık gezmez ve kendisini bilmez. Şimdi evlenmek istiyormuş. Derken annesi bana, bir kız bulsun diye haber göndermiş. Ben de düşündüm taşındım, aklıma sen geldin. Seni gelin gibi giydiririz, kuşatırız, kadın gibi sokağa koyarız. Belki bu hal Tuzsuz’a bir ders olur da eski hallerinden vazgeçer.

Kavuklu: Tutun bir hoca, dersini versin canım!

Pişekâr: Ama bunun sonunda çok para var!

Kavuklu: Ne? Çok para mı? İsmail düşündüm de, bu Tuzsuz’a bir ders vermek lazım. Eğitim seferberliğine bizim de bir katkımız olsun değil mi ya!

Pişekâr: Aferin Hasan Efendi.

Kavuklu: Haydi bu oldu diyelim, ya bizim evdekine ne diyeceğiz?

Pişekâr: Canım iş ona kalırsa, o kolay.

Kavuklu: Ben bu dolmaları yutmazdım ama mademki işin ucunda para var, sen krize dua et. Haydi, kız oldum. Şimdi ne olacak?”

Görüldüğü üzere ilgili tema, 12 ortaoyunu metninde yer alan 54 farklı örnekte işlenmiştir. Burada bulunan örnekler arasında sıkça tekrar edilen konu, ülke ekonomisinin harap durumda olmasından ötürü vatandaşların yaşam savaşını vermek zorunda bırakılmasıdır.

“Vatandaş Oyunu” metninden söz konusu başlık için 6 örnek kullanılmıştır. Bu örneklerde genel olarak; emekli maaşının yetersizliği, halkın ekonomik sıkıntılar içinde olması, ilgili sıkıntıdan kurtulmak adına ülke yöneticilerinin duruma müdahale etmelerinin zorunlu hale geldiği, memur maaşının düşüklüğü, vatandaşlar üzerinde bulunan vergi yükünün adaletsizliği ve yöneticilerin ekonomik krizi görmezden gelmeleri gibi hususlara dikkat çekilmiştir. “Geçmiş Zaman Olur ki” metni, bünyesinde konuya dair 6 örnek barındırmıştır. Burada ise geçim sıkıntısı, işsizlik, devalüasyon ve işçilerin ekonomik sorunları gündeme taşınmıştır. “Kavuklu İş Buldu” isimli metinden alınan 5 örnekte de ekonomik sıkıntılardan bahsedilmiş ve beşinci örneğinde ayrıca halktan alınan ağır vergiler vurgulanmıştır. “Kavuk” metni bizlere sunduğu 7 örneğinde; vatandaşların, memurun hatta şeytanın bile ekonomik sorunlarla karşı karşıya olduğundan söz açmıştır.

“Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” isimli oyun metni, ilk örneğinde sanatçıların ekonomik sorunlarından bahsederken diğer 4 örneğinde ise insanların temel ihtiyaçları üzerinden vatandaşların çektikleri maddi sıkıntıları vurgulamıştır. “Hayırlı Evlat” metni, ilgili başlık altında 8 farklı örneğiyle yer almıştır. Burada maddi sıkıntılar, IMF’den alınan borç, emekli maaşının yetersizliği, köprü/otoyol geçiş ücretlerinin pahalılığı, devlet memurlarının geçinemiyor oluşu ve Türk borsasının vahim durumu gibi çeşitli konular işlenmiştir. “İnternetçi” metninin ilk örneğinde Türk parasının bitik durumda oluşundan konu açarken diğer iki örneğinde yüksek enflasyondan dem vurmıştır. “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” metninde ilk olarak ülke ekonomisinin bağımsızlığını yitirdiğinden bahsedilmiştir. Akabinde Türkiye’de bulunan bankaların batmış olması durumu gündeme getirilirken, son örnekte ise “Tüketici Fiyat Endeksi” konu edilmiştir. “Midirfillik Oyunu” metninde memur maaşının yetersizliğinden söz açılmıştır. “Revani Hanım’ın Kısmeti” metninde de memur maaşının yetersiz oluşu tema olarak seçilirken, Türk parasının değer kaybettiği de hatırlatılmıştır. “Yazıcı” metninde, sanatçıların/ yazarların zor durumda oldukları ifade edilmiş ve bununla birlikte vatandaşların da hayat pahalılığıyla mücadele ettikleri dile getirilmiştir. “Ters Evlenme” metninde, ülkede yaşanan ekonomik krizden dolayı Türk parasının değer kaybettiği dikkatlere sunulmuş ve 4 örneğinde de ekonomik krizden söz açılmıştır.

#### **2.1.4. Dinî Değerlerin Yozlaştırılmasına veya Bilinmemesine Dair Eleştiri**

Dinî değerlerin bilinmiyor oluşu ya da yozlaştırılması, ilgili toplumu istismar edilmeye açık bir hale getirmektedir. Bu istismar yalnızca dinî inanca sahip topluluğun dışında kalan kesim tarafından değil, kendi içlerinde bulunan çıkarıcı tayfa tarafından da yapılabilmektedir. Bu noktada söz konusu başlık; dinî noksanlıklardan kaynaklanan ahlaki erozyonu ortaoyunu metinleri üzerinden tespit etme amacını taşımakla birlikte, dinî değerlerin ticaret kapısına dönüştürülmesine ve toplumun maddi manevi zarara uğratılmasına yönelik eleştirel bir yaklaşımı da kapsamaktadır.

“Vatandaş Oyunu” metninde “Hademe” tipi üzerinden yapılan eleştiri, “ilimden ve bilimden uzak, dinini bilmeden/araştırmadan yalnızca inanan” bir grubun yapısı üzerine inşa edilmiştir. Mevzubahis metinde bir hademe söylenerek sahneye giriş yapmıştır. Kendisinin söylemleri irdelendiğinde dindar bir yapıya sahip olduğu anlaşılacakla birlikte dinin özünü bilmeyen bir kişi olduğu da gözlemlenmiştir. Hademe, kendi dinî inancına

sahip olmayan kimselere ve bu kişilerin yaptıkları işlere hor gözle bakan bir yapıya sahiptir. Hatta söz konusu kişi, yalnızca hor gözle bakmakla kalmayıp farklı dine mensup ya da herhangi bir dinî inanca sahip olmayan kimselerden ancak zarar geleceğine inanan bir topluluğu da simgelemektedir:

“Hademe: Bu toz ne? Bu hep o dinsiz gâvurların işi. İcat etmişler otomobilleri, otobüsleri, başımıza toz belası çıkarmışlar. Müslümanların hepsi ölsün diye yaaa!” (Genç Oyuncular, 1962: 39)

“Vatandaş Oyunu” metninde İslam dinine ait muhtelif şükür ve dua kelimeleri içeren fakat dinî motif olmaktan ziyade daha çok tekerleme ve şiire benzeyen cümleler bulunmaktadır. İlgili cümlelere şahit olan Kavuklu’nun ise bu durum karşısında “sapıttı”, “bize eğlence çıktı” ya da “film çeviriyoruz” gibi söylemleri olduğu görülmektedir:

“Hademe: Yarabbi şükür bu da bitti. Elhamdülillah... Elemtere fiş, kem gözlere şiş. Dişsizlere diş, cinlere kış, gâvurlara kuş, meleklerle nuş... Nuşi ruşi puşi kuş.

Arif: Amanın sapıttı.

Hademe: (Karagöz oyunlarındaki bir tekerlemeyi andıran bir söyleyiş tarzıyla adeta şiir okur.)

Ey nabi tasmini kasmin

Külle ve hülla ve çulla

İstemem burda gâvuru yezit billa

İllevelakin keşfi kâfir mal asla

Her gayrı İslam’ın taş düşe başına

Her İslam yaşıya ta doksan yaşına

Ef küf tuf kıllı müf püf.” (Genç Oyuncular, 1962: 40)

Oyun metninde “Kavuklu” ile “Hademe” arasında işe alınma sürecine dair ilginç diyalogların yer aldığı bir bölüm bulunmaktadır. Burada “Hademe” işe almak istemediği

Kavuklu'ya ilk olarak Müslüman olup olmadığını sormuştur. Ardından Müslüman olduğunu duyunca İslam dininde bulunmayan birtakım garip kelimeler sarf etmiş ve son olarak “para konuşmak günahtır” diyerek Kavuklu'yu bir müddet para vermeden çalıştırmaya ikna etmeye çalışmıştır. Burada “Hademe” tipinin, İslam dinini kullanmaya çalışarak kişisel çıkarlarını ön plana çıkardığı görülmektedir. Bu sahnede dinî istismar etmekten çekinmeyen güruh, “Hademe” tipi üzerinden eleştirilmiştir:

“Hademe: Müslüman mısın?

Arif: Elhamdülillah.

Hademe: (*Çok cahilce bir ukalalık takınır ve kendini pek önemsemeyerek sorar.*) El vaha mık, mahni felah, sulhu guluk. (*Arifiyice şaşkınlaşır. Üstün'e bakar, onun uydur işareti.*)

Arif: Gug guguk guk.

Hademe: Ala. Peki, 185'inci halifenin 9'uncu karısından olma 15'inci oğlunun sünnet düğününde gördüğü yabancıya ne dedi?

Arif: (*Baştan savar.*) Gel de sofraya otur, karnını doyur dedi.

Hademe: Yanlış. Her kim ola rızkı fişk, fişki rızk ola dedi. Söyle bakalım para konuşmak günah mıdır değil midir?

Arif: (*Omuz silker.*) Değildir.

Hademe: Günahtır. Para şeytanın cehennemden dünyaya saldıdığı ifrittir. Onu ağıza almak günahtır. Para lafi konuşmayacaksın. Ne verirlerse alacaksın. Bir müddet parasız çalışacaksın.” (Genç Oyuncular, 1962: 46)

Yukarıdaki diyalogun devamında ise Kavuklu'yu imtihan ettiğini iddia eden ve İslam dinine dair kendince hükümler veren “Hademe”, insan haysiyetine yakışmayacak taleplerde bulunmaya devam etmiştir. Kavuklu'yu işe almak için parasız çalışmasının yanında dayak yiyince karşılık vermemesini, küfredilince susmasını ve kendisini gördüğünde ezilip büzülerek karşılaşmasını istemiştir (Genç Oyuncular, 1962: 46-47).

Kavuklu, çalıştığı kurumda haksızlığa uğramış ve bir de üzerine kendisinden yüksek vergi alınmasından dolayı borç sahibi olmuştur. “Hademe” ise Kavuklu’nun başına gelen tüm bu olumsuzluklar silsilesinin nedenini dine dayandırarak kendini aklamıştır. Bu aklamaya göre Kavuklu dinî vecibelerini yeterince yerine getirmemesinden dolayı işleri yolunda gitmemiştir. Bu kısım ile dinî değerlerin istismar edildiği ve din öne sürülerek kişinin yaşadığı haksızlığa kılıf aranmaya çalışıldığı tespit edilmiştir:

“Hademe: Günde kırk defa ‘ya sabır’, seksen defa da ‘yarabbi şükür’ demeyen adamın hali böyle olur.” (Genç Oyuncular, 1962: 49)

“Kavuklu İş Buldu” isimli ortaoyunu metninde dine dair küçük bir pasaj bulunmaktadır. Bu pasajda yere düşmek üzereyken “Allah” diye nida eden Kavuklu’nun, bu nidayı işiten topluluk tarafından “Âmin” kelamıyla karşılandığı görülmektedir. Bu noktada söz konusu topluluğun, “dua” ile “nida” arasındaki ayrımın farkında olmadıkları görülmektedir. Bu sahnenin varlığıyla halkın anlamını bilmediği duaları okuması ve dolayısıyla kendilerine ezberletilen kulaktan dolma ritüellere kalben değil de yalnızca dil ile iştirak etmelerinin eleştirisi eserin bünyesine dâhil edilen bir diğer “tema” olmuştur:

“Kavuklu: Bir ara yanımızda bir kaynaşma oldu. Bir kadın, ‘Kızıumm, iniyoruz neredesin?’ ‘Buradayıııııı!’ O arada ne olduysa oldu; ‘Al elimi!’, ‘Ver elini!’ derken kapı açıldı. Dışarı bir uçtum, ‘Güümm!’ diye yere çakılıp sonra uzandım.

Pişekâr: Allah Allah...

Kavuklu: Ben de ‘Allahhh!’ diye feryadı bastım.

Pişekâr: Aman, sonra Hamdi Efendi?

Kavuklu: ‘Âmin!’ diye sesler duydum.” (Oral, 1987: 116-117)

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz eserin bir başka sahnesinde ise bu sefer “Kavuklu” anlamadığı cümleler karşısında “Âmin” demeyi tercih etmiştir:

“Pişekâr: Bak bu ev! İki katlı, yedi odalı... Şöyle ahlaklı, kirasına sadık, hele çocuksuz bir aile olursa, aklında olsun! Üst kat birinci Boğaz Köprüsü’nün üst direklerini, alt kat da ikinci Boğaz Köprüsü’nün denizdeki aksini görüyor.

Kavuklu: Âmin!” (Oral, 1987: 128)

Eserin bir başka sahnesinde Kavuklu'nun mevzubahis konu hakkında itirafı yer almaktadır. Bu itirafa göre Kavuklu, konuyu anlamadığı zaman “Âmin!” cevabını vermektedir:

“III. Zenne: Aaaaa, gönlümü iğfal etti de nasıl terk ediyor!

Kavuklu: Âmin...

Pişekâr: Canım niye “âmin” diyorsun?

Kavuklu: Kadının ne söylediğini anlayamadım, başka ne diyeyim!” (Oral, 1987: 178)

“Kavuk” isimli ortaoyunu metninde kişilerin dinî duygularını ve çaresizliklerini istismar ederek para kazanan kişiler eserin bu noktasında eleştirilerin odağı olmuşlardır. İncelediğimiz sahnede “Şeytan” şeytanlığını geri kazanmak adına bir dolandırıcılık tezgâhı kurmuştur. Bu tezgâha göre “Şeytan” hiçbir problemi olmayan bir kişiyi rahatsız edecek ve kendine bu iş için ortak olarak seçtiği Kavuklu gelip olaya müdahale edinceye kadar mevzubahis kişiyi rahat bırakmayacaktır. Plana göre Kavuklu, kişiyi tedavi etmek adına ücret talep edecek ve böylece “Şeytan” ile “Kavuklu” para kazanacaklardır:

“Şeytan: Sana bir iyilik yapmak istiyorum. Şeytan dediğin sözünde durur.

Agâh: Nasıl bir iyilik yapacaksın?

Şeytan: Ben galiba şeytanlığımı kaybettim. Birkaç kere kendimi deneyeceğim. Yani antrenman! Para kazanmak istemez misin?

Agâh: Kim istemez?

Şeytan: Bu civarlarda birinin beynine gireceğim. İnim inim inleyecek. Ne doktor para edecek, ne hoca... Eğer sen gelirsen, sana görünürüm. Zaten senden başka kimse beni göremez. Bir de yakamı kaptırdığım için bizimkiler beni görür. ‘Ben iyileştiririm.’ De pazarlık et. Paralarını al, hemen giderim. Kavuşunu da beraberinde getirmeyi unutma.” (Büyükarkın, 1987: 230)

“Midirfillik Oyunu” metninde yer alan aşağıdaki diyalogdan anlaşılacağı üzere Kavuklu, İslam dinine tabidir. Ancak kendisinin İslam dinî ile bağdaşmayan birtakım batıl inançlara sahip olduğu görülmektedir. Batıl inançlara sahip olmak, işin özünde dinin yeterince bilinmemesi ya da doğru anlaşılmamasına dayanmaktadır. Yazar bu durumu daha net ifade edebilmek adına “batıl inanca” sahip olan Kavuklu’yu herhangi bir hak yolu için çabalarken resmetmemiş ve kendisine kumar oynatmıştır:

“Radyo: Şimdi, Milli Kumar Kurumu son piyangoda kazanan numaraları bildiriyor. Aldığımız habere göre bu çekilişte Ulvi ‘hava’ almıştır.

Ulvi: Aaaa... Tabii, bileti sağ adımımı ataraktan sağ elimle aldım ama sol kulağımı çekip, sağ yanağıma vurmadım. (*Müzik başlar, Ulvi ritmik hareketlerle biletiye gider. Sağ adımını atar. Sol kulağını çeker. Sağ yanağına vurur. Sağ elini uzatır. Bileti alır. Ceketini çıkarır, biletiye verir. Radyonun başına döner.*)

Radyo: Ulvi, gene ‘hava’ almıştır.

Ulvi: Aaaa, tabii. Sağ adımımı attım. Sol kulağımı çektim. Sağ yanağıma vurdum. Sağ elimle aldım ama sağ yana bakmadım. Tahtaya üç kere vurmadım. Üç kere ‘Elemtere’ okumadım.” (Akan, 2006: 207)

“Revani Hanım’ın Kısmeti” metninde dinî görevlerin maddiyat karşılığında değil gönüllülük esasına dayanarak yapılması gerektiği vurgulanmıştır. Eserde birtakım hocaların para almadan dua etmedikleri dile getirilirken, dinî hizmetlerin bir ticaret kapısına dönüştürülmesinin sorgulaması yapılmıştır:

“Tevfik: (*Hortlak gibi*) Bilirsin ki kefenin cebi yoktur. Ben de yanıma para alamadım. Haydi, Allah rızası için bana bir Fatiha oku da huzur içinde kabrime dönebileyim.

İsmail: Üzgünüm dostum. Paran yoksa sana Fatiha da yok.

Tevfik: (*Çarşafını sıyırıp atar. Öfkeli*) Yazıklar olsun sana İsmail Efendi! Müslüman Müslüman’a dua etmek için para ister mi?

İsmail: Senin dünyadan haberin yok, Tevfik Efendi. Sen hiç kabristanda para almadan dua eden bir hoca gördün mü?” (Biçer, 2012: 11-12)

“Ters Evlenme” oyununda dinî nikâhı kıyması için çağırılan Bekçi Mustafa’nın hiçbir dua bilmemesine rağmen bir imam gibi davranarak nikâhı kıymak istemesi, başka bir dinî eleştiri olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu sahnede Bekçi Mustafa’nın sözlerini “Mahalleli”nin dua zannederek onaylaması ise dine dair bilgi eksikliğinin bireysel değil toplumsal olduğuna işaret etmektedir:

“Pişekâr: Bizim Bekçi Mustafa. Kahvede otuyordu, kaptım geldim.

Kavuklu: İyi de bu adam dua bilmez!

Pişekâr: Hişt! Hasan Efendi idare et, böyle olur bu oyunun duası!

Bekçi Mustafa: Buraya bu iki güzide... Bu iki insanın evlilik merasimi münasebeti gereği sebebi dolayısı yüzünden toplanmış bulunuyoruz!

Kavuklu: (*Tekme atar.*) Kısa kes!

Bekçi Mustafa: Ah! Hay hay! Hep beraber hay hay diyelim.

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Şimdi değil kefaller, duayla birlikte. Euzu bit tavşaniküm yahniküm zerde!

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Allahümme zükkaka zükkak!

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Allahümme abdal bekçi, abdal çolak!

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Allahümme kazlar, akli fikri azlar!

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Bu duaya hay hay diyen kaz oğlu kazlar!

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Bu duaya hay hay diyen zevat-ı kiramı dış kapıya mandal,  
Çatladı kapıya hammal, Kız Kulesi'ne bakkal eyleye!

Mahalleli: Hay hay!

Bekçi Mustafa: Aksaray'dan çıktım Fatih'e!

Kavuklu: Ben senin ettiğin duaya!

Pişekâr: Bırak Hasan'cım çaktırma, sen oynamana bak. Haydi, çalsın sazlar!”

Görüldüğü gibi bahsi geçen tema 6 farklı ortaoyunu metninde 11 farklı örnek üzerinde işlenmiştir. İlgili tespitlerde en fazla eleştirilen mesele ise kişilerin inandıklarını iddia ettikleri dinlerinin özünü bilmiyor oluşları ya da yarım yamalak bilenlerin de dinî istismar ederek kişisel çıkarlarını gözetmeleri olmuştur.

“Vatandaş Oyunu” metninden alınan 4 örnekte; dinin bilinmemesi, istismar edilmesi ve farklı inançlara karşı hoşgörüden uzak bir tutum sergilenmesi gibi unsurlar tema olarak seçilmiştir. “Kavuklu İş Buldu” metninin 3 örneğinde de kişilerin anlamını bilmedikleri dualara “âmin” demeleri eleştirilmiştir. “Kavuk” metninde kişilerin dinî inançları kullanılarak istismar edilmeleri gündeme taşınmıştır. “Midirfillik Oyunu” metninde batıl inanca sahip kişilerden, “Revani Hanım'ın Kısmeti” isimli ortaoyunu metninde ise dinin ticaret kapısına dönüştürülmüş olmasından söz açılmıştır. Bu başlık altında incelenen son oyun metni olan “Ters Evlenme” oyununda, dinin özünün bilinmiyor oluşunun genel bir problem olduğundan dem vurulmuştur.

### **2.1.5. Çalışma Hayatına Dair Meseleler**

Çalışma hayatına dair meseleler, bireylerin iş hayatlarında karşılaştıkları çeşitli sorunları kapsadığı gibi, çalışanlardan kaynaklanan birtakım aksaklıkları da gündeme getiren bir eleştiri türüdür. Bu türün içinde; çalışanlar üzerindeki baskı, uzun çalışma saatleri, cinsiyet eşitsizliği, maddi problemler, liyakatsizlik, çalışanların işlerini iş etiğine uygun

yapmamaları gibi geniş bir yelpaze bulunmaktadır. Konuya dair çalışmamızda tespit edilen hususlar şu şekildedir:

“Vatandaş Oyunu” metninde muhtelif meslek gruplarının çalışma hayatlarına dair dış dokunur eleştiriler göze çarpmaktadır. Söz konusu metinde “Pişekâr” ile “Hademe” arasında ilginç bir diyalog geçmiştir. Bu diyaloga göre çeşitli kademelerde koltuk sahibi olan kişilerin iş yerlerindeki varlıklarının yalnızca fiziksel olarak orada bulunmalarıyla sınırlı olduğuna ve vazifelerine karşı sorumluluk hissetmediklerine dair genel bir eleştiri karşımıza çıkmıştır:

“Hademe: Merhaba Bey, ne istiyorsun?”

Üstün: Aman teyze seni gördüm, aklıma geldi. Bizim ahbablara bir görüneyim. Başmüdür burada mı?

Hademe: Burada ama toplantısı var.

Üstün: Müfettiş Bey burada mı?

Hademe: Burada ama yanında kâtibesi var.

Üstün: Başkan Bey burada mı?

Hademe: Burada ama yanında misafiri var.

Üstün: Şef Bey burada mı?

Hademe: Burada ama uykusu var.

Üstün: E peki ya memur bey?

Hademe: Burada burada ama onun da borcu var, derdi var, tasası var.

Üstün: Desene buradakilerin kendi yok, ismi var.” (Genç Oyuncular, 1962: 42)

İlerleyen bölümde “Hademe” iş isteyen Kavuklu’ya işin olmadığını söylemiş, iş ve işçi alımı konusunda ilgili müdürün bilgi sahibi olmadığını beyan etmiştir. Bu konu hakkında başvurulması gereken kişi olarak kendini öne atan “Hademe”, müdürün tüm gün kâğıt imzalamak gibi oldukça zor (!) bir görevi olmasından dolayı vatandaş ile

ilgilenemeyeceğini dile getirmiştir. Böylece incelediğimiz oyun metninde “yönetici” statüsünde görev yapan kişiler de eleştiriden nasibini almışlardır:

“Hademe: (*Bağırır.*) İş olup olmadığını müdür bilir mi be, ben bilirim. İş yok.

Arif: Müdür niye bilmezmiş?

Hademe: Hiç müdürün işine senin kafanın aklı erer mi? Müdür dediğin adamın ne zor işi vardır, sen bilir misin? Sabahın ayazından, akşamın karanlığına nefes almaz kâğıt imzalar, gelsin kâğıt gitsin kâğıt. Bas imzayı, bas damgayı. Buna can mı dayanır? İş yok da seninle uğraşacak.” (Genç Oyuncular, 1962: 42-43)

Sahnenin devamında “Hademe” kendisinde bir tik haline gelmiş olan iskemle düzeltme eylemini gerçekleştirmek üzereyken Kavuklu da birden aynı iskemleye saldırmış ve aralarında bir iskemle kapma çekişmesi yaşanmıştır. Burada müdürden daha yetkin olduğunu düşünen “Hademe” karakterinin iskemlelerin konumlarını belirleme tikine sahip olması ilginç bir huy iken, bu tike karşı öfke besleyen vatandaşın aynı iskemleye sahip olmaya çalışması ise bir diğer dikkat çeken husus olmuştur:

“Hademe: (*Gene iskemleye saldırır. Arif onun bu tikine bozuluyordur. O da aniden aynı iskemleye saldırır. Sessiz bir çekişme başlar. Uzun olabilir.*)

Üstün: (*Hayretle.*) Arif ne yapıyorsun?

Arif: Ne yapalım? Kapanın elinde kalıyor meret.” (Genç Oyuncular, 1962: 43)

Yukarıdaki sahneyi ilgili başlık altında incelememize sebep olan husus ise Kavuklu’nun bu sahnedeki yanıtı olmuştur. Burada “iskemle” muhtelif kamu görevlilerini ve yönetim pozisyonunda bulunan kişilerin sahip olduğu koltuklarını temsil etmektedir. Dolayısıyla koltuk sahibi kişilerin görevlerini etkin bir biçimde yerine getirmemelerine rağmen koltuklarından kalkmamaları yani istifa etmemeleri çalışma hayatına dair bir liyakat sorunudur. Bu sorunu ise eserdeki konumu dolayısıyla Kavuklu’nun dile getirmiş olması önem arz etmektedir.

İlgili eserde iş sahibi olmak isteyen Kavuklu'ya tavsiye mektubu adı altında “kimin adamı” olduğu sorulmuştur. Burada işe alınırken kişide aranan hususun bu olması çalışma hayatına girişten itibaren liyakat ve adalet gibi muhtelif sorunlarla karşılaşabileceğini gözler önüne sermiştir. Bu sahnede Pişekâr duruma müdahale etmiş ve tavsiye mektubunun olmadığını fakat yine de arkadaşının “onlardan” olduğunu söylemiştir. Bu durum, toplumun belirli bir kısmının söz konusu haksızlığa şaşırmayacak kadar bu mevzunun kurumlarda kökleştiğinin kanıtı mahiyetindedir:

“Hademe: Tavsiye mektubun var mı, kimden, kimin adamısın?”

Üstün: Pek yok.

Hademe: Olmaz, olmaz...

Üstün: İyi ama...

Hademe: Hayır, hayır.

Üstün: (*Arif'e bakar, bir an düşünür, bir hinoğluluk bulur, göz kırpar. Hademenin kulağına eğilerek.*) Ama o da bizden.

Hademe: (*Ayağa fırlar.*) Ne bizden mi? (*Arif bu işe çok şaşar. Olup biteni anlamaz. Hademe, Arif'e sokularak esrarengiz bir sesle.*) Bizden misin sen? (*Üstün arkadan işaretler yapar.*)

Arif: He ya!” (Genç Oyuncular, 1962: 44)

Yukarıdaki sahnenin devamında Hademe ile Kavuklu'nun aynı şehirden, aynı mahalleden ve aynı sokaktan olmalarına rağmen farklı kapı rengine sahip evlerde oturdukları anlaşılmıştır. Bu durumda Kavuklu, Hademe ile olan tüm ortak noktalarına rağmen yine “Bizden değilsin!” cevabını almıştır. Hademe, “Bizden olsaydı şıp diye iş vardı.” diyerek ilgili liyakatsizliği şu şekilde gözler önüne sermiştir (Genç Oyuncular, 1962: 45):

“Hademe: Nerelisin sen?”

Arif: Antepli.

Hademe: Vay, demek sen de bizdensin. (Bu işe Arif ile Üstün şaşarlar.)  
Mahallen nere?

Arif: Hacı Cavcav.

Hademe: Vay demek sen de bizdensin. Sokağın nere?

Arif: Hacı Bakkal.

Hademe: Demek sen de bizdensin. Hangi ev?

Arif: Mavi kapılı ev.

Hademe: Olmadı. Sen bizden değilsin.

Arif: Niye o?

Hademe: Bizden olanlar sarı kapılı evde oturanlardır.” (Genç Oyuncular, 1962: 45)

Kavuklu, ilgili metnin sonraki aşamalarında bir memur ile karşılaşmıştır. Burada memur ilk olarak Kavuklu’yu müdürü zannetmiş, muhtemelen her gün tekrar ettiği ve kendisi için bir anlamı olmayan şu sözleri kendi kendine sıralamıştır:

“Hoş geldiniz, Müdür Bey. Günaydın Müdür Bey, sağ olun Müdür Bey. Tabii efendim, evet efendim...” (Genç Oyuncular, 1962: 51)

Ardından müdürün henüz gelmediğini anlayan memur, günlük iş rutinini Kavuklu’ya özetlemiştir. Kendisinin mesai anlayışında çalışmaya yer olmadığı, mesaisinin bir kısmını uyuyarak diğer kısmını ise gazete okuyarak geçirmesinden anlaşılmaktadır. Burada bazı memurların çalışma hayatlarına dair bir eleştiri bulunmaktadır:

“Ben artık mesaiye başladım. Şöyle tek gözümle uyurum, öteki gözümle de gazete okurum... Ensesi kalın gelecek olursa bir öksür ben anlarım.” (Genç Oyuncular, 1962: 51-52)

Pişekâr, ilgili sahnenin devamında Kavuklu’ya iş bulmuştur fakat burada da karşımıza liyakat sorunu çıkmıştır. Pişekâr, iş arama esnasında üst mevkilerden tanıdığı birilerinin olmamasından ötürü pek çok kapıdan kovulmuştur. Burada Kavuklu’nun ilk başta iş

bulamamasının temel sebebi bir tanıdığının olmamasıyken iş bulmasının temel sebebi de böyle bir ortamda doğal olarak yine bir tanıdık aracılığıyla olmuştur:

“Arif: Haydaaa! Hey, Üstün! (*Onu bir iskemleye oturtacak olur. İskemleye oturur oturmaz Üstün acı ile ayağa fırlar.*) Ne oluyoruz Üstün? (*Üstün elleriyle arkasını tutmakta, inliyor.*) Anlat yahu!

Üstün: Oturamıyorum, acıyor.

Arif: Niye yahu? Ne oldu?

Üstün: Bir saattir başvurmadığım yer kalmadı. Aman bizim arkadaşta bir iş der demez, arkama tekmeyi yediğim gibi kendimi dışarda buluyorum. Ondan acıyor mübarek!

Arif: Ooo, desene, artık sen de yavaş yavaş vatandaş oluyorsun; ha ha ha!

Üstün: Nihayet birini buldum. Bizim derneğin kurucularından biri ile işi varmış. Onu hallettik. O zaman bana tavsiye mektubu verdi. O mektupla başka bir tavsiye mektubu aldım. Bir kutu şeker yaptırdım. Gittim, konuştum. Seni hatır için işe alacaklar.” (Genç Oyuncular, 1962: 52-53)

İlgili eserde memurların çalışma hayatına yönelik eleştiriler; bürokratik işleyişin ve etik davranışların sorgulanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşağıya eklemiş olduğumuz sahnede memurdan “nüfus kâğıdı örneği, aşı kâğıdı, ikametgâh kâğıdı, medeni hâl kâğıdı” ve “sağlık raporu” istenmesi üzerine memur işini yapmayı reddetmiştir. Bu reddedişin temel sebebi ise memurun “uzun iş geç onu” düşüncesi ile iş hayatını idame ettiriyor olmasından kaynaklanmaktadır (Genç Oyuncular, 1962: 55). Buradaki memurun motivasyon eksikliği ve iş verimliliğindeki düşüklük oranı şu konuşma ile daha net anlaşılabilir:

“Üstün: Sağlık raporu, sağlık...

Memur: Öff! Amma da sıkboğaz ettin ha! Kafam şişti dur biraz dinleneyim. (*Üstün ve Arif bakışırlar.*) Yahu ne sanıyorsunuz bu işleri? Ha dediğinde olur mu? Bir tek kâğıdı bile hazırlamak kolay mı? Yerimden doğrulacağım, kâğıt çıkaracağım. Kalem elime alacağım, yazacağım yazacağım, sonra da altına

kocaman bir imza atacağım. Aman lafı bile yoruyor.” (Genç Oyuncular, 1962: 55)

Bir diğer sahnede ise memur, atması gereken bir imzayı “mesai bitti” diyerek atmamaktadır ve imza atmak için “gelecek haftaya” gün vermektedir. Mesaisinin bitmesine daha on beş dakika kalan memur, bir haftadan evvel imza atamayacağını beyan etmiştir. Memur, bir hafta boyunca “toto oynamak, toto yatırmak, toto hülyası kurmak” ve “toto sonuçlarına bakmak” gibi işlerinin olmasından dolayı asıl işini yapacak zamanının olmadığını dile getirmiştir:

“Üstün: Muameleyi bitirdik. Bir senin imzana kaldık.

Memur: Yo, olmaz. Mesai bitti, gelecek haftaya.

Üstün: Bari yarın sabah yapsak.

Memur: Yarın işim var. Toto oynayacağım.

Üstün: Öbür gün.

Memur: Toto yatıracağım. Ondan sonraki gün toto hülyası kuracağım. Daha sonraki gün toto sonuçlarına bakacağım.

Üstün: Sadece bir imza.

Memur: Haftaya haftaya.

Arif: Bana bak, mesainin bitmesine daha on beş dakika var. Bas şu imzayı.

Memur: Ne saygısız yüzsüzmüşsün sen, vatandaş.” (Genç Oyuncular, 1962: 58-59)

Yukarıdaki diyalogda dikkat çeken bir diğer husus ise Pişekâr’ın imza atmamak adına memur tarafından kendisine sunulan garip gerekçeleri yadırgamamış olmasıdır. Kent hayatına henüz ayak uyduramadığını bildiğimiz Kavuklu ise mesai saati içerisinde olduklarını hatırlatmış ve hakkı olan hizmeti almayı talep etmiştir.

“Geçmiş Zaman Olur ki” adlı ortaoyunu metninde Kavuklu’nun çırak olarak yanında çalıştığı “Usta” bir ahidir. Burada karşımıza çıkan “Usta” karakteri pirinden de gördüğü gibi Kavuklu’ya yalnızca iş öğretmekle kalmamış, ona iş etiğini de aşılamaaya çalışmıştır:

“Usta: Hamdi.

Hamdi: Buyur Usta.

Usta: Siniyi bir an evvel bitir. Adama söz verdik, bugün gelecek.

Hamdi: Acele ediyorum ya, uğraştırıyor adamı. Hem, yarın versek ne olur?

Usta: Öyle, tükürdüğünü yalamak olmaz. Söz verdik, gününde vereceğiz. Bu, işin ahlakı gereğidir. Güveni sarsmak olmaz.

Hamdi: Güveni sarsılırsa, bir daha işini bize yaptırmaz. Biz de aç kalırız.

Usta: Gene yanlış anladın. Demem o değil. Gözünü para hırsı bürümüş tüccarlar böyle düşünür ancak. Zanaata saygı, kişiye saygıyı gerektirir. Biz kalktık, pirimizden böyle gördük.” (Gündoğdu, 1987: 16)

Bir diğer sahnede ise Kavuklu’nun hatasından dolayı tel dolabın rafları eğrilmiştir. Müşterinin eğri dolabı geri getirmesi üzerine “Usta” kabahati kendinde bulmuş ve dolabın tamir edilmesi sorumluluğunu üstlenmiştir:

“Adam: Aman Ahi kardeş... Zahmet olacak ya, artık bir çaresine...

Usta: Zahmet ne kelime Ahi. Boynumuzun borcu. Kalsın, onarırım ben.

Adam: Artık evdekilere, çırak hatasıymış derim.

Usta: Asıl hata bende oldu Ahi. Vermezden önce gözden geçirmeliydim. Neyse, kusura bakma. Bu perşembeye gel al.” (Gündoğdu, 1987: 17- 18)

“Hamdi: Bağışla Usta. Bilmeden oldu.

Usta: Canım, elbette bilmeden oldu. Hata bende. İşin inceliğini göstermek bana düşer.” (Gündoğdu, 1987: 18)

“Hayırlı Evlat” metninde mesai saatleri içinde uyuyakalan Kavuklu, Pişekâr tarafından şu sözlerle uyarılmıştır:

“Pişekâr: (*Kavuklu’ya*) Bir daha mesaide uyumak gibi bir şeye tevessül edersen işini elinden alırım. Sokaklar işsiz adam kaynıyor. İnsan, işi ne olursa olsun onu layığıyla yapmalı. Kaybedince hayıflanmamalı. Otur kulübende. Bu seferlik affediyorum.

Kavuklu: Aman Caner Efendi, söz. Bundan sonra değil uyumak, gözlerimi fal taşı gibi açarım merak etme.” (Bilginer, 2001: 41)

“Yazıcı” metninde, Kavuklu ve Kavuklu arkasının mesleklerinin yazıcılık olduğu bildirilmektedir. Dolayısıyla metnin bir bölümü, yazıcılar ve muhtelif müşteriler arasında geçen talepler üzerine tasarlanmıştır. Mevzubahis metnin bu kısmının ise irdelenmiş olduğumuz başlık kapsamında örnek teşkil eden nitelikleri bünyesinde barındırdığı saptanmıştır. Aşağıdaki sahnede Kavuklu arkasının işini ne derece ciddiye aldığı görülmekle birlikte, yazarın okuyucuya liyakat sahibi olmanın bir örneğini gösterdiğini de söylemek yanlış olmayacaktır:

“Abidin Daver: Ben, denize aid yazı isterim!

Behzad: Estağfurullah! Zat-ı alinize aid ne gibi yazı istersiniz?

Abidin Daver: Hayır efendim, anlatamadım, yani ben denizlere, vapurlara, gemilere aid yazı isterim!

Behzad: (*Gözlerini açarak*) Ha! Şu mesele... O halde siz, yarın akşam teşrif ediniz! Çünkü ben ancak yarın Mumhane İskelesi’nin sandalcılar kâhyasıyla biraz görüşüb bu babda icab iden malumatı toplayabilirim!” (Kaygılı, 1927)

Metnin devamında Kavuklu arkasından çalاکalem bir yazı yazması talep edilmiştir. Bunun üzerine, Kavuklu arkası para kazanmak için işine olan saygısını ayaklar altına almamış ve işi yapmayı kabul etmemiştir. Akabinde ise ilgili müşteriye kendi işini nasıl layığıyla yapabileceğini öğrettiği görülmüştür:

“Behzad: (*Edhem İzzet’le Felek Burhan’a hitaben*) Siz ne biçim yazı istiyorsunuz delikanlılar!

Felek Burhan: Ben mizahi, eğlenceli, alaylı, taklidli, tuhaf yazılar isterim!

Behzad: Sen de yarın öğleden sonra bir uğra! Çünkü öğleden sonra Meddah Süruri Efendi buraya gelecektir. Bu hususta onunla bir görüşeyim!

Felek Burhan: Lakin bana muhakkak bu akşam lazım, çünkü yarınki sütunlarıma koyacağım!

Behzad: Bu akşam muhakkak lazımsa, şuradan sap, daha vakit irken, belki perde bile açılmamıştır. Naşid'in tiyatrosuna fırla, bir kenara çekil, kalemini kâğıdını çıkar, birinci perdeden sonuncu perdenin nihayetine kadar not tut! Alimallah sana değil bir günlük, bir aylık sermaye çıkar!" (Kaygılı, 1927)

Bir diğer sahnede ise Kavuklu arkasından hem "ucuz" hem de "elden düşme" bir yazı kaleme alması istenmiştir. Yazının içeriğinin bu denli önemsizleştirilmesini kaldıramayan Kavuklu arkasının ilgili yazıyı yazmayı direkt olarak reddettiği görülmüştür. Hatta diğer iki sahnenin aksine Kavuklu arkasının müşterisine herhangi bir yol göstermediği ve rol model olmaya da çalışmadığı gözlemlenmiştir. Bu noktada Kavuklu arkasının okuyuculara bu tarz taleplere karşı sergilenmesi gereken net duruşu gösterdiği söylenebilir:

"Behzad: (*İkdam*'cılara hitaben) Ya siz ne istiyorsunuz?

*İkdam*'ın Fidan Boylusı: Biz kalenderiz, ucuz olduktan sonra ne olursa makbulümüzdür!

Behzad: Peki, siz kaç guruşa kadar bir yazı istiyorsunuz?

*İkdam*'cı: Cevdet Beğ matbaadan çıkarken bana bir buçuk lira virdi. 'Bunun' didi, 'yarısını tiyatro tenkidi yazmaya gidecek muharrire vir, fakat tenbih it, hepsini bu gice harcamasın, birazını da yarın akşama saklasın! Diğer kalan yarısının bir kısmını gitmiş yerlerde harca, mütebakıyesiyle de bak, ucuz, elden düşme bir makale filan bulabilirsen al getir. Fakat yazıyı viresiye kurtarabilirsen daha âlâ olur' didi.

Behzad: Öyle ise, sen yanlış gelmişsin buraya evladım! Sen yarın sabah irkenden kalk, Yeni Cami'e git Yeni Cami'e! Orada aradığını bulursun. Hatta

umduğundan daha ucuz bulursun. Senin aradığın yazılar bizde yok!” (Kaygılı, 1927)

Eserde liyakat sahibi olma hususunda tasarlanmış son sahne ise diğer sahnelerde ayrı ayrı işlenmiş hataların genel manada doğrusunu gösterir bir nitelik taşımaktadır:

“Behzad: (*Hafız Said'e hitaben*) Dimek siz varyete yazısı istiyorsunuz öyle mi?

Said: Eyvallah! Lakin malum a, biz kolay kolay kül yutan takımdan değiliz; öyle edebi imiş, ilmi imiş filan diye akşamları vakt-i kerahetden sonra çızıkdırılmış külüstür, cavalacoz şeyleri istemeyiz. Biz tertemiz, ayna gibi, okurken insanın bir daha okuyacağı gelen yazılar isteriz, anladın mı arkadaş? Bize vireceğiniz yazıları, giceleri Topkapu'daki Yetim-zade Mahallesi'nin kadınları okurken sanki Billur Köşk'ün hikâyesini okuyormuş gibi tâ sabahacak göz kırpmadan okumalı. Sonra vapurda acıbadem kurabiyesi ile Amerikan fıstığı yerine herkes bizim gazeteden bir dane alub gönlünü eğlendirmeli!” (Kaygılı, 1927)

“Ters Evlenme” metninde “Bolu'nun meşhur helvacı ustası Himmet” üzerinden iş etiği dersi verildiği fark edilmiştir. Helvacı ustasının helva yapımında malzemeden çalmıyor oluşu ile bazı müteahhitlerin kalitesiz ya da yetersiz malzeme kullanmaları ilgili eserde şu şekilde kıyaslanmıştır:

“Bolulu: Yağ, un, şeker, fıstık lazım.

Kavuklu: Yağsız olsun.

Bolulu: Yağsız helva mı olur? At taş diye adamın kafasını yar.

Kavuklu: Ununu az koy.

Bolulu: Unsuz helva olur mu? Cıvık cıvık çorba gibi...

Kavuklu: Şekersiz olsun.

Bolulu: Şekersiz helva nerede duyulmuş?

Kavuklu: Bu, diyet helva!

Bolulu: Damat gibi tatsız tuzsuz bir şey olacak. Hiç olur mu?

Kavuklu: Bari fıstığını koyma.

Bolulu: Helva dedin mi her bir şeyciği tam, malzemesi bol olmalı; malzemededen çalamam.

Kavuklu: Ne olurdu müteahhitler de senin gibi düşünselerdi de şu güzelim şehir ayakta kalsaydı!”

Görüldüğü üzere incelenen eserlerden 5’inde çalışma hayatına dair muhtelif konular ele alınmıştır. İlgili konular 18 farklı örnek üzerinden okuyucuya sunulmuş, bu örnekler arasında en çok zikredilen mevzu ise çalışma hayatında yaşanan liyakat sorunu olmuştur.

Bu başlık altında en çok örnek veren eser “Vatandaş Oyunu” isimli metin olmuştur. Buradan tespit ettiğimiz 9 örnekte; liyakat sorunu, bazı memurların iş etiğine sahip olmaması, yöneticilerin işlerine hâkim olmamaları ve işe girerken karşılaşılan torpil sorunları gibi iş hayatına dair çeşitli problemlere dikkat çekilmiştir. “Geçmiş Zaman Olur ki” metni, 3 örneğinde de ısrarla iş etiğinden bahsetmiştir. “Hayırlı Evlat” oyununda mesai saatleri içinde uyunmasının, “Yazıcı” metnindeki 4 örnekte ise liyakat sahibi olma(ma)nın örnekleri verilmiştir. Bu konuda 1 örneğe rastladığımız “Ters Evlenme” metninde ise iş etiği dersi verir mahiyette bir örnek sunulmuştur.

### **2.1.6. Sağlık Sektörüyle İlgili Meseleler**

Sağlık sektörüyle ilgili meseleler; sağlık hizmetlerinin ulaşılabilirliği, kalitesi, sistemin altyapı kusurları, güvenlik durumu, çalışan hakları ya da hizmet alan kişilerin hakları gibi çeşitli noktalara değinen bir başlıktır. Bahsi geçen başlığa ait oyunlardaki tespitler şu şekildedir:

“Vatandaş Oyunu” metninde doktor, sağlık sektörü ile ilgili ilginç bir tespit yapmıştır. Bu tespite göre hastaneye gelen hastalar şifa bulmak için değil doktor elinde ölmek için hastaneye gelmektedirler. Söz konusu sahnede Kavuklu’nun tedavi olmak istemesi üzerine ilk olarak “Bizde yer yok!” cevabını aldığı, muhtelif diyalogların ardından hastaneye ancak kabul edildiği görülmüştür. Sahnenin devamında ise Kavuklu; sıra

numarası almış, kaydını yaptırmış ve kuyruğa girmiştir (Genç Oyuncular, 1962: 33-34). Tüm bunların ardından ancak tedavi olma imkânı bulan Kavuklu, ilk olarak istirahat almaya gelmekle itham edilmiş ve ardından “hastane işi” bir muayeneye maruz bırakılmıştır. Doktor, Kavuklu’daki hastalığı teşhis etmeye bile çalışmaksızın “Aspirin” kullanmasını önermiştir. Doktorun işine karşı özensizliği ilgili eserde “hastane işi tedavi” olarak adlandırılmıştır:

“Doktor: Hastane ne içindir, sen bilmez misin, hastane doktor elinde ölmüş olmak içindir.” (Genç Oyuncular, 1962: 33-34)

“Üstün: Aspirini dayadı hemen değil mi?”

Arif: Ha!

Üstün: Oldu mu ya birader, hastane işi muayene etmiş seni.” (Genç Oyuncular, 1962: 35)

Sahnenin devamında “Doktor” tipinin hastalık teşhis edebilecek kadar mesleki bilgi birikimine sahip olmadığı görülmektedir. Tıp eğitimi almış olması beklenen doktorun bu sahnede kendi işinin cahili olduğu göze çarpmaktadır:

“Doktor: Liseyi bitirince mühendisliğe heves ettik, kazanamadık. Kendimi hukukta buldum, hukuk mukuk, hık mık derken, ertesi yıl tıba attım kapağı. Zar zor bitirdim orayı; döne döne. Onun için ben öyle fazla bir şey bilmem.” (Genç Oyuncular, 1962: 36)

“Kavuk” isimli oyun metninde sağlık sektörünün yetersizliğini ele alan kısa bir sahne bulunmaktadır. Bu sahnede Kavuklu’nun bir hayli sıra beklemek zorunda kalması ve nihayet sıra kendisine geldiğinde mesai saatinin bitmiş olması dikkatimizi celp etmiştir. Bu tema ile hastanelerde organizasyon problemi olduğu ve personel yetersizliğinden dolayı hastaların mağdur edildiği gibi durumlar okuyucuya hatırlatılmıştır. Hatta bu problemlere çözüm getirmenin ne derece elzem olduğunu vurgulamak için yazar, mevzubahis metinde Kavuklu’yu şafak vaktinden akşama kadar hastanede bekletmiştir:

“Agâh: Akşama doğru sıra bana geldi. Doktor, ‘Saat doldu, yarın gel!’ dedi. Eline yapıştım, ayağına sarıldım. Acıdı.” (Büyükarkın, 1987: 211)

“Hayırlı Evlat” metninde ise sağlık sektörünün bir diğer eksikliği olarak “hastanın güvenliği” konusu gündeme getirilmiştir. Metinde, SSK Hastanesi’nde bir hastanın tacize uğraması gibi son derece ciddi bir konu tema olarak kullanılmıştır:

“Kavuklu: Sedyeyi görme, sedye sedye değil sanki ‘Challenger’ uzay mekiği. O derece modern. Ah o güvenlik sistemi. O güvenlik sistemi müthiş birader. Bir zamanlar sarılığa yakalandığı için hastaneye yatıp orada tacize uğrayan kızcağızın burada yattığına insanın inanası gelmiyor.” (Bilginer, 2001: 19)

“Revani Hanım’ın Kısmeti” isimli eserde ambulansların olay yerine geç geliyor olması, aşağıdaki sahne ile gündeme taşınmıştır:

“İsmail: Bir ambulans çağırdılar.

Tevfik: Ohooo! İş ambulansa kaldıysa bekle babam, bekle...

İsmail: Hiç öyle olmadı. Ambulans beş dakika sonra yanımdaydı. Hem de hemşiresiyle ve doktoruyla.

Tevfik: (*Şaşkın*) Allah Allah! Hiç bu kadar acele servis duymamıştım...” (Biçer, 2012: 16)

Yukarıdaki sahnenin devamında Kavuklu, ambulansla devlet hastanesine götürülmüştür. Söz konusu sahnede Pişekâr ise “devlet hastanesi” denildiğinde toplumda zamanla oluşmuş genel bir profilden söz açmıştır. Bu profile göre devlet hastanesine giden bir kişi ambulansla sarsılır, çalışan ekip tarafından hoş karşılanmaz ve büyük bir hasta kalabalığı ile tedavi görmeyi bekler. Saydığımız olumsuz olaylar silsilesinin bir parçası olmak istemeyen kişiler ise özel hastanelere gitmek koşuluyla ancak bu durumların dışında kalabileceklerdir:

“İsmail: Ambulans beni hiç sarsmadan hastaneye taşırken hemşire nabzımı saydı, doktor tansiyonumu ölçtü... Ambulans acil servisinin önüne yaklaşıırken, iki hizmetli koşarak geldiler. Beni ambulansın yatağı ile birlikte hastaneden içeri soktular... Güler yüzlü bir doktor bizi karşıladı. ‘Hastanemize şeref verdiniz. Hiç korkmayın. Burada size gayet iyi bakacağız.’ Dedi...”

Tevfik: Anlaşılan İsmail’ciğim, seni özel bir hastaneye götürmüşler.

İsmail: Hayır canım... Devlet hastanesiydi.

Tevfik: Bir de baktın ki içerisi ana-baba günü...

İsmail: Ne demek istediğini anlamadım ama orada benden başka hasta yoktu.

Tevfik: (Şaşmış) Nasıl olur? A, vallahi inanmam.” (Biçer, 2012: 17)

Kavuklu, gerekli tedaviler yapılmadan hastaneden gitmek istemiş ve bu duruma bir gerekçe göstermek adına sağlık karnesinin yanında olmadığını beyan etmiştir. Bu noktada Kavuklu’nun gerekçesi, ilgili kuruluşun hastalara bakış açısını anlatıyor olması bakımından önemlidir. Bu bölümde yapılan eleştiri, parası olmayan hastaların tedaviden yoksun bırakıldığı bir sistemin, işin özünde “hastane” değil “ticarethane” olduğunun hatırlatılması amacını taşımaktadır:

“İsmail: Acildeki doktor bir ortopedi uzmanıymış... Beni elleriyle muayene edip; ‘Ben pek bir şey bulamadım.’ Deyince ‘Öyleyse bırakın gideyim, arkadaşım şu anda beni bekliyor.’ Diyerekten kalkmaya davrandım.

Tevfik: Sonra da kalkıp buraya geldin.

İsmail: Hayır doktor bırakmadı. Filmlerim çekilmeden hiçbir şey belli olmazmış. Bu kez de sağlık karnemin üzerimde olmadığını söyledim. Doktor yine bırakmadı: ‘Aman efendim, karnenizi sonra da getirebilirsiniz. Bizim için önce hastalarımızın tedavisi önemlidir.’ diyerek gitmeme izin vermedi.”

(Biçer, 2012: 18)

Görüldüğü gibi sağlık sektörünü konu edinen 4 farklı oyun metninde 8 farklı örnek bulunmuştur. Söz konusu örneklerde çeşitli problemlerden bahsedilirken özellikle hastanelerin tıbbi standartların altında sundukları hizmeti bile bazen geç bazense özensiz bir biçimde sağlıyor olmaları eleştirilerin odağı olmuştur.

“Vatandaş Oyunu” metni, bünyesinde bulunan 3 örnekle çalışmamıza katkı sunmuştur. Bu örneklerden iki tanesinde hastaların tedavi süreçlerinde gerekli ihtimamdan yoksun bırakılmaları, son örneğinde ise doktorun yeterli tıbbi bilgi ve birikime sahip olmaması

durumu işlenmiştir. “Kavuk” metninde hastaların bekleme süreleri konu edinirken, “Hayırlı Evlat” metninde hastaların hastane içinde güvenliğinin sağlanamamasından bahis açmıştır. “Revani Hanım’ın Kısmeti” oyununda; ambulansın olay yerine geç ulaşıyor olması, devlet hastanelerinin her anlamda yetersiz oluşu ve ilgili kurumun yöneticileri tarafından şifa noktası olarak değil ticarethane olarak görülmesi konuları kaleme alınmıştır.

## 2.2. Ahlaki Meseleler

Bu başlık, bireyin ya da toplumun belli olaylar/durumlar karşısında sergilediği ahlaki davranışlarını, etik anlayışlarını ortaya koymak amacıyla tasarlanmıştır. Sorgulanan kişinin/grubun çevreye karşı sorumluluğu, insan haklarına karşı tutumu, adalet, özgürlük ve eşitlik gibi muhtelif konulardaki duruşu bu başlık altında gözlemlenmiştir. İrdelenmiş olduğumuz ortaoyunu metinlerinde konuya dair bulgularımız şu şekildedir:

“Vatandaş Oyunu” isimli metinde Kavuklu ile Pişekâr’ın birbirlerini tanımaya çalıştıkları bir sahne yer almaktadır. Bu sahnede Üstün, Arif’i ha tanıdı ha tanıyacak derken “Dur dur dur.” diye yinelemeye başlaması üzerine Kavuklu, “Geç geç geç.” diye yanıt vermiştir (Genç Oyuncular, 1962: 13). Akabinde aralarında küçük bir “trafikçilik oyunu” başlamıştır. Burada trafik polisi rolüne bürünen Kavuklu; “ulan”, “lan” ve “beyefendi” gibi muhtelif hitaplarla trafiği yönlendirmeye çalışırken vatandaştan “rüşvet” istemeyi de ihmal etmemiştir:

“Arif: Dur ulan, dur taksi. Geç lan hırbo. Duur. Buyurun beyefendi geçin. Ulan otobüs hususiye yol ver. Hususi, pas ver. (*Yüksek.*) Vazife efendim, istemem. (*Hafif.*) Yan cebime koy. Dürt, dürt, cart, curt. Ehliyet, fren, muayene, ceza. Efendiiii, kanmam aza. Haydi keleş oğlu keleş, tosla yirmibeş.

Üstün: (*Elleri belinde*) Ne oluyoruz?

Arif: (*Omuz silkerek.*) Hizmet ediyoruz.” (Genç Oyuncular, 1962: 13)

Yukarıda, Kavuklu ve Pişekâr’ın ağzından ahlaki çöküşün bir göstergesi olan “rüşvet alma” durumu metnin başlarında gözler önüne serilmiştir. “Yan cebime koy!” diyerek rüşvet talep eden Arif’e ne yaptığı sorulduğunda “Hizmet ediyoruz.” demesi ise ahlaki

açından ne durumda olduğuna dair bilgi edinilmesi açısından dikkate değer bir cevap niteliği taşımaktadır (Genç Oyuncular, 1962: 13).

“Vatandaş Oyunu” isimli metnin devamında Pişekâr’ın ağzından; ahlak, din ve siyaset kavramları ele alınmış ve bu kavramların günümüzde yok oldukları ya da rezil durumda oldukları vurgulanmıştır. Ardından Kavuklu’nun Pişekâr’a tokat atması üzerine Pişekâr söylediklerinin aksini iddia etmeye başlamıştır. Kavuklu’nun ikinci bir tokat daha atması üzerine, Pişekâr yeniden konu hakkındaki ilk fikrine geri dönmüştür. Burada “tokat atılması” sembolik bir vasıf taşımaktadır. Tokat atılan kişi ile rüşvet alan kişi aynı konumdayken, tokat atan ile rüşvet veren kişi de aynı konumda yer almıştır. Tokat atıldığı kadar fikir değiştiren Pişekâr ise rüşvet alan kişilerin herhangi bir ahlaki yapıya sahip olmadıklarını ve rüzgâra göre yön değiştireceklerini bizlere göstermektedir. Sonunda Pişekâr’ın düzgün bir yaşam için kişiliğini ve ahlakını ön plana çıkarmak yerine maddiyatı tercih ediyor olması, kendisinin ahlaki çöküşünü gözler önüne sermektedir:

“Üstün: Havalar kötü, sular kötü, işler kötü.

Arif: Ya, oh oh oh.

Üstün: Sen kötü, ben kötü, o kötü.

Arif: Vah vah vah.

Üstün: Namus yok, iman yok, ahlak yok.

Arif: Oh ohoh oh.

Üstün: Rezalet, kepazet, siyaset. (*Arif sinirlenmiş bir zamandan beri. Bir tokat sallar. Üstün kımlıdanmaz. Hemen ve hızlı hızlı.*)

Hava iyi, su iyi, iş iyi

Sen iyi, ben iyi, o iyi

Namus var, iman var, ahlak var

Selamet, nefaset, siyaset.

Arif: (*Seyirciye.*) Şamar oğlanı olduğu nasıl da belli. Tokadı yiyince ağız değişti. (*Arif'in yeni bir tokadı.*)

Üstün: (*Aynen*) Namus yok, iman yok, ahlak yok. Rezalet, siyaset, kepazet.

Arif: Hani tokat yerine para yese kimbilir nasıl değişecek. (*Seyirciye söyledi bunu.*) Hey gidinin gidisi zıpır Üstün.

Üstün: Hey gidinin gidisi çemiş Arif.

Arif: Bana bak, sen çok değişmişsin. Eski çapul halin kaybolmuş.

Üstün: Para, birader, para. İnsanı o adam ediyor. Paran var mı, insansın. O zaman her kapı sana açık, her işin yolunda. Aman efendim, buyurun efendim.

Varsa paran memleketin efendisisin.” (Genç Oyuncular, 1962: 15)

Metnin devamında köyün ağası, Kavuklu'yu yanına çağırmış ve kendisinin yanında muhtelif devlet memurları da varken Kavuklu'dan kaçakçılık yapmasını talep etmiştir:

“Dışarıda iki üç sürü var, toparla onları, kat önüne götür Suriye'de sat, oradan altı, yedi parça, hani naylonlu, parlonlu zamazıngolu karı donu var ya, onları al getir bana. Beylere lazımmış.” (Genç Oyuncular, 1962: 20)

Tüm bu yaşananları Pişekâr'a anlatan Kavuklu ise Pişekâr'dan kaçakçılığı destekleyen bir cevap almıştır: “İyi ya sen de faydalanırsın.” Ardından Kavuklu'nun kaçakçılık yapma teklifini kabul etmediğini duyan Pişekâr, “Ne yapıyorsun, o kadar adamın yanında ağa bozulur mu?” diyerek bir kez daha işin ahlaki boyutundan ziyade kişisel çıkarlara göre hareket etmeyi desteklediğini ortaya koyan bir tavır sergilemiştir (Genç Oyuncular, 1962: 20).

Metnin devamında komiser rolü oynayan Pişekâr ile Kavuklu'nun aralarında bir tartışma zuhur etmiştir. Bu sahnede Kavuklu, komiserin yüzüne para atmış ve ilgili meblağdan bahsederken “haraç” kelimesini kullanmıştır. Bir yandan paraları yerden toplayan komiserin diğer yandan da bu durumu Türk parasına karşı yapılmış bir hakaret olarak algıladığını vurgulaması önemlidir. Burada ahlaklı rolü yapan ahlaksızlar, Pişekâr üzerinden oyun metnine taşınmıştır:

“Arif: Sabrım iyice tükendi. Elimi cebime daldırıp bütün paramı çarptım yüzüne. Al şu istediğin haracı da kapa çeneni, dedim. Hem paraları topladı, hem de...

Üstün: Ne, vatandaş! Türk parasına hakaret ha!” (Genç Oyuncular, 1962: 22)

İlgili sahnenin devamında Pişekâr’ın hakaret etmek için “Seni gidi vatandaş oğlu vatandaş!” cümlesini kullanması ilginçtir. Ardından “Vatandaşa bakınız top tüfek atınız. Yuuu!” denilmesi üzerine topluluğun “Enayiye bak, vatandaş oldu!” diyerek haykırımları bir diğer dikkate değer husustur. Akabinde topluluktan birinin “25’e, 25’e” diye bağırması üzerine muhtelif kişiler ilgili para birimini verip sırayla Kavuklu’ya tekme atmışlardır. Bu sahnede rüşvet alan komiser yerine hakkını arayan vatandaş, yine aynı komiserin vesile olduğu bir cezaya maruz bırakılmıştır. Vatandaşı cezalandıran ve “vatandaş” kelimesinden rahatsız olan topluluğun ise yine vatandaşlardan meydana geliyor olması ise önem arz eden bir başka unsurdur (Genç Oyuncular, 1962: 22).

Kavuklu’nun bir işe başvurabilmek için bazı evraklara ihtiyacı olmuştur. Bu noktada görevi vatandaşa hizmet vermek olan bir kamu kuruluşunda görevli şahıs işe başlayabilmek için rüşvet istemiştir. Bu sahnenin okuması yapılırken rüşvetin büyüğünün ya da küçüğünün olmayacağı ve bu durumun her halükarda ahlaki bir problemin işareti olduğunu göz ardı etmemek gerekmektedir. Memurun bu tavrı kamu kurumlarında dahi ahlaki çöküşün yaşandığını/yaşanabileceğini bizlere hatırlatmaktadır:

“Hadi bana bir çay bir gazoz ısmarlayın da işe başlayalım.” (Genç Oyuncular, 1962: 55)

Memur, bir çay ve bir gazoz ile başladığı rüşvet isteme ahlaksızlığına muhtelif şekillerde devam etmiştir. Memur, vatandaştan spor-toto oyun kâğıtlarının yatırılması, dolma kalem verilmesi, devlete ait pulların vatandaş tarafından yüksek meblağ ile satın alınması, fazla paranın memurda kalması üzerine memurun kahve parasının karşılanması, hatta evine gideceği miktarın da ödenmesi gibi akıl dışı isteklerde bulunmuştur (Genç Oyuncular, 1962: 56-57):

“Memur: Al şu bizim totoları, giderken yatır. (*Pantomimle verir.*)

Arif: Eee... Para?

Memur: Ne parası ulan? Hani iyi adamdın? Parasını aldıktan sonra babam da yatırır.” (Genç Oyuncular, 1962: 56)

“Memur: Dur şu senin kâğıdı yazalım. (*Aranır.*) Hay Allah, kalemi evde unutmuşum. (*Üstün’e*) Dolmakalemimi ver. (*Üstün verir. Memur inceler.*) Hah, fena kalem değilmiş. (*Diye sırtır.*) İyi daha kolay imzalar. (*Cebine atar.*) Beş tane altı kuruşluk damga pulu, on tane üç kuruşluk belediye pulu, iki tane beş kuruşluk posta pulu, yedi tane bir kuruşluk tayyare pulu al da gel. (*Üstün fırlar.*) Dur bende pul var. Sana satayım. Ver iki buçukluk. (*Pişkince alır.*) Üstü bende kalsın. Kahve içerim. (*Üstün ile Arif yutkunurlar.*) Hay Allah, cüzdanı da evde unutmuşum. Eve gidecek param yok. Bir on lira olsaydı. (*Üstün ile Arif bunlardan bir şey anlamaz. Memur onların gözlerine bakarak.*) Ne kötü değil mi? Cüzdan evde kalmış. (*Sessizlik. Üzerine basarak.*) Bir on lira olsaydı. (*Bizimkiler intikal edemedi.*) Bizim cüzdan ya... (*Üstün anlar, yüzü aydınlanır. Arif hâlâ bön.*)” (Genç Oyuncular, 1962: 56-57)

Yukarıdaki sahnenin devamında Kavuklu’nun kaydını yaptırabilmesi için Kavuklu’yu ilgili memur bir başka memura yönlendirmiş fakat Kavuklu diğer memurun odasına gittiğinde de aynı memurla karşılaşmıştır. Bu durumda koltuklar değişse bile vatandaşın çilesi bitmemiş ve bir başka memur adı altında aynı kişi, yani işin özünde aynı zihniyet Kavuklu’dan rüşvet istemeye devam etmiştir:

“Arif: Yahu bu deminki memura benziyor.” (Genç Oyuncular, 1962: 57)

“Memur: Yavaş yavaş. Acele işe şeytan karışır, yavaş yavaş. Yan odada da altına şerh koydurun (*Gene bir tur. Bundan sonra adeta soyut bir sahne. Bizimkilerin uzun bir koşuşması. Memurun önünde durmaları. Bir oyun. Memur her seferinde değişik bir tip. Her seferinde memurların ilk önce itirazları sonra muameleyi yapmaları görülür. Memur sonunda ilk haline döner.*)” (Genç Oyuncular, 1962: 58)

“Memur: İşin uzun, bekle.

Üstün: (*Arif'e.*) İşi kısaltayım mı? Ver iki tane onluk (*Kâğıt paranın birini bir eline ötekini öbür eline alır. Arif'te onu taklit eder. Türkü söyleyerek adeta memura hayali paraları koklatarak yaklaşırlar. Memur atılır, paraları ceplerine doldurur.*)” (Genç Oyuncular, 1962: 58)

İlgili eserde karşımıza çıkan bir başka ahlaki problem; emeği, üretimi, zamanı ve bilgiyi değersiz gören kişiler tarafından gerçekleştirilen “eser hırsızlığı” mevzusudur. “Vatandaş Oyunu” metninde kendini “şair” olarak tanıtan “Serseri”, nasıl şiir yazdığını ya da şiir devşirdiğini şu sözlerle itiraf etmiştir:

“Serseri: Ondan bir mısra, bundan bir mısra alır âlâ mayonezli terbiyeli şiir yaparım.” (Genç Oyuncular, 1962: 64)

Genç Oyuncular’ın kalemlerinden çıkan en dikkat çekici sahnelerden biri, “Kavuklu” ile “Serseri” arasında geçmektedir. Serseri, bu sahnede Kavuklu’ya “İnsanları sevecek misin? İnsanlar eşit midir?” sorularını yöneltmiştir. Ardından Kavuklu’nun cebinde ne kadar parasının olduğunu sormuştur. Sahnenin devamında insanların eşit olduğunu beyan eden “Serseri”, bu durumu gerekçe göstererek Kavuklu’nun cebindeki paranın yarısına talip olmuştur (Genç Oyuncular, 1962: 68). Bu sahneyi okurken Kavuklu’nun “vatandaş” olduğu için muhtelif zorluklara göğüs germek zorunda kaldığını hatırlamak icap etmektedir. Bu durumda Kavuklu’nun cebindeki paranın yarısının ve daha sonra kalan yarısının “insanlar eşittir” manipülasyonuna maruz bırakılarak çalınması, bu sahneyi dikkate değer kılmaktadır. Burada “sevgi” ve “eşitlik” gibi yüce kavramları kullanarak vatandaşların mal varlığına el konulması eserde karşımıza çıkan bir diğer dolandırıcılık örneğidir:

“Serseri: Mademki insanlar eşittir, demek ki o paranın yarısı da benim. (*Parayı alır. Arif aptallaşır.*) İnsanları sevecek misin? İnsanlar eşit midir? Öyleyse avucunda artakalanların da yarısı benim.” (Genç Oyuncular, 1962: 68)

Yukarıda sözünü ettiğimiz sahnenin yalnızca Kavuklu’yu değil tüm milleti temsil ettiğini, Kavuklu’nun yaşadığı olay karşısında verdiği şu tepki ortaya çıkarmaktadır:

“Arif: Namussuzlar, hainler, milletsizler. Menfaatçiler. Size mi kaldı bu millet? Defolun, defolun.” (Genç Oyuncular, 1962: 69)

“Geçmiş Zaman Olur ki” adlı ortaoyunu metninde Kavuklu’ya iş etiği kazandırmaya gayret eden “Usta”, iş hayatı dışında da edepten ve ahlaktan şaşmaması gerektiğini vurgulayan bir konuşma da yapmıştır:

“Usta: Yaa, işte böyle. Zanaatında olsun, evde-sokakta olsun; açık yürekli, dürüst, eli açık, alçak gönüllü olmak gerektir.

Hamdi: Anlattığın kıssadan çıkartılacak hisse bu oluyor tabii.

Usta: Öyle. Hem, ne diyoruz biz Ahiler? Eline, diline, beline hâkim ol.” (Gündoğdu, 1987: 20)

Mevzubahis oyun metninde Ahilik geleneğinin iş ahlakına dair bakış açısının yer aldığı bir sahne bulunmaktadır. Bu sahnede çıraklıktan kalfalığa yükseltmek için Kavuklu’ya iki soru sorulmuştur. Bunlardan ilki Kavuklu’nun dünya işlerindeki tavrını sorgularken, ikinci soru ise ahiret işlerine karşı tutumunu sorgulama maksadını taşımıştır. Sorulara olumlu yanıtlar alan Ahi Baba, Kavuklu’ya etik kuralları hatırlatan şu öğütleri vermiştir:

“Ahi Baba: Kıvanç duyduk... Ey oğul. Gerektir kim güzel ahlaktan, sağduyudan dışarı adım atmayasın. Nefsine uymaya, haramdan çekinesin. Elinle koymadığını götürmeyesin. Kimsenin sanatına tamah etmeye, çoluk çocuğuna kötü gözle bakmayasın. Kimseye kibir, düşmanlık, cimrilik ve kıskançlık etmeyesin. Hayır işlerinde elinden geleni yapmakta kusur etmeyesin.” (Gündoğdu, 1987: 25)

“Ahi Baba: Oğul. Hak al, hak ver. Kimseye dediğinden eksik verme. Ve her ne zaman teraziye eline alasın, ahiret terazisini anmak gereksin. Haydi oğul; ona göre dirlik işin gereksin.” (Gündoğdu, 1987: 25-26)

Metnin ilerleyen safhalarında Kavuklu’nun bir süre çıkar ortamına hizmet ettiği görülmüş olmakla birlikte, haksızlık edenlerin maşası olmak uzun vadede içine sinmemiştir. Bu noktada patronunun çıkarlarını düşünmek bir yana dursun kendi çıkarlarını bile göz ardı eden Kavuklu, haklıların safında yer almıştır:

“Hamdi: Onca adamı dolandır sen, sonra da köşe bucak gizlen. Bize de yatakçılığımı yapmak düşün. Âlâ.

İsmail: O nasıl söz Hamdi’ciğim...

Hamdi: En çok da şu bizim Şeref’e üzüldüm.

İsmail: Aldırma. Her koyun kendi bacağından.

Hamdi: Yoo, böyle işlere gelemem İsmail. Koyun vicdanı değil benim vicdanım.” (Gündoğdu, 1987: 70)

Yukarıdaki konuşmanın devamında ise haksız yere işinden edilen Şeref’in yanında yer almak isteyen Kavuklu, kendince bir plan yapmıştır. İlgili plana holdingde çalışan diğer işçilerin de dâhil olmuş olması mühimdir. İşçilerin, işlerinden atılma ihtimallerine rağmen haksızlığa dur diyecek güçlerinin olması, bu sahneyi ilgili başlık altında değerlendirmemize vesile olmuştur:

“2. İşçi: Hayr’ola Hamdi Baba?

3. İşçi: Kendi kendine mi konuşuyorsun?

Hamdi: Tam vaktinde geldiniz. Yardımınız gerekiyor.

3. İşçi: Sen iste, canımız feda.

Hamdi: Yalnız, bir parça tehlikeli. İşten atılabilirsiniz.

2. İşçi: Anca beraber kanca beraber.

3. İşçi: Şeref atıldıktan sonra, ne gam Hamdi Baba?

2. İşçi: Şutlasınlar bizi. Anca beraber kanca beraber.” (Gündoğdu, 1987: 70)

“Geçmiş Zaman Olur ki” adlı eserde, “Mayısoğlu” tipinin ahlaki açıdan sorunlu birisi olduğu görülmektedir. Holding sahibi olarak karşımıza çıkan “Mayısoğlu”, ilk olarak “Gafur Yıldırım” isimli Rizeli bir fırıncıyı dolandırmıştır:

“Hamdi: Ne yapacaksın Mayısoğlu’nu?

Rizeli: Vakdun hükmünde ba bi kazuk admiş idu. Melmeketdaki çay bağçelerini ba sattirdu. Onin parasınna beyuk şehirde furun açalum sa dedu. Havu kafama tuküreyum, verdum parayı oğa. Nerden bileceyum ba puşluk edecek. Soyle ba nerdedur şini?" (Gündoğdu, 1987: 34)

Oyun metninin ilerleyen bölümünde, Edirneli olduğu bildirilen "Pehlivan Mestan Ağa" sahneye çıkmıştır. Söz konusu kişi, Rizelinin kaderini paylaşmış ve o da "Mayısoğlu" tarafından dolandırılan kişiler arasına girmiştir. "Edirneli" tipinin "Mayısoğlu" tarafından dolandırılma konusunu Kavuklu ile istişare ettiği sahne şu şekilde karşımıza çıkmıştır:

"Edirneli: Bunların hepiciği te o kopuğun mudur şimdi?

Hamdi: Öyle.

Edirneli: Mayısolu'nun, üyle mi?

Hamdi: (*Ağzını yansılayarak*) Üüyle.

Edirneli: Çalıp çırptıyan dikti bunca yapıyı, üyle mi? Süyle, hangisinde eyleşir te o haramzade?" (Gündoğdu, 1987: 37)

"Edirneli" tipinin dolandırılma mevzusu hakkında Pişekâr ile konuşması ise şu şekildedir:

"İsmail: Mayısoğlu'nun yerinde...

Edirneli: Mayısolu mu dedin? Asıl o kopuğu yere çalıcım ki...

İsmail: Bir alıp vereceğiniz mi vardı?

Edirneli: Ne vermesi te be ahretlik. Alıcağım vardır te o haramzadeden."  
(Gündoğdu, 1987: 39)

Bir diğer sahnede ise Mayısoğlu'nun terk ettiği eşi "Bayburtlu Deli Nahide" ve kızları "Şengül" ile "Gülüzar" oyun metninde yer almışlardır. İlgili sahnede sahte altın takan "Bayburtlu Deli Nahide" maddi değeri olmayan aksesuarlarını dolandırabileceği herhangi birinin karşısına çıkması durumunda altın fiyatından işlem yaparak satacağını beyan etmiştir:

"Hamdi: Bu beşibiryerdeleri, Mayısoğlu mu yaptı sana?

Bayburtlu: Yapmaz olaydı.

Hamdi: Yoo, yiğidi öldür ama hakkını yeme demişler.

Bayburtlu: Sen de diyirsen gadaşım. Hepisi de sahte. Teneke teneke. Altun suyuna banmışlar.

Hamdi: Mayısöğlü olduğu başka nasıl belli olacak.

Bayburtlu: Aramızda galsın. Buralarda birine yutturabilirsem, giremseleri elden çiharacağım.

Hamdi: Anlaşılan, Mayısöğlü’ndan bir parça sana da bulaşmış.” (Gündoğdu, 1987: 48-49)

“Mayısöğlü”nun mağdur ettiği bir diğerk kişi ise metinde “Alman” olarak geçen ve gerçek adını “Gottfriedt” olarak açıklayan bir arkeologdur. “Mayısöğlü”, Alman’dan gazoz fabrikası kurma konusunda yarar sağlaması karşılığında ona değerli bir taş vereceğini söylemiştir. Akabinde Hititlere ait bir yazılı kaya vermesi gerekirken kendi eliyle alçıdan yaptığı ve Osmanlı Türkçesi’nden yararlanarak Alman’ı tiye alan birkaç kelam karaladığı bir parçayı vermiştir. Bu olaylar iki yıl önce yaşanmasına ve kendisi arkeolog olmasına rağmen hâlâ dolandırıldığını anlamayan “Gottfriedt” ise “Mayısöğlü” ile görüşmek için holdinge gelmiştir. Akabinde Kavuklu ile aralarında şu diyalog geçmiştir:

“Alman: Ben yaptı katzı... İki yıl önce... Tuğkiya’da. Mays-oğlü tanıdım o zaman. Sana şok kıymetli taş veğezek ben... Dedi. Hitit yazılı kayası. Ama biğ istek vağ senden... Dedi. Bana Almanya’dan sen, gazoz yapmak fabrik gönder... Dedi. Oluğ dedim.

Hamdi: Yazılı kayayı verdi mi bari?

Alman: Evet. Veğdi. Fakat bitz Almanya’da, kimse okuyamadı. İşte buğda. (*Alçıdan yapılma, taş süsü verilmiş; üstü kabartma yazılı bir parçayı çıkartır çantadan.*) Ützeğindeki yazıyı kimse okuyamıyoğ. Hititçe deyil. Azaba dedik... Bilinmeyen biğ medeniyet mi vağ Anatoli’de. Bu yaztı şok inteğezan.

Hamdi: Ver bakayım şunu. (*Alıp tartar, bir tıklatur parmağıyla.*) Basbayağı alçı bu. Hem bu yazı da düpedüz eski yazı.

Alman: Eski yazı?

Hamdi: Yok, yeni ikindi. Yani, Osmanlıca. Eski yazı bilirim. Bakalım ne yazıyor... (*Okur*) Ey Alaman Alaman/ Nene gerek eski zaman/ Mezar kazmak iş değil/ Karışır sonra sapla saman.

Alman: Anlamadım Hindi Bey.” (Gündoğdu, 1987: 60-61)

Elinde tabanca olduğu belirtilen ve aslen bir şair olan Mirzade de Mayısöğlü'nun kurbanları listesinde yer almıştır. Metinde “Antakyalı” olarak yer alan Mirzade, Mayısöğlü ile ortak olmak üzerine bir anlaşma yapmıştır. Mayısöğlü ise daha önceki kurbanlarında yaptığı gibi tüm sermayeyi alıp kaçmıştır:

“Hamdi: Demek sen de uğradın Mayısöğlü'nun hışmına?

Antakyalı: Bire, hem de ne hışım. Bu gavvet ya bu gavvet... Beni kene ortah yapıpdı. Sermeyemi aldıyan, sen sağ ben selamet. Cubul onuh herif imiş meyer isem. Deve tellalı kimi dolanık melmeket melmeket, o hırhızı arıyık. Daldingil galagaldım bire...” (Gündoğdu, 1987: 66)

Ünver Oral, “Kavuklu İş Buldu” isimli metninde “fazla fatura toplama” mevzusunun gündeme getirildiği bir sahneden yararlanmışır. İlgili sahnede, “mali dolandırıcılık” olarak değerlendirebileceğimiz bir başka ahlaki problem okuyucunun dikkatine sunulmuştur:

“Pişekâr: Acaba akıl hastanesini mi arıyorsunuz?

Kavuklu: Bana mı söylüyorsunuz?

Pişekâr: Hayır, babama söylüyorum.

Kavuklu: Babana söylüyorsan, benim yolumu niye kesiyorsun birader?

Pişekâr: Canım efendim, tabii size söylüyorum! ‘Akıl hastanesinin yerini mi arıyorsunuz?’ diyorum.

Kavuklu: Sen de mi geleceksin?

Pişekâr: Yani ne arıyorsunuz diyorum.

Kavuklu: Allah Allah... Ne ararsak ararız, sana ne oluyor?

Pişekâr: Efendim, ‘İyilik yap, denize at!’ demişler. Buraların yabancısı olduğunuzu anlayıp yardım etmek istedim.

Kavuklu: Öyle söylesene! Ben de köşe kaptın da fazla fatura topluyorsun zannettim.” (Oral, 1987: 90)

I. Çelebi, “Kavuklu İş Buldu” isimli oyunun dolandırıcılık yapması ile ön plana çıkan tipidir. Kendisinin dükkân kiralamak adına Pişekâr ile yaptığı konuşma, söz konusu dolandırıcılığa örnek teşkil etmektedir:

“I. Çelebi: Şu dükkân kiralıkmış lakin sahibi nerededir?

Pişekâr: Siz mi kiralayacaksınız?

I. Çelebi: Hay hay babacığım! Şöyle geçerken dikkatimi çekti de belki sahibinin paraya ihtiyacı vardır diye düşünerek boş kalmasına gönlüm razı olmadı.

Pişekâr: Aman gönlünüz safada daim olsun efendim, sağ olunuz!

I. Çelebi: Aklıma hemen yeni bir holding kurmak geldi. Birkaç kişi ekmek kapısı bulur da ben de duaları ile geçinirim.” (Oral, 1987: 113)

“Kavuklu İş Buldu” metninde “Kavuklu” yanlış anlaşılma ile başlayan bir diyalogu mevzuyu anladıktan sonra düzeltmemiş ve bu durumdan faydalanmıştır. Akabinde Kavuklu’yu kendi adamlarından biri zanneden I. Çelebi’nin dolandırıcılık yapma niyetini ayan beyan açıklamaktan çekinmemiştir:

“I. Çelebi: Kimsin, ne istiyorsun?

Kavuklu: ‘Karşısında dur, o anlar’ dediler.

I. Çelebi: (*Kavuklu’yu süzüp başını sallar.*) Yaa! (*Tokalaşmak ister.*)

Kavuklu: (*Anlamaz, Çelebi'nin elini evirip çevirir.*) Faldan anlamam ki...

I. Çelebi: (*Tokalaşır*) Hoş ve ağzı sıkı adama benzersin! Seni kim gönderdi?

Kavuklu: Ben geldim, babam getirmediydi ya!

I. Çelebi: Baba mı dedin? (*Duralar, bakınır.*) Geldiğinden kimsenin haberi var mı?

Kavuklu: (*Bakınır*) İsmail'in var!

I. Çelebi: Babanla telsiz görüşmesi yaptım.

Kavuklu: Allah Allah? Teknik ne kadar ilerledi?

I. Çelebi: Fakat çok çabuk geldin!

Kavuklu: (*Evi gösterir.*) İki adımlık yer, iki günde gelecek değilim ya!

I. Çelebi: Hangi vasıta ile geldin?

Kavuklu: Deniz tuttuğu için trene binemedim.

I. Çelebi: Uçakla geldin demek ki... (*Bakınır*) Baba şimdi nerede?

Kavuklu: (*Taklit ederek bakınır.*) Karacaahmet'te!

I. Çelebi: Sicilya'dan döndü mü?

Kavuklu: Hay hay, sicimi yağlayıp döndü.

I. Çelebi: (*Bakınır*) Bir mesajı yok mu?

Kavuklu: (*Bakınır*) Pasajı yıktırdı, yerine bulutdelen yaptırıyor. (*Pişekâr'ın 'İşler nasıl?' işaretini görür, Çelebi için 'Aklından noksan' işareti yaparken Çelebi'nin fark etmesi üzerine başını kaşıyormuş gibi yapar.*)

I. Çelebi: (*Bakınır*) Yani bana bir haber göndermedi mi demek istiyorsun?

Kavuklu: (*Bakınır*) 'Seni yormasın, bol para versin!' dedi.

I. Çelebi: (*Neşelenerek Kavuklu'ya sarılır.*) Biliyorsun işimiz çok kolay, çok zevkli, bol paralıdır. Hele açılışımızı yapalım, sonra sıra ile kazık atıp buradan da savuşalım.” (Oral, 1987: 131-132)

I. Çelebi'nin yanında çalışan II. Zenne, patronunun kaçakçılık girişimini şu şekilde özetlemiştir:

“II. Zenne: Patronuma gelince... Tanışmanızı isterdim, hakikaten çok akıllı... Fakat çok talihsiz bir insandır.

Pişekâr: Vah vah! Ne gibi talihsizlikler?

II. Zenne: Ne gibi olacak... Balık ihraç etti ki hem memleket döviz kazansın hem de bana bir daire alsın... Herhalde kamyonun soğutması işlemedi balıklar yolda plastikten oyuncak balık olmuş!

Kavuklu: Vah vah! Kim bilir zavallı balıklar nasıl eziyet çekmiştir?

II. Zenne: Tabii vergi iadesi de alamadık!” (Oral, 1987: 147)

Yukarıdaki sahnenin devamında I. Çelebi'nin inşaat sektörüne de girdiği ve bu işte de mizacına uygun davranıp dolandırıcılık yaptığı görülmüştür:

“Pişekâr: Demek patronunuz ihracat işi yapıyor?

II. Zenne: Sadece ihracat yapsa açlıktan ölürüz! Onun her işe akli erer, elinden her iş gelir. Çok da tatlı dillidir. Keşke tanışsaydınız!

Pişekâr: Kısmetse tanışırız efendim! Sonraaa?

II. Zenne: İnşaat işine de girdik ya çok pişman olduk! Çimentoyu bol bol kullandığımız halde işçiler zamanında sulamayınca herhalde kuruyup kumu çoğalmış efendim!

Pişekâr: Vah vah! Lakin bu işi anlayamadım küçükhanım?

Kavuklu: Ben hiç birini anlayamadım?

II. Zenne: Daireleri alanlar da buzdolabıydı, yatak takımıydı, çamaşır makinasıydı, su deposuydu, videosuydu falan doldurunca... Bu kadar ağırlığa

çimento ne yapsın, hırsından çatlıyor! Daireler çatlayınca da demirler Süpermen değil ya, apartman çöküyor.” (Oral, 1987: 147-148)

Akabinde I. Çelebi'nin gıda işi de yaptığı fakat bu işini de iş ahlakına uygun olarak icra etmediği ortaya çıkmıştır:

“II. Zenne: Yok içinden makine yağı çıkmış, toprak boya çıkmış, kurt çıkmış... Allah yapısı değil ya!

Pişekâr: Haklısınız efendim!

Kavuklu: (*Pişekâr'ın kulağını çekerek*) İçinden tilki çıkmış, mercimekten plastik, sucuktan eşek nalı çıkmış... Çıkar ya, kul yapısı, çıkanlar da hediyesi...” (Oral, 1987: 148)

İncelemiş olduğumuz metinde eleştirilerin hedefi olan bir diğer iş kolu ise “kasaplık” olmuştur. Bu noktada iş ahlakına sahip olmayan birtakım kasapların, dükkânlarında at eti satmaları eleştirilen nokta olmuştur. Bu sahnede kasabın sattığı etin “at eti” olduğunu beyan etmeden raflarda sergiliyor olması tüketiciyi aldatmak olacağından, mevzubahis sahne bu başlık altında değerlendirilmiştir:

“Frenk: (*Bir elinde kaval çalarak ve yularını tuttuğu atı üzerinde zıplayarak neşeli şekilde girer. At kişneyerek ve iki dönerek bir devir dolaşır. Dükkânın önünde durular.*) Bırrr! (*Bakınıp Kavuklu'yu görünce sevinir, el sallar.*) Heeyyy! (*At da kişner.*)

Kavuklu: (*Kalkarak*) Bu da kim yahu? Feza devrinden sonra herhalde at devri başladı!

Frenk: Van minute! Pir tayika effendi! (*İnip atı bağlar.*)

Kavuklu: Kovboy amca, atını şu arkaya bağla da yandaki kasap görmesin!” (Oral, 1987: 155)

Ortaoyunu metinlerinde genellikle yardıma ihtiyaç duyan kişi “Kavuklu” olmaktadır. İncelediğimiz metnin birazdan bahsedeceğimiz kısmında ise bu sefer yardıma ihtiyaç duyan kişi “Pişekâr” olarak karşımıza çıkmıştır. İlgili sahnede tanımadığı birinin yalnızca

sözlerine güvenen Pişekâr'ın, kiracı olarak kabul ettiği kişi tarafından dolandırıldığı görülmüştür:

“Pişekâr: Şu kontrata bir bakayım! (*Çayını içerek kontratı çıkarıp bakar.*)

Kavuklu: Âmin!

Pişekâr: Aaa! Aaa? (*Kavuklu'nun merakla dürtüklemesi üzerine ona bakması ile ağzındaki çayı püskürtmesi bir olur.*) Olamaz!

Kavuklu: Bal gibi oldu işte! (*Silinir*)

Pişekâr: Aman Allah'ım, hem de kendi elimle imzaladım.

Kavuklu: Keşke kendi ayağınla imzalasaydın İsmail! Ne oldu?

Pişekâr: Ben her ay Safra Kemal'e dükkânımı kiraladığı için maaş gibi para ödeyecekmişim... Elektrik, su parası da benden...

Kavuklu: İsmail, böyle üste maaş vereceğini haber versen ben kiralardım yahu!

Pişekâr: Alay etme Hamdi'ciğim! Tanımadan itimat etmenin, bakmadan imza atmanın neticesi böyle olur.” (Oral, 1987: 186)

Mevzubahis metinde Pişekâr'ın bir kadın tarafından da kandırıldığı görülmüştür. Hanımefendi, Pişekâr'ın evini ahlak dışı bir mekâna dönüştürmüş ve bu durumu daha sonra çevresinden işiten Pişekâr'ı mağdur etmiştir:

“I. Zenne: (*Yüzünü açıp kapar.*) Öh öh öh öh! (*Yürüyüp evin arkasına gider.*)

Kavuklu: İsmail, bu kadın öh öh öh öh!

Pişekâr: (*Arkasından bakarak*) Hamdi'ciğim benim evin arka kapısına gitti!

Kavuklu: Arka kapıdan öh öh!

Pişekâr: Birisi ‘Senin boş evde her gece ışıklar yanıyor, sazlar çalınıp, öh öhler canlanıyor.’ dedi de şaka yapıyor zannettim birader!

Kavuklu: Bu, benim evi kiralamaktan vazgeçen o şey abla yahu!

Pişekâr: ‘Yaşam Boyu Spor Abla’ mı? (*Kavuklu başını sallayınca*) Aman dükkânın derdi üstüne bir de bela mı çıktı! Yandım, mahvoldum Hamdi’ciğim!

Kavuklu: Dört öksürüp girersin, onlar çıkmazsa sen de çıkmazsın yahu!

Pişekâr: Alayın sırası mı efendim, sonra ismim şeye çıkar.

Kavuklu: Daha ben de siftah edemedim, ne olacak halimiz?

Pişekâr: Kemal’e maaş bağlayayım, Yaşam Abla’ya hane bağışlayayım, ben de aç karnına her gün derdime yanayım, ağlayayım.” (Oral, 1987: 187)

“Kavuk” metninde “Sabite” ve “Nafile” isminde iki kadın karakter yer almaktadır. Metne göre Sabite Hanım muhtelif evlilikler yaparak kendi aile bireylerinin bakımını bu beyefendiler üzerinden sağlamaktadır. Bu noktada Sabite Hanım’ın kendi çıkarları doğrultusunda evliliklerini bir kazanç kapısına dönüştürmüş olması ahlaki bir kusurdur. Metinde kendisinin yapmış olduğu beş evliliğinde de karşıdaki kişilerin duygularını sömürdüğü, kendisinin ise taraflarla hiçbir duygusal bağ kurmadığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla bir evliliğinin bitmesi üzerine kendisine bir başka kurban arayan Sabite Hanım’ın bu tutumunu “dolandırıcılık” olarak değerlendirmemiz yerinde olacaktır:

“Sabite: (*Tepinir*) Anne, biz şimdi ne yapacağız? Beşincisini de kaçırdık. Babamın altını kim temizleyecek? Çocukların yemeğini kim yedirecek? Bulaşığı, çamaşırı kim yıkayacak? Üstü kaldı ortalık yerde. Anne! Pişkin Nafile, biz yandık... (*Tepinir*)

Nafile: Tepinip durma kız! Ne varmış? Sende bu canfedalık olduktan sonra altıncısını da buluruz.” (Büyükarkın, 1987: 228)

Metnin ilerleyen sayfalarında ise sahte ihracat beyannamesi yoluyla devletin dolandırıldığı bir sahne mevcuttur:

“Şeytan: Yalnız çok para iste. Malları, mülkleri saymakla bitmez! Oğlu döviz kaçırmaya gitti! Sonra ihracat yaptım diye devletten vergi iadesi alacak!”

(Büyükarkın, 1987: 235)

“Hayırlı Evlat” metninde Kavuklu’nun oğlunun “büyük adam olma” teorisi dikkate değer bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu teoriye göre “hırsızlık” büyük adam olmak iken “okumak” lüzumsuz bir zaman kaybıdır. Metinde yer alan kişilerin hırsızlara karşı vereceği muhtemel tepki ise kişinin yaşadığı çevrenin ahlaki değerlerini anlamamız açısından kıymete haiz bir emaredir:

“Kavuklu: Hem ne olacak bu senin halin? Okuyup büyük adam olasın diye çabalıyorum. Sen hiç oralı değilsin. Büyüyünce ne olacaksın söyle bakalım?”

K. Arkası: Bırak bu alaturka aile ayaklarını ‘dady’. Bu ülkede büyük adam olmak için okumaya hacet yok. Hırsızlık yapıp büyük götüreceksin. İhale, yolsuzluk, hortumlama... İki gün ‘hırsız, uğursuz’ üçüncü gün ‘helal olsun adama be ne götürdü, çok beyefendi adam canım’ derler. Ben kararımı verdim ‘my dady’ büyüyünce kesinlikle hırsız olacağım.

Kavuklu: Vay başıma gelenler.” (Bilginer, 2001: 15)

Metinde, Pişekâr’ın kendimizden büyüklere karşı nasıl davranmamız gerektiği hususunda birtakım nasihatlerde bulunduğu görülmüştür:

“Pişekâr: Ya işte böyle Asalet Efendi, yaşlıların halini hatırını sormakta fayda mülâhaza ediyorum. Malum-u âliniz toplumlar yaşlılarına verdiği değerle, gösterdiği ihtimamla ölçülür.” (Bilginer, 2001: 23-24)

Caner Bilginer, “Hayırlı Evlat” isimli metnini yönetici konumunda bulunan tüm hırsızları ve dolandırıcıları anarak bitirmeyi tercih etmiştir. Akabinde şu sözlerle ilgililere etik ve ahlak dersi vermeyi de ihmal etmemiştir:

“K. Arkası: Babacığım; alt mahalleyi de, bu ablaları da, bu amcayı da soyan benim.

Kavuklu: Evladım beni cümle âleme rezil ettin.

Pişekâr: Niye yaptın çocuğum?

K. Arkası: Her zaman siz demez miydiniz, ‘büyüklerini örnek al’ diye, ben de aldım. Hem benim babam bekçi, bana bir şey yapamazlar.

Kavuklu: Yoo. Bizim mahallede kanunlar önünde herkes eşittir.

Pişekâr: Evladım. Sana ‘büyüklerini örnek al’ dediysek öyle ihaleyle, yolsuzluklarla, hortumlamayla, çalıp çırpmayla zengin olan büyüklerini örnek al demedik. Bak burada namusuyla çalışıp kıt kanaat geçinen şerefli vatandaşlarımız var, onları örnek al. Başkasının malında/mülkünde, ırzında, namusunda gözün olmasın. Elindekiyle yetin, kimseden yardım bekleme. Elden gelen öğün olmaz, o da vaktinde bulunmaz. Yan başına dön başına, merhem varsa sür başına...” (Bilginer, 2001: 48)

Bilginer, kaleme aldığı “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” isimli metninde Pişekâr’ın ağzından Kavuklu’ya kısa bir ahlak dersi vermiştir:

“Pişekâr: Borcuna sadık ol, kimseye hilekârlık yapma.

Kavuklu: Tamam söz veriyorum; hilekârlık, dolandırıcılık yok.” (Bilginer, 2003: 57)

“Midirfillik Oyunu” metninde Kavuklu’nun İstanbul’a göç etmek üzere tren yolculuğu yaptığı bir sahne bulunmaktadır. Kavuklu’nun bu yolculuğa çıkarken yanına sandık, bavul, yatak dengi ve azık torbasını aldığı görülmektedir. Trenden inen Kavuklu eşyalarını bir kenara bırakmış ve aile üyelerini eşyalara göz kulak olmaları noktasında tembihlemiştir (Akan, 2006: 187). Akabinde Kavuklu’nun tüm eşyaları, gözü önünde muhtelif kimselerce çalınmıştır:

“Ulvi: Ule yakala. (*Sandığa yönelirken*) Gitmiş.

Herdemnazik: Bavul. (*Koşarlar*) Uçmuş.

Bazannazik: Yatak dengi. (*Koşarlar*) Kodunsa bul.

Ulvi: Yahu aman azık torbası... (*Koşarlar*) O da yok.

Memiş: Baba, Arif Amca geliyor.

Ulvi: Arif, neredesin? Canımıza yetiş. (*Hepsi birden Arif'e saldırırlar. Arif korkar, kaçır.*)

Ulvi: Hay Allah, o da kaçtı. Ariiiiif, gelsene be?

Arif: Ben de geliyordum ama ne diye üstüme yürüdünüz deliler gibi?

Ulvi: Bütün eşyaları yürüttüler.

Arif: Aaa... Kim yürüttü?

Ulvi: Ne bileyim ben... Kaşla göz arasında yok oldu hepsi. Koşum acemisi dolap beygiri gibi dönüp çırpındık ama nafile.” (Akan, 2006: 188)

İstanbul'a gelir gelmez eşyaları çalınan Kavuklu, ilerleyen sahnelerde ise şehir magandalarıyla karşılaşmıştır. Kendilerini “gayriresmî polis” olarak adlandıran bu kişilere yaşadığı kapkaççılık olayını anlatan Kavuklu, suçluların yakalanması hususunda yardım talep etmiştir (Akan, 2006: 189). Akabinde aralarında geçen kısa konuşmanın ardından Kavuklu'yu darp etmeye başlamışlardır. Başından beri herhangi bir suç bulunmayan Kavuklu'nun bu durumdan kurtulabilmesi için Pişekâr'ın ilgililere rüşvet vermesi gerekmiştir:

“Hüsmen: Sen nereden çıktın be?

Rüstem: A be bu bunun arkadaşı. Gizlice peşimizden girmiş.

Arif: Yok efendim, arkadaşı falan değilim. Kendisini ilk kere, demin sizinle birlikte gördüm. Lazım olur diye kendisine para getirdim.

Ulvi: Hah elime geçtin dürzü. Bir de utanmadan ‘para getirdim’ diye alay ediyorsun değil mi?

Arif: Muhterem sayın mösyö, bir yerde tanışık olduğumuzu hatırlamıyorum. Tanışık olmadığınız bir adamla, nasıl olurda bu biçimde konuşursunuz?

Ulvi: Ha?

Arif: Para da getiririm, her bir şeyler de getiririm. Size ne! Beni tanımayırsunuz ki... (*Polislere*) Değil mi beyefendi?

Rüstem: Tabii beyau, tabii beyau. Te be hepten haklısın beyau beyefendi.

Arif: Bilmem ki kendisine bu kadar para yeter mi?

Rüstem: Valla yau beyefendi, bu herif çakal çakal bakıyor. Daha fazla ister kapçık ağızlı.

Arif: Buyurun beyefendi, şimdi tamam herhalde.

Rüstem: Te be tamam be beyefendi.

Arif: Allahaismarladık beyefendi... Hadi siz de yürüyün benimle birlikte de tanış olalım.

Hüsmen: Te be dikkat edesin o herife ki bir daha huzur muzur bozmasın.”  
(Akan, 2006: 193)

Metnin bir diğer sahnesinde ise Kavuklu, bir inşaat firmasının Kâhya'sı tarafından gündelik beş lira almak üzere “kazmacı” sıfatıyla işe alınmıştır (Akan, 2006: 199-200). Akabinde gelişen olaylar sonucunda Kâhya'nın Kavuklu'yu dolandırdığı görülmüştür. Ayrıca, Kavuklu'nun yaşadığı haksızlık bununla sınırlı kalmamış ve bir de dolandırıcı tarafından iftiraya uğramıştır. Tüm bu yaşanan olaylar sonucunda, konum itibarıyla hakkını savunması mümkün olmayan Kavuklu sessiz kalmak zorunda bırakılmıştır. Kavuklu'nun sessizliğindeki ses ise içerisinde bir sistem eleştirisi barındırmaktadır. Kavuklu, hakkının teslim edilmeyeceğine o kadar emindir ki adalet aramaktan bile vazgeçmiştir:

“Kâhya: Al bakalım ula.

Ulvi: Eyvallaah, sağ olasın Kâhya Efendi. Sağ olasın. (*Sayar*) Şey kusura bakma, eksik vermişsin. Dört buçuk lira bu, üç daha vereceksin.

Kâhya: Uy babo... Ula senin aklını dilki mi yidi? Niye üç lera verecahmişem?

Ulvi: Yedi buçuk lira yerine dört buçuk lira verdin de ondan.

Kâhya: Vış babo... Ne yedi buçuh lerası? Ben senden beş leraya aynaşmamış mıydım? Mütahhit beg işlemene bahtı, beğenmedi. ‘Bu beş lira etmez dört buçuh eder.’ dedi. Ben de sene dört buçuh lera verirem, hırbo.

Ulvi: Yahu demin gözümle gördüm. Adamdan yedi buçuk lira aldın. (*Seyircilerden birine*) Sen de şahitsin. Bu adam bana vermek üzere yedi buçuk lira aldı, dört buçuk lira veriyor. Hakkımı yedi bu adam, gidip şikâyet edeceğim.

Kâhya: Ne dedin, ne dedin, ne dedin?

Ulvi: Sağırlığın mı tuttu gene, hakkımı yedin! ‘Gidip şikâyet edeceğim.’ dedim.

Kâhya: (*Zıplar*) Seni gidi kapitalist faşist sosyalist seni.

Ulvi: Neeeeee?

Kâhya: Seni gidi sosyalist faşist kapitalist seni!

Ulvi: Eyvah...

Kâhya: Puliiiiis, yetiş burda bir ‘ist’ var, milletin huzurunu bozuyor.

Ulvi: Yapma Kâhya Efendi, ocağına düştüm yapma...

Kâhya: Puliiiiis...

Ulvi: Yapma, vazgeçtim. Sen benim hakkımı yemedin, ben senin hakkını yedim. Allah aşkına sus...” (Akan, 2006: 201-202)

Yukarıdaki sahnenin daha iyi anlaşılabilmesi adına Kavuklu’nun çalışma şeklini gören Müteahhit Bey’in onun için söylediği sözleri de çalışmamıza eklemek gerekli görülmüştür:

“Kâhya: Mteahhid beg, bgn yeni bir işçi aldım. Onun parasını da verin.

6. Curcu: Al on lira.

Kâhya: Aman müteahhid beg, ben heç on leraya işçi tutar mıyım be? Yedi buçuğa tuttum. Senin paranın bekçisiyim ben burda. Yaa... Nasıl, kâhyalığımı begenir misen?

6. Curcu: Çok iyi çok iyi. Üstelik tuttuğun adam sıkı çalışıyor. Al yedi buçuk lirayı da ver. Senin de gündeliğine iki buçuk lira zam yaptım. Çok iyi iş görüyorsun.” (Akan, 2006: 201)

Eserde tema olarak kullanılan bir diğer mevzu, “5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu” ile eser sahiplerinin haklarını güvence altına alan temel yasayı gündeme getirme amacını taşımaktadır. İlgili sahnede Pişekâr’dan öğrendiği türküleri kendi bestesi gibi plak şirketlerine satan ve eserde “üçkâğıtçı” olarak tanıtılan “Bülbül Kazım” bu konunun başrolü olarak karşımıza çıkmıştır. Kendisi, Pişekâr’ın hakkını gasp ederek haksız kazanç elde etmiştir:

“Ulvi: Türkü mü söyleyeceğim?

Arif: Evet, gençliğinde yanık yanık söyler dururdun. Şimdi bizim köy havaları moda. Bir tutturursak...

Ulvi: Ha, köye gelen âşıklar gibi... Geçimim bu yüzden olacak.

Arif: ‘Geçim’ ne kelime, elalem bu işten ne paralar kırıyor.

Ulvi: Peki, nasıl yapacağız bu işi?

Arif: Haaaa, işte orasını ben de pek iyi bilmiyorum ama bu işin kurdu birini tanıyorum. Madam’ın balolarına şarkı söylemeye gelirdi.

Arif: Benden bildiğim türküleri öğrendi de ‘besteledim’ diye binlerce liraya plak şirketlerine sattıydı.

Ulvi: Kimmiş bu üçkâğıtçı?

Arif: Meşhur şarkıcı, türkücü, içler acısı şarkılar bestekârı; Bülbül Kazım. Şimdi ona gidiyoruz.” (Akan, 2006: 211)

“Revani Hanım’ın Kısmeti” metninde, Revani Hanım’ın müşterilerini doğum haritalarına baktığını iddia ederek dolandırdığı görülmüştür. Mevzubahis müşterilerinden biri olan Mustafa, Revani Hanım’ın kapısını define bulmak ümidiyle çalmıştır. Akabinde Revani Hanım ve yardımcısı Meleksima’nın Mustafa’nın ardından yaptıkları şu konuşma “dolandırıcılık” başlığı için örnek gösterilebilir nitelik taşımaktadır:

“Meleksima: Hanımım, bu adam tekrar gelecek. O zaman ne yapacağız?”

Revani: Merak etme, haritasını alacak.

Meleksima: Peki o haritada gösterilen yeri kazıp da define bulamayınca ne olacak?

Revani: Üzülme, Melek’cim. Oraya adımını bile atamayacak.

Meleksima: Yani ona uydurma bir harita vereceksiniz.

Revani: Hiç öyle şey yapar mıyım ayol? O zaman aldatıldığını hemen anlar herif. Benim haritam sahici olacak... Ama gösterdiği define, askeri yasak bölge içinde kalacak...” (Biçer, 2012: 31-32)

“Yazıcı” metninde, günün modern iktisat anlayışını resmeden bir sahne ele alınmıştır. Bu sahneye göre alım satım esnasında kullanılan sistem, daima kişilerin birbirlerini aldatmaya çalışması üzerine işlemektedir:

*“(Behzad ile Rasim Beğ ikisi birden telaşla geriye dönüb bakarlarken İzak Efendi parayı virmeden savuşur.)*

Behzad: Hani nerde yahu? Meydanda görünür böyle bir şey yok!

Rasim Beğ: Acaba çiğnedikten sonra adamı alub otomobil savuşmasın!

Behzad: *(Birden geriye dönüb İzak Efendi’yi karşısında göremeyince)* Ulan, bazirgan ne oldu? Vay kurnaz herif vay, otomobil adam çiğnedi diye bizi kandırub arkaya döndürince savuşdı ha! Gördün mi amuca, ne yapacağız şimdi? Bizim ilk mektub böylelikle güme gitdi!

Rasim Beğ: Ne yapalım evladım, kısmet değilmiş, ikincisine bakalım!

Behzad: Âlâ, bu gidişle dükkân kirasını da bol bol viririz, ev bark da geçindiririz! Fakat ne kurnaz şeymiş o yahu!

Rasim Beğ: Ey evladım, bugünkü modern iktisadın en birinci kaidesi, ahz ü itâda insanın daima karşısındakini mantara basdırmasıdır! İşte bazirgan da şimdi bunun en kesdirme ve pratik bir usulünü tatbik itdi ki, bundan dolayı kendisine gücenmek değil, bize yeni bir iktisadi marifet öğrettiği için hatta teşekkür itmeliyiz!” (Kaygılı, 1927)

Metnin bir diğer sahnesinde ise Kavuklu, eğitim ve öğretimin küçük yaşta başladığını ve gerekli ahlaki bilgiyi vaktinde alamamış bir bireyin sonradan değişmesinin daha güç olacağını beyan etmiştir. Kavuklu’ya göre “Ağaç yaşken eğilir.” ve çocukların ahlaki eğitimi beşikte başlamalıdır:

“Behzad: Hiç böyle tıbbî ninni de işitmemişdim ömrümde. Galiba bu gidişle yakında çocuk beşiklerinde edebî, felsefî, iktisadî ninniler de duyacağız!

Rasim Beğ: (*Uyanarak*) Elbet duyacaksın ya! Malum bir keyfiyettir ki “ağaç fidanken eğilir”. Çocuğa, yavruya beşikde, ana kucağında, mekteb sırasında ne öğretir, ne belletirsen o, onun kulağında küpe kalır.” (Kaygılı, 1927)

“Ters Evlenme” metninde Pişekâr’ın fikirlerini pazarlık konusu yapacak kadar tutarsız biri olduğu görülmüştür. İlgili sahnede ilk olarak Pişekâr evlilik konusunda yardım talep edilecek kadar güvenilen biriyken bahsetmiş olduğumuz tavrından dolayı karşısındakinin gözünde saygınlığını yitirmiştir:

“Pişekâr: Hangi kadın ona kız verir, hangi kız onu kocalığa kabul eder! Bu imkânsız kızım, işiniz gerçekten zor!

Görümce: Bizim değil efendim, sizin zor!

Pişekâr: O ne demek o?

Görümce: Annemle düşündük. Abim evlenirse belki bu hallerinden vazgeçer. Annem, Tuzsuz’a göre bir kızını, bulsa bulsa Pişekâr İsmail Efendi bulur dedi. Kızım git ona selamımı söyle, abine münasip bir kısmet bulsun dedi.

Pişekâr: Bu imkânsız, mümkün değil, ihtimal veremiyorum, olanaksız, olasılık bile değil, söz konusu edilemez, mümkünatı yok!

Görümce: Efendim annem size bu keseyi gönderdi.

Pişekâr: Hay hay efendim, tabii hanım kızım. Yalnız çok zahmetli olacak, nasıl olur bilmem ki...

Görümce: Şimdilik bununla masrafları karşılar dedi. Devamı gelecekmiş.

Pişekâr: Siz hiç merak etmeyin efendim, ben en kısa sürede size haber veririm efendim. Zaten Tuzsuz evladım da temiz çocuktur! Vakti gelmişti.

Görümce: Para insana neler söyletmez ki! Utanmasa abimi ermiş ilan edecek.”

Aynı metinde Kavuklu'nun Tuzsuz Deli Bekir'e delikanlılık dersi verdiği bir bölüm de bulunmaktadır:

“Kavuklu: Hem sen delikanlılığın kurallarını biliyor musun? Bir, nefsi müdafaa haricinde kimseye silah çekmeyeceksin! İki, gazozuna bile kumar oynamayacaksın! Üç, kimsenin namusuna yan gözle bakmayacaksın! Hayda rinna, rinna rinna rinanay!”

Ahlaki meseleleri ele aldığımız bu başlık altında, 10 farklı ortaoyunu metni içerisinde 48 farklı örnek bulunmuştur. Bu örneklerde en fazla tekrar edilen konular ise “dolandırıcılık” ve “rüşvet” olmuştur.

“Vatandaş Oyunu” metninde bulunan 13 örnekte; rüşvet, kaçakçılık, kişisel çıkarların ahlaktan üstün tutulması, hakkını arayan kişileri cezalandıran sistemin varlığı, eser hırsızlığı ve dolandırıcılık gibi konular işlenmiştir. “Geçmiş Zaman Olur ki” oyununda bulunan 11 örneğin 5 tanesinde; edebin/ahlakın önemi, etik kuralların hatırlatılması ve haksızlığa karşı gösterilmesi beklenen tutum gibi konulara vurgu yapılmıştır. Aynı oyunun son 6 örneğinde ise dolandırıcılıktan söz açılmıştır. “Kavuklu İş Buldu” isimli oyun metninin 9 örneğinde; dolandırıcılık, kaçakçılık ve iş ahlakının yoksunluğu tema olarak seçilmiştir. “Kavuk” metni dolandırıcılık üzerinde dururken, “Hayırlı Evlat” metni; hırsızlık, yolsuzluk, toplumsal ahlaki çöküş, büyüklere hürmet göstermenin

ehemmiyeti, yöneticilerin baş hırsız olmaları gibi konulara yönelmiştir. “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” metninde ahlak dersi veren bir konu işlenmiştir. “Midirfillik Oyunu” metninde; hırsızlık, rüşvet, dolandırıcılık ve eser hırsızlığı konuları gündeme taşınmıştır. “Revani Hanım’ın Kısmeti” dolandırıcılığın tema olarak seçildiği bir oyun metnidir. “Yazıcı” oyununda, modern iktisat anlayışının kişilerin birbirlerini aldatmaları üzerine kurulu bir yapı olduğu dile getirilmiş ve kişilerin ahlak eğitiminin genç yaştan itibaren başlatılması gerektiğinin önemi vurgulanmıştır. “Ters Evlenme” metninde bulunan ilk örnekte rüşvet konusu işlenmiştir. Oyun metninin ikinci örneğinde ise ahlak dersi minvalinde bir bölüm kaleme alınmıştır.

### 2.3. Adaletsizlik/Adalet Arayışı

Adaletsizlik; bireylerin/toplumların sosyal, ekonomik, hukuki haklar ve cinsiyet eşitliği gibi hususlarda birtakım sebeplerden/zihniyetlerden ötürü hak ettiklerini elde edememesi durumudur. Bu aşamada ilgili kişilerin haklarını savunmak üzere harekete geçmeleri ise “adalet arayışı” olarak isimlendirilmektedir. Çalışmamızda adaletsizlik örneklerine ve adalet arayışlarına çokça rastlanmıştır:

Genç Oyuncular Topluluğu’nun kaleme aldığı oyundaki temalardan biri de adaletsizliktir. Bu metinde bulunan adaletsizlik, memur çocuğu olan Pişekâr ile garip bir köylünü oğlu olan Kavuklu arasında meydana gelmiştir. Pişekâr ile Kavuklu ortaokul birinci sınıfa kadar birlikte eğitim almışlardır. Ardından Pişekâr’a “iltimas” gösterildiği için eğitim hayatına devam ederken Kavuklu ise köyüne dönmek zorunda kalmıştır. Bu durumu duyan ve mevzunun “adaletsizlik” tarafında olan Pişekâr ise duydukları karşısında yalnızca “vah vah, biçare, zavallı” gibi acıma içeren tepkiler vermiştir:

“Arif: Sen memur oğlu, devam ettin okumaya ikmalle iltimasla.

Üstün: Vah biçare zavallı. Vah zavallı biçare...” (Genç Oyuncular, 1962: 19)

“Arif: Baktım olmayacak... Hem peder de garip köylünün biri; döndüm köye, tarlaya.” (Genç Oyuncular, 1962: 19)

Yukarıdaki diyalogun devamında oyunda “Maskeliler” adı verilen bir grup yer almıştır. “Maskeliler” ekibinin bir üyesi ilgili oyunda hükümeti temsil ederken, diğerleri halkı temsil etmiştir. Bu sahnede hükümeti temsil eden kişi meydanda kısa, hızlı ve sessiz bir

nutuk atmıştır. Ardından çevresine pozlar vererek kendi yanında getirdiği ekibin avuçlarına toprakları pay etmiştir. Burada hükümetin yalnızca kendiyile birlikte gelen ve öne çıkan konuşmacıyı alkışlayan gruba toprak dağıtması ilgi çekicidir:

*“(Üstün Arif’i dürter, bakarlar, gene maskeliler geliyor. Aralıklı tek sıra halinde ortayı doldururlar. Maskeliler ellerini açar, daha doğrusu avuçlarını. İçlerinden biri onlardan ayrılıp, ortaya çıkar, jimnastik yapar gibi ellerini kollarını sallayarak, ağzını açıp kapayarak bir nutuk söyler, çok kısa fakat çok süratli. Bu sessiz bir nutuktur. Ötekiler ise başparmaklarının tırnaklarını vurarak alkışlarlar. Konuşan onlara yaklaşır avuçlarına bir şeyler boşaltır. Sağa sola pozlar atarak. Ötekiler sevinir, dans ederek dışarı çıkarlar.)*

Arif: Ne halt etti bunlar?

Üstün: Görmedin mi, hükümet toprak dağıttı.” (Genç Oyuncular, 1962: 19)

Kavuklu ile ağanın köpeğinin arasında da ilgi çekici bir sahne bulunmaktadır. Bu sahnede Kavuklu’nun yaşadığı köyün ağası ile Kavuklu arasında bir anlaşmazlık çıkmış ve bu olay üzerine köy ağası, Kavuklu’ya “Yıkıl karşımdan köpoğlu köpek.” demiştir (Genç Oyuncular, 1962: 20). Bu duruma öfkelenen Kavuklu ise hıncını kapının önünde duran ağanın köpeğinden almak suretiyle köpeğe bir tekme atmış ve doğruca karakola yönelmiştir. Karakola vardığında köpeğe şiddet uygulama mevzusunun çoktan duyulduğunu anlamış ve öfkeli bir komiserle yüz göz olmak zorunda kalmıştır. Burada devlet memurunun, köyde yaşamını idame ettiren bir bireyin yaşadığı hakaretler zincirine değil de devlet adamlarınca desteklenen bir ağanın köpeğine odaklanmış olması dikkate değer bir olaydır. Köpeğin durumu ise ayrıca ilginçtir. Bunun sebebi ise hem şiddet görmüş olması hem de hakkının savunulması ağaya ait olmasındandır. Bu metinde devlet adamlarına yakın bir ağaya ait olan köpek bile devletin nimetlerinden bir vatandaşa oranla daha fazla faydalanabilmiştir. Tüm bu yaşananlar Pişekâr’a anlatıldığında Pişekâr’ın şaşırması ise ilgili adaletsizliğin ne boyuta ulaştığının açık bir göstergesi mahiyetindedir:

“Arif: Ben de hışımla fırladım, gittim. Kapının dışında ağanın köpeğine rastlamayayım mı? Köpoğlu olmanın acısını ondan çıkardım, bastım tekmeyi.

Ve tuttum karakolun yolunu. Karakola vardım ki haberi benden önce gitmiş.  
Komiser ‘Gel lan buraya.’ deyince, sağı solu şaşkırdım. Sonra bana ne dedi  
biliyor musun? ‘Ulan’ dedi...

Üstün: Ulan nankör herif, sen bunu nasıl yaparsın?

Arif: Sen nereden biliyorsun?

Üstün: Yıllardan beri bu işin içindeyiz. Bilmiyorum ama tahmin ediyorum.”

(Genç Oyuncular, 1962: 21)

Yukarıdaki diyalogun devamında Kavuklu ile Pişekâr; Kavuklu ile komiser arasında geçen diyalogu canlandırmışlardır. Pişekâr, komiser taklidi yaptığı esnada ağayı korumak için birkaç cümle ederken “Ağa gibi köpeğe düşkün bir köpeğe düşkün bir köpeğin köpeğini, yok şey köpeğin ağasını eeehhh!” demesi metindeki “ağa” metaforunun konumuna karşı dikkate değer bir eleştiriyi de içerisinde barındırmaktadır. Akabinde geçen diyalogların sonucunda Kavuklu’nun “Anlaşıldı anlaşıldı, sen de ağanın adamısın!” demesinin üzerine ise komiser rolündeki Pişekâr bu durumu “memura hakaret” olarak değerlendirmiş ve “Ben sana gösteririm vatandaş!” diyerek diyalogu devam ettirmiştir. Bu sahnede Pişekâr vatandaşa yasak olan şeyleri; vatandaşın “efendi” diye hitap etmesi, Türk vatandaşının şaşı bakması, sırtında yük taşıması ve “gazeteden yapılmış kese kâğıdı” kullanması olarak sıralamıştır (Genç Oyuncular, 1962: 20-21).

“Vatandaş Oyunu” metninde “Doktor” yozlaşmış bir tipi sembolize etmektedir. Söz konusu tip vatandaşlardan bir hayli uzak ve onlarla temas etmek bile istemeyecek kadar kendi statüsünü üstte gören bir yapıya sahiptir. Bahsi geçen “Doktor”, Pişekâr tarafından yanına getirilen Kavuklu’yu görünce ilk olarak tedavi etmeyi reddetmiştir. Ardından garip ve gülünç bir tanıdık silsilesinin son halkası sayılabilecek Pişekâr’ın kendisini tanıtmaması üzerine Kavuklu muayene olabilmıştır:

“Üstün: Aman Doktor Bey, ben senin amcanın alışveriş ettiği dükkâncının  
uzaktan akrabasıyım yahu.

Doktor: (Soğuk) Haaa!

Üstün: (Arif'e): Köftehor, nasıl da tanıdı hemen." (Genç Oyuncular, 1962: 32)

Yukarıdaki sahneye benzer bir durum ise "Hademe" ile "Pişekâr" arasında geçmiştir. Bu sahnede ise Pişekâr'ı tanıyıp tanımadığına karar vermek üzere olan "Hademe" ilk olarak onun kravatının markasına bakmış, ardından ceplerini karıştırmıştır. İlgili sahnede kişinin tanıdıklarının olması dolayısıyla işlerini pek çoklarına oranla daha kolay halledebilmesinin ilk adımı, ceplerinin doluluk oranından geçmiştir:

"Üstün: Beni tanımadın mı teyze?

Arif: İlahi Üstün, her önüne gelene bu numarayı yapıyorsun. İnadına seni de kimse tanımıyor.

Hademe: Dur hele bakalım. (*Etrafını dolaşır, elbisesini inceler, kravatının markasına bakar, ceplerini karıştırır. Uzun uzun düşünür, sonra karar verir. Tanıdı ama gene yüzü ters.*) Merhaba bey, ne istiyorsun?" (Genç Oyuncular, 1962: 42)

İlgili sahnenin devamında "Hademe", Kavuklu'nun dış görünüşüne bakarak onu işe almak istememiş, hatta müdürle görüşmek istemesine rağmen bu talebi bile yerine getirmemiştir. Kavuklu'nun eserdeki rolü gereğince vatandaş temsil etmesinden mütevellit, esere göre kapıda kalan ve işe alınmayan Kavuklu değil yine vatandaşlar olmuştur:

"Üstün: Hay Allah, arkadaşta iş arıyorduk, bir görüşeyim demiştim.

Hademe: Kim arkadaş?

Üstün: İşte. Gelsene Arif şöyle.

Hademe: Bu mu? (*Arif'i süzer.*) Bizde iş yok. Arkadaşında da yok." (Genç Oyuncular, 1962: 42)

"Salak Oğlum" metninde "Sarraf Mehmet" ve "Hamza"nın müşterileri ile aralarında geçen konuşma ilgili başlık altında incelenmeye değer bulunmuştur. Bu konuşma, maddi sıkıntılar yaşayan vatandaşın elindeki altını satmak üzere sarrafa gitmesiyle başlamıştır.

Akabinde baba ve oğulun sömürü tezgâhına düşen vatandaş, malını değerinin altında satmak zorunda bırakılmıştır. Söz konusu esnafların, müşteri dükkânı terk ettiğinde birbirleri ile gurur duymaları ise ahlaki açıdan ne tür bir karaktere sahip olduklarını anlamamız açısından kıymetli bir ipucudur:

“Müşteri: *(Bu sırada kapıdan girer. Kapı falan yoktur.)* Selamünaleyküm.

Mehmet: Aleykümselam, buyurun efendim.

Müşteri: Biraz altınım var, satmak istiyorum. Zor durumda kaldık da.

Hamza: Beyefendi abimizi kırmak istemeyiz ama malumatınız olduğu üzere bu aralar piyasa allak bullak. Şu altını bir tartalım evvela.

Müşteri: Buyurun efendim, sıkıştık da.

Hamza: Altının bugünkü piyasa değeri çok düşük, yazık!

Müşteri: Ne olsa razıyız beyim, sıkıştık.

Hamza: Valla babam bilir ama...

Mehmet: Beş akçe verelim.

Müşteri: Aman sarraf efendi, biz bunu alırken on akçeye almıştık. Dünyanın neresinde görülmüş ki altın satılırken daha ucuza satılsın?

Hamza: Abim haklı baba. Altın daima alındığı fiyatın üstünde satılır ama gel gör ki, zaman o zaman değil.

Mehmet: Oğlum doğru söylüyor.

Müşteri: Hiç olmazsa aldığım fiyatı verin.

Hamza: Ben cebimden buna iki akçe daha eklerim.

Müşteri: Gel şunu beş yap be delikanlı.

Hamza: Para benim olsa yaparım.

Mehmet: Hadi bir akçe de ben ekleyeyim ama fazla veremeyiz.

Müşteri: Vallahi on akçeye kendimiz almıştık.

Hamza: Tamam ustacım, sana helalinden sekiz akçe verelim olsun bitsin.

Mehmet: Çok açıldın oğlum.

Hamza: Ziyarı yok baba, beyefendi sıkışık durumda.

Mehmet: Ben veremem.

Hamza: Ben cebimden veririm.

Müşteri: Yahu şunu hiç olmazsa dokuz akçe yapsaydınız!

Mehmet: Ben sekiz bile veremem dedim.

Hamza: Ben sekiz verdim baba, adamcağız zor durumda.

Müşteri: Eh pekâlâ ne yapalım, öyle olsun.

Mehmet: Buyurun sekiz akçe. (*Parayı verir.*)

Müşteri: Hayırlı işler. (*Çıkar.*)

Mehmet: Aferin oğlum, sen bu işi iyi öğreneceksin.

Hamza: Ben kimin oğluyum baba?

Mehmet: Sarraf Mehmet'in oğlusun.

Hamza: Sarraf Mehmet bilir işi, at dişini yapar fildişi.

Mehmet: Aferin.

Hamza: Bu işte karımız ne babam?

Mehmet: Bu yirmi iki ayar altın, en az on akçe kazanırız.” (Gezen, 1997: 19-21)

“Hayırlı Evlat” metninde üniversiteden mezun olmuş bireylerin iş bulamadığı fakat bölüm kantininde çalışan çaycının ilgili bölüm hakkında konuşma yapmak üzere televizyon kanallarına davet edildiği bir senaryo çizilmiştir. Bu senaryo ile ilk olarak

mezunların istihdam edilememesi durumu okuyucuya hatırlatılmıştır. Ardından bölüm hakkında herhangi bir fikre sahip olmayan çaycının alana dair iş bulma hayali ve mezunların ona “gıpta etmesi” fikri, adaletsizliğin ne dereceye ulaştığının kanıtı niteliğini taşımaktadır. Bu sahneyle, eğitim kurumlarında muhtelif bölümler açarak öğrencilere bir nevi atama sözü veren ilgililerin, aslında öğrencileri içi boş bir hayal ile yaşattıkları anımsatılmıştır. Böylece “hayatını kurtarmak” isteyen mekteplilerin mezun olduktan sonra aslında süreç içinde “hayatlarının” ellerinden alındığını fark etmeleri adaletsizliktir. Dolayısıyla ilgili sahne bu başlık altında irdelenmeye değer bulunmuştur:

“Kavuklu: Hadi evladım, gidelim de bu UFO da ne hali varsa görsün.

Pişekâr: Vay efendim, maşallah.

K. Arkası: (*Korkar*) Anne, anne!

Kavuklu: Korkma çocuğum, sen şöyle dur. Benim uzaycam iyidir.

K. Arkası: Baba sen Türkçeyi zor konuşuyorsun. Uzaycayı nereden bileceksin!

Kavuklu: Çocuğum, üniversitenin Astroloji ve Uzay Bilimleri bölümünde bir zamanlar çaycılık yapmıştım, oradan biliyorum. Bak şimdi lazım oldu. Hışşt, bana bak. Ben şimdi televizyona da çıkarım. Oradan mezun olup işsiz dolaşan bütün gençler de bana gıpta eder.” (Bilginer, 2001: 16)

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz metnin devamında, mevcut ekonomik düzenin de bir adalet terazisine sahip olmadığı okuyucuların dikkatine sunulmuştur. Mevzubahis sahnede Kavuklu’nun işsizliğinden bahsedilirken konu birden onun “özel bankaya hortumlama müdürü” olma sürecine getirilmiştir. Bu sahne ile anlatılmak istenen finansal sistemin, fakirin üzerinden sağladığı haksız kazanç yüzünden toplumun belinin bükülmüş olmasıdır. Bu sistemle zengin daima zengin, fakirin ise daima borçlu kalacağı bir yönetim benimsenmiştir. İlgili sistem ise Kavuklu tarafından bizlere şu şekilde aktarılmıştır:

“Kavuklu: İş güç yok. Caner Efendi. Memleketin durumu malum. Geçen gün kahvede arkadaşlarla oturuyordum. İş ve İşçi Bulma Kurumu’ndan bir bey geldi. ‘Asalet Efendi, müdürümüz sizinle görüşmek istiyor.’ dedi.

Pişekâr: Oh sendeki de kısmet.

Kavuklu: Dur bakalım belli değil. Beni arabayla kuruma götürdüler. Efendim, yollara kırmızı halılar sermişler. Bana bir izzet bir ikram. Müdür bey benimle bizzat ilgileniyor. ‘İş bulamamak ne demek, memlekette iş çok, siz istediğinizi seçin.’ dedi. Ben de bir özel bankaya hortumlama müdürü oldum.” (Bilginer, 2001: 18-19)

Yukarıdaki tespitimizin doğru olduğunu kanıtlayan bir diğer sahne ise şu şekilde karşımıza çıkmıştır:

“Pişekâr: Yani bunlar hep rüya mıydı? İnsan rüyasını anlatırken başında bir ‘hayırdır’ der yahu.

Kavuklu: En başında rüya olduğunu söylemedim mi?

Pişekâr: Yoo.

Kavuklu: Herhalde unuttum. Ben bu hayat pahalılığından, işsizlikten, gelir dağılımındaki adaletsizlikten, tele tepik kültüründen ne yaptığımı biliyor muyum? Kusura bakma.” (Bilginer, 2001: 20)

“Midirfillik Oyunu” metninde, köyde yaşayan kesimin zamanlarını çalışmakla geçirip kazançlarını kendi gayretleri doğrultusunda elde ettikleri anlatılmıştır. Ardında şehirde yaşayan insanlar gündeme getirilmiş ve onların hile yoluyla kazanç elde ettikleri ifade edilmiştir. Bu durumu kabul etmek istemeyen Kavuklu, ilgili adaletsizlik karşısında konuşmak istemiştir. Akabinde bu konuyu gündeme getirmesi durumunda kendisinin “bozguncu” olarak mimmeneceğini öğrenmiş ve çaresizce susmuştur:

“Ulvi: Biz buralarda çalışa çalışa eşek gibi yaşıyoruz. Siz oralarda dolap çevire çevire beygir gibi yaşıyorsunuz. Acaba nasıl etsek de insan gibi yaşamanın yolunu bulsak.

Arif: Hiiiiinnh... Ulvi sus, 'bozguncu' derler.

Ulvi: Bozguncu mu derler? Ne bozguncusu, burada çelik çomak değil ortaoyunu oynuyoruz oğlum.

Arif: Öyle değil oğlum, 'Bu herif düzeni bozmak istiyor.' derler.

Ulvi: Kimler?

Arif: Beygirler.

Ulvi: Hangi düzeni, ne beygiri?

Arif: Yahu aman sus.

Ulvi: Neden be?

Arif: Sus... Hşşşş... Hşşşşş...

Ulvi: Peki peki sustum." (Akan, 2006: 172)

"Kabakçı Mustafa Vakası" metninde "halka adalet dağıtılan" bir kısım bulunmaktadır. İlgili bölümde toplumsal bir sorun olan "adaletsizlik" ele alınmış ve böylece halkın neye susadığı gözler önüne serilmiştir:

"Kavuklu: Şöyle bir deniz kenarına indim. Gezinir biraz açılırim diye...

Pişekâr: Açıldın mı bari?

Kavuklu: Yok, daha kıyıdaıyım. Bir de baktım Boğaz'dan gelen kale yamakları. Et Meydanı'nda bir Divan Çadırı kurmuş, halka adalet dağıtıyor.

Pişekâr: Allah Allah..." (Uğur, 2013: 72)

Yukarıdaki sahnenin devamında, Kavuklu'nun eline birkaç elma alarak mevzubahis meclise yöneldiği görülmektedir. Bu yönelişteki amaç ise yöneticilerin taahhüt ettiği adaleti almak değil, meclistekilere elma satarak oradan alacağı para ile evini geçindirmektir. Dolayısıyla yöneticilerden adalet beklemeyen Kavuklu için ekonomik sorunların varlığı, "adalet" gibi temel bir hakkı bile gölgede bırakacak ölçüye ulaşmıştır. Ayrıca diyalogun devamından anlaşılacağı üzere ekonomik sıkıntılar yüzünden aile içi

sorunlar yaşıyan Kavuklu'nun, maddi sorunlarına kısa vadeli de olsa çözüm bulma niyetinde olduğu görölmektedir. Bu noktada Kavuklu, yine yöneticilere karşı herhangi bir beklentiye girmemiş ve onlara elindeki elmaları satarak para kazanmayı ümit etmiştir. Dolayısıyla Kavuklu'nun elindeki elmalar, vatandaşın yaşamak için tek başına çaba sarf ettiğinin bir göstergesi olmuştur:

“Kavuklu: Birkaç elma topladım etraftan, gittim yanaştım meclis çadırlarına...

Pişekâr: Ah benim güzel efendicağızım, hiç de eli boş gitmez...

Kavuklu: Yok ulan, satıcam elmaları... Eve üç kuruş sokucam, karı dırdırından kurtulacam! Benim vakıa başka...

Pişekâr: Vah vah vah!” (Uğur, 2013: 73)

“Yazıcı” metninde muharrirler, gazete sahipleri ve kitapçılar arasında bulunan adaletsiz sistem şu şekilde gündeme taşınmıştır:

“Seyyah: (*Diğer muharrirlere bakarak*) Vay, sizler gice vakti burada ne arıyorsunuz böyle, cünbür cemaat!

Abidin Daver: Gazeteler için şöyle ucuz, elden düşme yazı toplamaya çıkmışdık!

Seyyah: Ey, buldınız mı bari?

Felek: Maatteessüf bulamadık, bize burasını, bu yeni açılan yazıcı dükkânını tavsiye itmişlerdi; fakat istediklerimizi orada da bulamadık!

Seyyah: Niçin bulamadınız?

Behzad: Çünkü, biz boğazı tokluğuna yazı yazmaya tövbe itdik de artık, onun için... Yağma yok, şimden sonra, biz kafa patlatalım, biz zihin tüketelim, biz göz nuru dökelim, gazete sahipleriyle kitabcılar ihya olsun!” (Kaygılı, 1927)

“Yazıcı” metninde, “adaletsiz sistemin” yalnızca gündeme taşınmakla kalmadığı ve ilgili soruna aynı zamanda bir çözüm de getirildiği görölmüştür:

“Seyyah: Lakin biz yazılarımıza fazla para istemekle, acaba patronlar virecekler mi dursin?”

Behzad: Virmezlerse kolayı var. İşte dükkân hazır, yarından tizi yok, ortada ne kadar yazı yazan varsa tası tarağı toplayub buraya gelsinler. Bütün yazılarını burada kaleme alsınlar ve merhum Ömer Seyfeddin’in yaptığı [gibi] onları birer zarfa koyub üzerlerine fiyatlarını yazdıktan sonra raflara yerleştirelim; sonra isteyen gelsin, parasını pişin virüb zarfı alsın gitsin!

Diğerleri: (*Hep birden*) Muvafık, muvafık... Hem gayet muvafık... Yarından tizi yok, böyle yapalım!” (Kaygılı, 1927)

Görüldüğü gibi “adalet” kavramının konu edildiği 6 ortaoyunu metninde 16 farklı örnek saptanmıştır. Yukarıda bulunan 16 örnek incelendiğinde genel olarak vatandaşların temel ihtiyaçları bile karşılanmazken, yöneticilerin kendi çevrelerine iltimas geçerek devlete ait muhtelif nimetleri kendi aralarında bölüşmelerinden dem vurulmuştur.

Bünyesinde konuya dair 7 örnek tespit ettiğimiz “Vatandaş Oyunu” metninde; hükümete yakın kişilere tanıdıkları vasıtasıyla iltimas gösterildiği, geriye kalan kişilerin bir kısmının “rüşvet vererek” işlerini ancak yaptırabildiği, vatandaşların ise bu sistemin bir parçası ol(a)mamalarından ötürü işe giremedikleri gibi bir de üzerine yöneticiler tarafından baskı altında tutuldukları durumları gündeme taşınmıştır. “Salak Oğlum” metninde maddi zorluk içinde yaşam savaşı veren kimselerin, çeşitli kişi ve kurumlarca sömürülmeye uygun adaylar olarak görülmelerinden bahsedilmiştir. “Hayırlı Evlat” metninde ilk olarak üniversite mezunlarının kendi alanlarına atamaları yapılmazken alana dair herhangi bilgi ve birikime sahip olmayan kimselerin tanıdıkları vasıtasıyla bu koltukları işgal ettikleri ifade edilmiştir. Akabinde gelen iki örnekte ise finansal sistemin fakir insanları sömürmek üzerine işlemesi ve gelir dağılımındaki adaletsizlik konuları işlenmiştir. “Midirfillik Oyunu” isimli ortaoyunu metninde adalet arayan insanların “bozguncu” ilan edilerek önlerinin kesildiği söylenmiştir. “Kabakçı Mustafa Vakası” metni, halkın adalete susamasından bahsetmiş ve ardından vatandaşların yaşam savaşlarını tek başına vermek zorunda bırakıldıklarını hatırlatmıştır. İlgili başlık altında incelenen son eser olan “Yazıcı” oyununda ise muharrirlerin emeklerinin karşılığını

alamamalarından bahsedilmiş ve akabinde bu soruna bir çözüm önerisi sunularak konu noktalanmıştır.

## 2.4. Kent Hayatı

Kent hayatı başlığı altında, ilgili metinlerde şehirde ikamet eden bireylerin yaşam tarzları ve toplumsal yapıları irdelenmiştir. Bu tema; şehirli insanlara ait trafik, barınma, nüfus yoğunluğu, iş olanaklarının azlığı gibi pek çok problemi gündeme taşımaya uygun bir alan olarak görülebilir. Ayrıca belirtmek gereklidir ki ilgili başlık altında şehir hayatının pozitif yönleri de öne çıkartılabilir. Bahsi geçen temaya dair oyunlardan<sup>4</sup> elde ettiğimiz bulgular şu şekildedir:

“Vatandaş Oyunu” metninde Kavuklu ile Pişekâr hayali bir araca bindiklerinde aracın ilerlemediğini söyledikleri bir sahne bulunmaktadır. Kavuklu’nun ilerlemediklerini dile getirmesi üzerine Pişekâr, büyük şehirlerde bulunan vasıtaların ulaşımı sağlamak için değil “durmak” için kullanıldığını söylemiştir. Akabinde söz konusu vasıtaların kullanılmaması halinde, toplum nezdinde “ayıp” karşılanacak bir âdete dönüştüğünü de eklemiştir:

“Arif: Hey Üstün, anlamadığım bir şey var. Dolmuşta da öyle, burada da öyle...

Üstün: Ne?

Arif: Yarım saattir olduğumuz yerde durup duruyoruz. Ne ileri gidiyoruz ne geri.

Üstün: Sen de amma cahil kalmışsın. Büyük şehirlerde vasıtalar gitmek için değil durmak içindir.

Arif: Eee, ne diye binersiniz onlara? Yürüsenize!

Üstün: Adet olmuş bir kere, binmezsen ayıplarlar.” (Genç Oyuncular, 1962: 23)

---

<sup>4</sup> Klasik ortaoyunu metinlerindeki kent yaşamı unsurlarını görmek için bakınız: Yıldız, 2023; Metin Basat, 2024.

İlgili metnin devamında Kavuklu'ya ev aranması sahnesi karşımıza çıkmıştır. Bu sahnede büyük şehirde yaşamak ile taşrada yaşamak arasında muhtelif farklar olduğu dile getirilmiştir. Bu farklardan ilki, büyük şehirlerde kolayca ev bulunabileceği olmuştur ancak söz konusu evler “izbe” ve “harabe” mekânlardır. İkinci fark ise büyük şehirlerde yolda yürüme şekli olarak karşımıza çıkmıştır. Bu sahneye göre büyük şehirde yaşayan insanlar; taşlara basarak, sıçrayarak, bazen yüzerek ve bir gözleriyle arkalarına bakarak yürümelidirler. Mevzubahis sahne, modern şehir yaşamında karşılaşılan alt yapı sorunlarının ve güvensizlik hissini ele alınmış olması bakımından önemlidir:

“Arif: Yok canım, bu kadar kolay mı ev bulacağız?”

Üstün: Ee büyük şehirde yaşamamanın hali başkadır, bütün kolaylıklar hazırdır.

Arif: Yok canım.

Üstün: Sen ne diyorsun, devlet bu iş için yüzlerce adam besliyor.

Arif: Yok canım.

Üstün: Vermiş devlet baba bunlara vazife, kimse barksız kalmayacak demiş. Her kolaylık sağlanacak demiş.

Arif: Yok canım.

Üstün: İşte bu yüzden cümle cihanın izbeleri, kovukları, mağaraları, mahzenleri, harabesi emrine amade, seç seç al.

Arif: Yok canım.

Üstün: Önüne bak, önüne bak. *(Sinirlenmiş.)*

Arif: *(Bakar)* Ne oldu?

Üstün: Boğulacaksın.

Arif: *(Sıçrar)* İmdat *(Toparlanır)* Ne var önümde?

Üstün: Siz şu vatandaşlar ne de çemiş oluyorsunuz. Hey Allah'ım. Yolda yürüyorsun, yolda. Tarlada değil.

Arif: Eeee?

Üstün: Yolda öyle yürünmez. Taşlara basa basa yürüyeceksin. Sıçrayacaksın, paçaları sıvayacaksın, icabında yüzeceksin. Bir gözün yerde olacak, çamurlara, çukurlara bakacak; bir gözün arkada olacak, vasıta geliyor mu üzerine, kollayacak. Öğren yolda böyle yürünür.” (Genç Oyuncular, 1962: 24)

“Midirfillik Oyunu” metninde, Pişekâr’ın Kavuklu’ya kent hayatından bahsettiği görülmüştür. İlgili sahnede Kavuklu’ya kent hayatına adapte olmak ve bunun bir sonucu olarak kazanç sağlayabilmek adına, ele geçen tüm fırsatlarda “dolap çevirmek” gerektiği tavsiye edilmiştir:

“Ulvi: Sen kör çebişi güzel sektir. Ben yapamam öyle şey.

Arif: Ah cahil, ah cühela... Hür teşebbüs özel sektör yani herkes zengin olmakta serbesttir. Böyle keçi kuyruğu gibi ne uzayıp ne kısılacığına; satacağın malı mülkü, atacaksın kapağı İstanbul’a. Sonra pusuya yatacağın. Eline geçen fırsatın üstüne çullanacaksın. Başkaları kapmadan sen kapacaksın, kapanın elinde kalıyor çünkü. Devamlı dolap çevireceksin.” (Akan, 2006: 172)

“Midirfillik Oyunu” metninin başında ise Kavuklu ve ailesi üzerinden köy hayatının eleştirisi yapılmış, kent hayatı yüceltilmiştir. Hatta Kavuklu’nun eşi Herdemnazik’in köy yaşamını “rezillik” olarak adlandırdığı ve İstanbul’a taşınmak için Pişekâr’dan yardım istediği görülmüştür:

“Arif: Hayrola, Allah dert verip derman aratmasın. Bir derdiniz mi var? Bir dar yerde mi kaldınız? Elimizden gelen varsa yapalım.

Herdemnazik: Valla köy yerinin rezilliğini sen de bilirsin. Kaynatamın sağlığında iyiydik gene. Rahmetlinin ölümünden sonra oğlanlar paylaştılar. Herkese bir avuç toprak düştü. Kayınçolarım ellerinde kalanı sattılar, kapağı gurbete attılar. Halleri vakitleri iyi ki, yolları izleri belirsiz oldu. Bizimkinin katır inadı yok mu? Köyün rezilliğini çekmek bana düştü. Kaç kere söyledim;

‘Bre herif, satalım Şu batasıca malları. Herkes gibi biz de başımızın çaresine bakalım.’ ‘Ahhh’ der de başka bir Şey demez.

Arif: Bilirim bilirim ben Ulvi’nin inadını. Delikanlılığımızda bir içtiğimiz ayrı giderdi. Az çekmemiştim inadı yüzünden.

Herdemnazik: Hah, gözünün yağını yiyeyim Arif Efendi. Ne de olsa eski dostunuz. Şu herifin aklına gir ki kurtulalım Şu rezillikten.” (Akan, 2006: 167)

Görüldüğü üzere yukarıda kent hayatının tema olarak seçildiği 2 oyun metni üzerinden 4 farklı örnek belirlenmiştir. Bahsi geçen örneklerde işlenen konuların ikinci bir örneğine rastlanmadığı için oyunlarda Şehir yaşamına dair hangi hususun öne çıktığını söylemek güçtür. Şehir yaşamına ait 2 örneğe sahip olan “Vatandaş Oyunu” metninin ilgili bölümünde Şehrin trafik, barınma, alt yapı ve güvenlik sorunlarından bahsedilmiştir. “Midirfillik Oyunu” metninde, kentte yaşamının koşulu olarak “dolap çevirmek” gerektiği ifade edilmiş; ardından gelen örnekte ise köyde yaşayan bir kadın tarafından Şehir hayatı imrenilecek bir Şey olarak gösterilmiştir.

## 2.5. Kültür Çatışması

Kültür çatışması; farklı kültürel kökenlere ait kişilerin/grupların herhangi bir sebeple karşılaşmalarından sonra birbirlerinin inançlarını, yargılarını, siyasi görüşlerini, yaşam tarzlarını vs. yadırgamalarından ötürü ortaya çıkan gerilimdir. Söz konusu çatışma oyunlarda Şu şekilde işlenmiştir:

“Vatandaş Oyunu” metninde Kavuklu, vatandaş hastalığına sahip olmasından dolayı Őıfa bulabilmek adına çareler aramıştır. Bu noktada Pişekâr’ın Kavuklu’yu hastaneye götürdüğü görülmüştür. Metnin hastane bölümünde karşımıza çıkan “Doktor”, yozlaşmış bir tiptir. Kendisi halkın; “insan”, “adam” ve “vatandaş” olarak devlet eliyle üç farklı sınıfa ayrılması gerektiğini dile getirmiştir. İnsan sınıfına dâhil olmanın şartı, okumuş olmakla birlikte Avrupa/Amerika görmüş olmak olarak bizlere sunulmuştur. Az buçuk okumuş ve düzgün giyinen kesim, adam sınıfında yer almıştır. Bu iki sınıfa da dâhil olamayan kesim ise vatandaş sınıfının üyesi sayılmıştır. Mevzubahis sınıf ayrımına göre “vatandaş sınıfı” taşrada yaşamalı, Şehre geldiklerinde ise taşraya geri gönderilmelidir. Şehirde yaşamasına izin verilen “insan” ve “adam” sınıflarına ise devlet tarafından

otomobil verilmelidir. Burada dikkat edileceği üzere “vatandaş sınıfı” devletin otomobil dağıtımından men edilmiş ve oldukça dışlanmıştı. “Doktor” tipine göre devletin “adam edilebilmesi” için ilgili sınıf ayrımını halk üzerinde uygulamak gerekmektedir:

“Doktor: Bak şimdi bak, bu iş böyle olmaz, hemen bir kanun çıkaracaksın. (*Üstün’le Arif iyice şaşkınlaşırlar. Bu acayip tipi birbirlerine gösterip alay ederler.*) Herkese bir beyanname vereceksin. Sonra o kâğıtlara göre herkesi sınıflayacaksın. Biri okumuş, diplomalar almış, Avrupa, Amerika görmüş mü? Onu ayıracaksın bir kenara. Diyeceksin işte bu insan. Öteki az buçuk okumuş, giyimi kuşamı düzgünce, işleri idare ediyor mu? Ona da diyeceksin Adam. Geriye kalanları da iteceksin bir kenara; o da Vatandaş! (*Arif fena olacak olur, Üstün hafif bir tekme atar.*) Herkese bir kart vereceksin; İnsan, Adam, Vatandaş diye. Yolda birini gördün mü, yanaşacaksın yanına. (*Bir seyirciye yanaşır.*) Bakacaksın kartına; vatandaşa yapışacaksın yakasına. Hemşerim, söyle bakalım, adın ne? Memleketin nere? Hemen yakalayıp postalayacaksın memleketine. Temizleyeceksin şehri bu taşralılardan. Sonra kur bir fabrika, ver herkese otomobil.” (Genç Oyuncular, 1962: 31-32)

Yukarıdaki sahnenin devamında “Doktor” tipinin “insan”, Pişekâr’ın “adam”, Kavuklu’nun ise “vatandaş” sınıfında yer aldıkları görülmektedir. Akabinde Pişekâr ile konumlarının farklı olması dolayısıyla konuşmayı dahi reddeden “Doktor”, yine mizacına uygun bir tavır sergilemiş ve ilk başta Kavuklu’yu tedavi etmeyi kabul etmemiştir:

“Üstün: Oooo, merhaba Doktor bey.

Doktor: (*Ona şöyle bir bakar, inceler.*) Sen adamlardansın, ben insanlardanım. Benimle muhatap olamazsın, git işine.” (Genç Oyuncular, 1962: 32)

“Üstün: Aman doktorcuğum, ilmine irfanına sığındık. Şu bizim arkadaş fena halde rahatsız. Şunu bir muayene...

Doktor: Şu çapaçulu, şu taşralıyı muayene edeceğim, ben? Ben ta Amerika’dan böylelerinin ağız kokusunu mu dinlemeye geldim ha?” (Genç Oyuncular, 1962: 32-33)

İlgili sahnelerin devamında “Doktor”, millete karşı olan rahatsızlığını yinelemiştir ve “millet” olarak adlandırdığı kesimin bir üyesi olan Kavuklu’nun “kansız” ve ciğerlerinin “sağlıksız” olmasını bir hastalık belirtisi olarak saymamıştır. Kavuklu’nun vatandaş konumunda olması sebebiyle “Doktor” onun sorunlarını görmezden gelmiş ve tedavi etmek yerine yalnızca “aspirin” kullanmasını tavsiye etmiştir:

“Doktor: Allah Allah, nedir şu aydın adamın bu milletten çektiği!” (Genç Oyuncular, 1962: 34)

“Doktor: Kansız; yok bir de kanlı olacaktı. Normal. (*Sırtını dinler.*) Öhö de.

Arif: Öhö!

Doktor: Ciğerleri berbat! Yok, bir de sağlam olacaktı. Normal. Aspirin alırsın olur biter. Git işine.” (Genç Oyuncular, 1962: 35)

Oyun metninin ilerleyen sahnelerinde “Kavuklu” ile “Hademe” arasında da bir kültür çatışması yaşanmıştır. İlgili sahnede Kavuklu, toplum içinde yüksek sesle konuşmadığı halde bağırma ile itham edilmiş ve statüsünden dolayı bulunduğu mekândan kovulmuştur:

“Hademe: (*Bu sırada Arif’in de tozunu alır, sanki heykelin tozunu alıyor.*)

Arif: Ayakkabımın da tozunu al.

Hademe: (*İrkilir, bir an şaşkınlıktan sonra.*) Bağırma.

Arif: Ayakkabımın tozunu al.

Hademe: Bağırma.

Arif: (*Usul usul.*) Ayakkabı, ayakkabı.

Hademe: Bağırma dedik.

Arif: (*Sadece ağzını açıp kapar.*)

Hademe: Bağırma yahu milleti rahatsız ediyorsun.

Arif: (*Bozulur*) Kimi?

Hademe: Efendi dağ başında değil hükümet dairesindesin.

(...)

Hademe: Fazla konuştun hadi çık dışarı.

Arif: İteleme, arkadaşımı bekliyorum burada.

Hademe: Çık hadi çık. Burası senin gibilerin yeri değil, defol!” (Genç Oyuncular, 1962: 39)

“Kavuk” metninde iki âşığın bir müddet kavuşamamalarının yegâne sebebi; bir memur olduğunu bildiğimiz Bican’ın eşi ile kuracağı yuvayı geçindiremeyeceğinden Rüstem Reis’in emin olmasıdır. Özellikle Bican’ın kitap okumasından oldukça rahatsız olduğunu gördüğümüz Rüstem, okuyan insanları “ölü” olarak değerlendirdiğini dile getirmiştir:

“Rüstem: (*Kafasını sallar, dişlerini sıkar*) Ya ne... şey yaparsın?

Bican: Okurum efendim! İzninizle okurum! İşte kitabım! Yanımdan ayırmam. Dairede de okurum. Müdür bey, ‘Başını kaldır da etrafına bak.’ der bana.

Rüstem: Üstelik bir de okumuş! Ulan sen yaşamıyorsun. Bir daha gözüm görmesin seni. Söylemedi deme, şart olsun deşerim. Ben ölümlere kız vermem! (*Rüstem, Bican’a doğru yürür*)” (Büyükarkın, 1987: 234)

“Midirfillik Oyunu” metninde, köylü-şehirli çatışması metnin giriş bölümünde işlenmiştir. İstanbul’da ikamet eden Pişekâr’ın, köyde yaşayan Kavuklu’yu alenen aşağıladığı sahne şu şekilde karşımıza çıkmıştır:

“Arif: Anlat bakalım, halin vaktin nicedir?

Ulvi: Benim halimin nice olduğu belli. Asıl sen anlat. Bütün köy seni konuşuyor. İstanbul’da işin işmiş.

Arif: Ooooo... Tabiatıyla bilakis. Ben artık o sümüklü Arif değilim. Bunu bilesin Ulvi can. Ben artık İstanbullu oldum. Senin gibi dağda bayırda, böyle eşekler gibi...

Ulvi: Çüşüş... Devam.

Arif: Bak Ulvi can... Bugün Herdemnazik bacıyla da konuştum. Böyle sersafil, rezil perişan yaşamanız bana dokunuyor. Yüreğimi paralıyor, iş mi yani bu? Hem sabahtan akşama çiftte çubukta eşekler gibi çalış...

Ulvi: Çüşüş... Devam.

Arif: Hâsıl-ı kelam Ulvi can. Gel razı ol, sizi de İstanbul'a götüreyim. Sana iş bulayım...

Ulvi: Çüşüşüş... Devam etme, dur.” (Akan, 2006: 171)

“Yazıcı” oyunu, kültür çatışmasının örneklerini içerisinde bulundurması bakımından bu başlık altında inceleyebileceğimiz muhtelif veriler sunmuştur. İlgili sahnede, Kavuklu arkası ve Seyyah'ın muhtelif türleri olan bir müzik aletini temele oturtan bir konuşma yaptıkları görülmüştür. Konuşma, Seyyah'ın Kavuklu arkasına “nadan” ve “echel-i cühela” sıfatlarını layık gördüğü bir son ile tamamlanmıştır:

“Behzad: Kaval değil mi o?

Seyyah: Kaval senin burnun! Ne kavalı behey cahil, onun adı mansurdur, mansur. Sen mansurı bilir misin?

Behzad: Hangi Mansur'ı, şu Haliç vapurlarındaki Çımacı Mansur'ı mı?

Seyyah: (*Hiddetle*) Yok, şair Halil Nihad'ın biraderi, Trabzonlu Mansur'ı!

Behzad: İhtimal, görsem onı da tanırım!

Seyyah: Behey nâdân, ben sana öyle Mansur sormayorum. Benim bahs ittiğim mansur, alaturka âlât-ı musikiyenin ser-efrazatından olan mansurdur ki, üstad-ı âlişân Rauf Yekta dahı anında nağme ve demsaz olurlar. İşte şu elimde gördüğün şey bir mansurdur! Bundan daha büyüğüne davud, daha büyüğüne de şah dirler.

Behzad: Ne bileyim ben birader, ben onı kaval zann itdim!

Seyyah: O halde sen musikiye gayr-i vakıf, hatta bu babda echel cühelan birisisin!” (Kaygılı, 1927)

Yukarıdaki konuşmanın devamında mevzubahis sohbet, müzikal kavramlara ve ses sanatkârlarına da gelmiştir. Burada ise Seyyah’ın Behzad ile konuşmasını “Ben nâdânla sohbetden hoşlanmam.” diyerek noktalamak istediği görülmüştür:

“Seyyah: Sen alaturka musikiyi mi seversin, yoksa alafrangayı mı?

Behzad: Akşamları Balık Pazarı’nda alaturkayı, giceleri de Beğoğlu’nda alafrangayı severim!

Seyyah: Dimek her ikisine de aşinasın! O halde söyle bakayım bana, alaturkadan yegâhı mı seversin, düğâhı mı, segâhı mı?

Behzad: Ben hepsinden ziyade çalgıyı karşıma oturtub rakıyı önüme koyarak .....<sup>5</sup> severim!

Seyyah: Onı senin baban da sever! Söyle bakayım, Suyolcu Şakir Ağa kimdir?

Behzad: Onı git, Evkaf’daki Umur-ı Miyahiye Müdiriyeti’nden sor, ben su yolcular kâhyası mıyım?

Seyyah: Büyük Dede’yi bilir misin, kimdir?

Behzad: Hayır! Büyük dedem öldüğü vakit daha babam bile dünyada yokmuş!

Seyyah: Anlaşıldı, sen ilm-i musikide hakikaten bir kara cahilmişsin! Ben de durmuş da burada seninle çene çalıyorum. Haydi, çekil karşımdan yıkıl! Ben nâdânla sohbetden hoşlanmam. Ben karşımda kendim gibi âkil, dânâ, fâzıl kimesneler ararım!” (Kaygılı, 1927)

Görüldüğü gibi bu başlıkta 4 farklı ortaoyunu metninde kültür çatışması temasına rastlanmış ve toplam 10 farklı örnek tespit edilmiştir. Söz konusu örneklerde en çok dikkat çekilen husus, “vatandaş” konumunda olan kişilerin kendi ülkelerinde hor görülmeleri olmuştur.

---

<sup>5</sup> Okunamadı.

“Vatandaş Oyunu” metnindeki tüm örneklerde, vatandaşların statüsünden dolayı hor görüldükleri dikkatlere sunulmuştur. “Kavuk” metninde okumuş-cahil, “Midirfillik Oyunu” metninde köylü-şehirli çatışması işlenmiştir. “Yazıcı” metninde ise diğerlerinden farklı olarak bireylerin kültürel üstünlüklerini kanıtlama gayretlerinden peyda olan çatışmalar kaleme alınmıştır.

## 2.6. Göç

Göç, *TDK Türkçe Sözlük*'te “Ekonomik, toplumsal, siyasi sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme işi” olarak tanımlanmıştır (Argunşah, 2023: 1390). İncelemiş olduğumuz oyunlarda, bulunduğu yerden göç etmek zorunda kalan bireylerin neler yaşadıkları şu örnekler üzerinden işlenmiştir:

“Vatandaş Oyunu” adlı eserde, Kavuklu'nun göç etmek zorunda bırakıldığı bir sahneye yer verilmiştir. İlgili ortaoyunu metninde Kavuklu, kaçakçılık yapmayı reddettiği için “köy ağası” tarafından köyünden kovulmuştur. Kavuklu'nun bu zorunlu göçe ayak diretememesinin temel sebebi ise köy ağasının köy halkı üzerinde toplumsal, ekonomik, yasal ve siyasal olarak yaptırım uygulayabilme gücünden kaynaklanmıştır:

“Köy Ağası: “Yıkıl karşımdan, köpoğlu köpek! Topla tasını tarağını, defol buralardan. Zaten kabahat sana tarla verip de çalıştıranda.” (Genç Oyuncular, 1962: 20-21)

“Arif: İşte böyle! Anlayacağın, damgayı yedik. Vatandaş olduk! Ne yapalım, başa gelen çekilir. Buralarda artık beni yaşatmazlar dedim. Ver elini İstanbul. Ya! Hastayım, işsizim, evsizim. Anlayacağın perişanım.” (Genç Oyuncular, 1962: 23)

“Geçmiş Zaman Olur ki” adlı oyun metninde, Kavuklu ekonomik sıkıntılardan dolayı göç etmek zorunda kalmıştır. Kendisi işsiz olduğu için pek çok yeri gezmiş ve ardından Kırşehir'e yerleşmiştir. Fakat ilerleyen sahnelerde bu göç olayının yalnızca Kavuklu'nun rüyasından ibaret olduğu belirlenmiştir:

“Kavuklu: İsmail, memlekette gezmediğim yer kalmadı, iş bulacağım diye.

Pişekâr: Birader. Arap memleketleri işçi arıyor. Müracaat etseydin ya.

Kavuklu: Saçmalama İsmail. Hangi devirde yaşıyoruz? Daha gelmedi o devirler. Uzatmayayım, memleket kazan ben kepçe...

Pişekâr: İş arıyorsun.” (Gündoğdu, 1987: 13)

“Pişekâr: Dur sen. Sakın sakın bu şehir, Ahiliğin doğduğu Kırşehir olmasın?

Kavuklu: Tam üstüne bastın. Kaldır ayağını.” (Gündoğdu, 1987: 19)

“Kavuklu İş Buldu” metninde “Anadolulu”, aile üyeleri köy hayatını benimsemediği için köyden şehre göç etmek zorunda kaldığını dile getirmiştir:

“Anadolulu: Meramım şu ki ağa, gayrı şehre yelleşmeye garer virdim. (Kavuklu başını sallar.) Talla işi yapamıyoh ellelerimiz bozuluyo, bahça işi yapamıyoh dillerimiz bozuluyo... (Kavuklu başını sallar.) Oğlan gelmem diyo, gelin durmam diyo...

Kavuklu: Eeee, sen ne diyorsun?

Anadolulu: Hebisi gederise ben yek başıma galamam diyom.” (Oral, 1987: 141)

“Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” metninde Pişekâr’ın ekonomik kazanç sağlamak adına Bursa’ya göç ettiği görülmüştür:

“Ali: Hele bir ipekböcekçiliği işim var benim, sorma... Bak anlatayım sana.

Ahmet: Anlat anlatmasını da, tekerleme ne olacak ya?

Ali: Hele bunu dinle. Babadan kalma arsayı ucuz pahalı demeden okutarak, iyi para getiriyor diye ipekböcekçiliği yapmak için Bursa’nın yolunu tuttuk biz.

Ahmet: Arsa okurken, Bursa yolunda kaç kişisiniz siz?

Ali: Girme lafa! Okuyor dediysek, sattık yani. Biz dediysek, sözün gelişidir o, ben yani.

Ahmet: Bir o yani, bir bu yani; etti mi iki yani bir Ali.

Ali: Benim yani'lerde işim yok. Tek başına bir Türkoğlu Türk Ali düştüm yola..." (Atay, 1987: 280)

"Midirfillik Oyunu" metninde köyde ikamet eden Kavuklu, çevresi tarafından İstanbul'a göç etmek zorunda bırakılmıştır:

"Arif: Sen daha burada tarladan köye, köyden dağa taban tepedur. Gene el elde baş başta... Akşam sabah tarhana çorbasına kaşık sallamak için bu kadar emek fazla değil mi? Hâlbuki benim gibi hiç emek sarf etmeden kuş tüyü minderlerde yatmanın, yediğini yiyip yemediğini ardına atmanın çaresini bulmalısın.

Ulvi: Valla çalmadan çırpmadan, namusu gözden çıkarmadan bu işin olacağını pek aklım almıyor. Zengin olmayı, hele kılımı kıpırdatmadan zengin olmayı ben de isterim ama...

Arif: Çok şüküüüür, ağzından bu lafı duyabildim. (*İş olmuş bitmiş gibi Yenidünya'ya seslenir.*) Herdemnazik Bacı, gelin işi hallettik.

Ulvi: Hey dur bakalım, ben...

Memiş: Babacığım be, razı oldun İstanbul'a göçmeye be..." (Akan, 2006: 182-183)

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz "zorunluluk", Kavuklu'ya hem ailesi hem de Pişekâr tarafından yapılan baskıya binaen kullanılmış bir kavramdır:

"Arif: Sen sus bakalım. Herdemnazik Bacıyla idarene el koyduk.

Herdemnazik: Getirdim.

Arif: Giyin bakalım şunları.

Ulvi: Hiç üçkâğıda geldiniz mi? Gelmedinizse görün, böyle oluyor işte.

Arif: Bu da oldu. Hadi bakalım, yüklenin pılıyı pırtıyı." (Akan, 2006: 184-185)

Görüldüğü üzere göç teması, 5 farklı oyun metninde 5 farklı örnek üzerinden işlenmiştir. Bahsi geçen örneklerden ilki “Vatandaş Oyunu” metnine aittir ve burada, köy ağasının kovması sonucu İstanbul’a zorunlu göçün gerçekleştiği beyan edilmiştir. Ekonomik gerekçelerle “Geçmiş Zaman Olur ki” metninde Kırşehir’e, “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” metninde ise Bursa’ya göç edildiği tespit edilmiştir. Ailelerin ısrarı sonucu gerçekleşen göçlere bakıldığında “Kavuklu İş Buldu” metninden alınan örnekte hangi şehre göç edildiği hususu bildirilmemekle birlikte, “Midirfillik Oyunu” metninde İstanbul’a göç edilmiştir.

## 2.7. Komşuluk İlişkileri

Komşuluk ilişkileri, aynı mekânsal alanda yaşayan bireylerin aralarında oluşan sosyal etkileşimlerin ve iletişimin tamamıdır. Bu tema altında, komşuların birbirlerine karşı saygı ve sorumlulukları tartışmaya açılabilir. Oyunlarda geçen komşuluk ilişkileri, çalışmamızda şu şekilde irdelenmiştir:

“Geçmiş Zaman Olur ki” metninde, Kavuklu’nun Usta’sının tavrı ilgili bölümü “komşuluk ilişkileri” adı altında irdelenebilmemize vesile olmuştur. Burada söz konusu “Usta”nın, karşısında çalışan bir başka dükkân sahibinin henüz sifatah yapmadığını fark etmesi üzerine olay başlatılmıştır. Bu noktada Usta’nın kendisine gelen bir diğer müşteriyi komşu dükkânın da sifatah yapması maksadıyla komşusuna yönlendirmiş olması ilkeli bir yaşam örneğidir. Burada Usta’nın ilkeleri adına kazancının bir kısmından feragat ediyor olması, iş etiği açısından yüksek standartlara sahip olduğunun bir göstergesi olmakla birlikte komşuluk ilişkileri konusunda da komşuya verilen değeri gözler önüne sermektedir:

“Usta: Affınıza sığınırım, fakat...

Kadın: Estağfurullah efendi, o nasıl söz.

Usta: Kusura bakmazsanız, işi kabul edemeyeceğim. Çünkü...

Kadın: Ne kusuru efendi. Sizi işinin ehli, has zanaatkâr biliriz.

Usta: Eksik olmayın ama... Bakın, Şu karşıdaki Ahi kardeşim de işinin ehlidir. Bugün daha siftah etmedi ama ben ettim. Ona yaptırmanız? (*Hamdi Şaşırmış, aŐzı dayalı kalır.*)

Kadın: Nasıl uygun görürseniz.” (Gündoğdu, 1987: 18)

Karşımıza çıkan bir başka “komşuluk ilişkisi” teması ise “Kavuklu İŞ Buldu” isimli eserde yer almaktadır. Söz konusu sahnede Kavuklu’nun komŐusunun oğlu olan Memiş’e refakat ettiği görölmüştür. Bu sahnede Kavuklu ile komŐusunun arasında bulunan ve birbirlerine çocuk emanet edecek kadar sağlam olan güven ilişkileri dikkate değer bir nitelik taşımaktadır:

“Pişekâr: Aman Hamdi’ciğim, Şey Hamdi Efendi, ne oldu?

Kavuklu: (*Tuhafça duiŐünerek*) Aaaa, aaaa?

Pişekâr: Efendim karınca filan mı soktu?

Kavuklu: Bu Őemsiye benim değil!

Pişekâr: Demek başkasının Őemsiyesini aldınız?

Kavuklu: (*Ters bakar*) Acaba nerede karıŐtı? Hep bu emanet yaratık yüzünden...

Pişekâr: (*Dayanamaz*) Hangi yaratık Hamdi Efendi?

Kavuklu: ‘Nasıl olsa dolaŐıyorsun, Şu çocuk da yanında olup biraz hava alsın!

Bir zararı dokunmaz...’ diye anası, bu arkamdaki komşu oğlunu peşime taktı.

Anladın mı hangi yaratık?” (Oral, 1987: 93-94)

Yukarıdaki metnin devamında “Kavuklu” ile “komşusu” arasında bulunan güven ilişkisine benzer bir bağ; “Pişekâr” ile Pişekâr’ın dükkân komŐuları olan “cadde esnafı” arasında da bulunmaktadır:

“Pişekâr: Bizim evi tamir eden usta da parasını almaya gelirse veremeyip sözümde durmamıŐ olacağım.

Kavuklu: Seni cadde esnafı tanır, birinden alırsın!

Pişekâr: Zaten birkaçından borç alıp bir araya getirmiştım Hamdi’ciğim!  
Kiralari alınca ödeyeceğim.” (Oral, 1987: 144)

“Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” isimli metinde Kavuklu’nun babası olarak bizlere bildirilen Hüseyin’in komşularından şikâyet ettiği görölmektedir:

“(Ev sahibi çıkar, komşu girer.)

Hüseyin: Çıkanın evleri varsa, bu girenin de; müzik setleri, elektrik süpürgeleri, su boruları, takunyaları, keserleri, çekiçleri, halıları, kilimleri, bağırmaları, çağırmaları, çolukları çocukları, dedikoduları... Daha bilmem neleri vardır.

Ahmet: Seyyar satıcı desem değil. Bu kadar karışık şeyleri olan da kim ki baba?

Hüseyin: Kim olacak, bizim komşu.” (Atay, 1987: 294-295)

“Ters Evlenme” metninde Kavuklu’nun eşinin, dara düştüğünü hissetmesi durumunda komşularının kendisine yardıma edeceğine emin olan bir tavır sergilediği görölmüştür. Ayrıca komşularının isimlerini biliyor olması, yaşanan bölgede yakın komşuluk ilişkilerinin ve iletişimin varlığını kanıtlar nitelik taşımaktadır:

“Kavuklu’nun Karısı: Amanın komşular Habibe Molla, Rabia Dudu, Ebru Hanım, Nazlı Hanım hu! Bizim herif delirdi. Gelirken mahalle bekçisine de haber verin. Ah herif, boyun posun devrilsin!

Kavuklu: İsmail çabuk yetiş. Komşular geliyor.

Pişekâr: (Gelir.) Canım bu gürültü ne Allah’ımızı severseniz!”

Göröldüğü gibi 4 ortaoyunu metninde 5 farklı komşuluk teması bulunmuştur. “Geçmiş Zaman Olur ki” metninde dükkân komşusuna verilen değere dair bir örneğe rastlanılmıştır. “Kavuklu İş Buldu” metninde hem evin hem de dükkânın bulunduğu bölgede komşular arasındaki güvenin vurgulandığı örnekler görölmektedir. “Ters Evlenme” metninde komşular arasında bulunan sıkı iletişim öne çıkarılmıştır. “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” metni ise ilgili başlık altında ele alınan örnekler arasında

komşuluğa dair negatif söylemlere sahip tek eser olmuştur. Burada eleştirilen hususlar; komşunun çok fazla gürültü yapması, evinin muhtelif yerlerinden halı/kilim silkeleyecek kadar toplu yaşama bilincinden uzak olması ve dedikodu çıkartmasıdır.

## 2.8. Ölüm

Ölüm, herhangi bir canlının hayatının geri dönülemez bir biçimde tamama ermesi ya da bir başka tabirle sonlanmasıdır. Üzerinde çalıştığımız ortaoyunu metinlerinde, “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” metnini bir kenara bırakacak olursak, ölüm teması ana unsur olarak işlenmemekte; hatta zaman zaman ölüm, güldürü unsuruna dönüşebilmektedir. Oyunlarda geçen ölüm teması odaklı sahneler şu şekildedir:

“Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” metninde Kavuklu, babasının vefat haberini Pişekâr’a şu şekilde bildirmiştir:

“Ali: Üstelik senin baban Hüseyin amca nekre bir adamdı doğrusu.

Ahmet: Neden kekre olacakmış benim babam?

Ali: Yanlış anladın, espriliydi demek istedim.

Ahmet: Eski biriydi elbette, yeni olacak değildi ya o yaştaki adam.

Ali: Ne oldu sahi? Yıllar sonra şurada yeniden buluştuk, soramadım babanı.

Ahmet: Eh işte, tahtalıköye geçeli neredeyse bir yıl olacak.

Ali: Tahtalıköye göçtü demek? Şehrin bu çoğalan betonlarından gına geldiği için köyün tahtalısını seçmiş olacak.” (Atay, 1987: 285)

“İnternetçi” metninde 1. Zenne’nin annesinin vefat etmiş olduğu okuyucuya bildirilmiştir. Akabinde 1. Zenne’nin, annesinin varlığında birlikte yaşadıkları evden taşınma niyetinde olduğu ve kendisine yeni bir ev bulması için Pişekâr’la konuştuğu görülmektedir. Bu sahnede yer alan taşınma teşebbüsünün, 1. Zenne’nin anılarından kaçarak ayrılıkla baş etme yöntemi olduğu anlaşılmıştır:

“Pişekâr: Söyleyiniz bakayım derdiniz nedir?

1. Zenne: Ah Osman Efendiciğim, ne siz sorunuz ne de ben söyleyeyim! Validenin aramızdan ayrılışı bizi perişan etti.

Pişekâr: Vah vah, pek üzüldüm. Peki, bu taraflara teşrifinizin sebebini anlayabilir miyim yavrum?

1. Zenne: Aaa elbette efendim! Siz bizim büyüğümüzsünüz. Biz derdimizi size söylemeyip de kime söyleyeceğiz. Hatta tesadüf olunmasaydı biz sizi arayacaktık.

Pişekâr: Hayrola evlatlarım! Derdiniz nedir bakalım?

1. Zenne: Ne olacak efendim, malum! Validenin vefatından sonra bizim ev gözümüze zindan kesildi.

Pişekâr: Hakk-ı âliniz var. İnsan bir müddet için öyle olur, sonra yavaş yavaş alışır.

2. Zenne: Sade öyle mi ya efendim? Nereye baksak gözümüzün önüne geliyor. Her yerde onun tertibi, gece ağla gündüz ağla...

Pişekâr: O halde evlatlarım, en doğru karar o evden taşınmanız.

1. Zenne: Efendim, biz de size bu işi danışacaktık.” (Bilginer, 2001: 68)

“Midirfillik Oyunu” metninde, ölüm teması bir oğlak üzerinden işlenmiştir. Kavuklu’nun oğlunun bizzat katkıda bulunduğu ölüm şu şekilde gerçekleşmiştir:

“Ulvi: Hani ala keçinin oğlağını otlatmaya götürmüştün, niye getirmedi eve?

Memiş: Gelmiyor.

Ulvi: Ne demek gelmiyor?

Memiş: Yürüyemiyor.

Ulvi: Yürüyemiyor mu? Hastalandı mı yoksa?

Memiş: Hayır öldü.

Ulvi: Neeee... (*Diye bağırır*)

Memiş: Aaaaay... (*Diye korkup kaçar*)

Ulvi: Gel bakalım, niye öldü o güzelim oğlak?

Memiş: Otağa götürürken batağa düştü. Üstü başı çamurlandı. Ben de bizim İbiş'le birlikte oğlağı dereye götürdüm, bir güzel yıkadık.

Ulvi: Neeee?

Memiş: Aaaaaay...

Ulvi: Ulan bu soğukta yeni doğmuş oğlak yıkanır mı? Tabii ölür.

Memiş: Yıkanırken ölmedi ki, sıkarken öldü.” (Akan, 2006: 169)

Metnin devamında Madam Jülide, eşinin ölümünü ve girift yaşam şeklini şarkı formatında dile getirmiştir:

*“Madam Jülide'nin Aryası*

Ben dalgın gözlerle ufka bakarken

Babil'in asma bahçelerini görürüm

Ölü kocam gelir aklıma, âşıklarım gelir

Her âşığım tarafından terk edilişimde

Kocamla birlikte teselli seyahatlerine çıkışlarım

Tokyo sokakları, Hindu tapınakları, bütün sihri şarkın

Heyhat geldi çattı ölümü sevgili kocamın

Bir ben kaldım bir de bankadaki milyonlar” (Akan, 2006: 194)

“Revani Hanım'ın Kısmeti” isimli metinde, Kavuklu'nun eşinin yakın tarihte vefat etmiş olduğu okuyucuya şu pasaj ile iletilmiştir:

“Tevfik: Ah efendim, bu dünyada hepimizin hikâyesi bir kabristanda biter.

Bizim oyun ise tam tersine, bir kabristanda başlıyor. Şimdi bir Müslüman mezarlığındayız. Ben de burada sevgili arkadaşım İsmail Efendi'yi

bekliyorum. İsmail’ciğimin eşi geçenlerde vefat etti. İsmail de karısının kırkı çıkmadan yeni bir eş aramaya başladı. İsmail Efendi, az sonra göreceğiniz gibi yakışıklı bir adamdır ama eli pek sıkıdır...” (Biçer, 2012: 8)

“Safınaz’ın İzdivacı” metninde İlyas Efendi’nin hanımının vefat etmiş olduğu Kavuklu tarafından bildirilmiştir:

“Kavuklu: Sen de bilirsin ki İlyas Efendi iki yıl evvel hanımını kaybetmiştir.”

Metnin devamında Safınaz’ın annesi onu manipüle etmek adına bir konuşma yapmıştır. Bu konuşma esnasında “Anne”, eşinin vefat etmiş olduğunu da sözlerine eklemeyi ihmal etmemiştir:

“Anne: Rahmetli baban yaşasaydı da görseydi evlatlarının halini... (Ağlar.)”

Bir diğer sahnede ise Hacı Ağa’nın eşinin vefat etmiş olduğu söylenmiştir:

“Kavuklu: Hanım öleli ne kadar oldu?”

Hacı Ağa: Beş, altı yıl oluyor.”

Görüldüğü üzere 5 ortaoyunu metninde ölüm temalı 8 farklı örnek belirlenmiştir. “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” metninde Kavuklu’nun babası Hüseyin “neredeyse bir yıl önce” hayata gözlerini yummuştur. “İnternetçi” metninde 1. Zenne’nin annesi; “Midirfillik Oyunu” metninde ise ilk olarak bir oğlağın, ardından Madam Jülide’nin eşinin ölüm haberi verilmiştir. “Revani Hanım’ın Kısmeti” oyununda Kavuklu’nun eşinin yakın tarihte vefat etmiş olduğu beyan edilmiştir. “Safınaz’ın İzdivacı” metni, en çok ebediyete intikal unsuru barındıran eser olmuştur. Bahsi geçen eserde ilk olarak İlyas Efendi’nin hanımının iki yıl önce dünyadan göçtüğü ifade edilmiştir. Metinde “Anne” olarak geçen kişi ise eşinin yasını tutmaktadır. Oyunda son olarak Hacı Ağa’nın beş-altı yıl önce ölen eşinden bahis açılmıştır.

## 2.9. Aşk - Yasak Aşk - Eşcinsel Aşk

Aşk, *TDK Türkçe Sözlük*’te “Bir kimse veya bir şeye karşı duyulan çok kuvvetli sevgi ve bağlılık duygusu.” şeklinde tanımlanmıştır (Argunşah, 2023: 275). Evli olan veya ilişkisi olan birinin aynı anda başka biriyle özel bir ilişki yaşamasına “yasak aşk”; aynı cinsten

bireyler arasında görülen ilişkiye ise “eşcinsel aşk” denilmektedir. İncelediğimiz ortaoyunu metinlerinde aşk mefhumuna ve âşıklara ayrılan bölümler şu şekildedir:

“Kavuk” metninde âşık olduğu hanımefendiye kavuşamadığı için memleketini terk etmek isteyen Bican isminde bir delikanlı vardır. Bican’ın sevdiğine kavuşamamasının yegâne sebebi memur olmasıdır. Sevda’nın ailesi “Memura kız verilmez!” düşüncesiyle sevenleri birbirlerinden bir müddet ayırmışlardır:

“Bican: Efendim, peder-i merhumdan kalan hane-i viranemi satıp bu diyardan göç etmek istiyorum. Gözden uzak olunca gönülden de uzak olunur misali, belki o selvi boylumu, o mah yüzlümü, o afitab-ı cihanımı unutabilirim!

Agâh: Yahu Fettah, bu adam neler söylüyor? Bir kelimesini anladım sa beyaz olayım! Bu asırda böylesi de bulunuyormuş demek. Nedir derdi?

Fettah: Seviyor o, seviyor. Yani âşık! Kız da ona tutkun!

Agâh: Ne duruyor? Kızı istesin babasından! Kıysın bir nikâh, girsin dünya evine.

Fettah: Kızın babası Rüstem Reis, vermiyor Sevda’yı Bican’a...”  
(Büyükkarkın, 1987: 217)

“Salak Oğlum” metninde Kavuklu’nun oğlu Tarçın, güzel bir kıza âşık olmuştur. Metnin sonunda âşıkların kavuştuğu görülmüştür:

“Kız: Seni seviyorum Tarçın.

Tarçın: Ben seni hep sevdim, biliyorsun.” (Gezen, 1997: 57)

“Hayırlı Evlat” isimli temsilde Çelebi’nin 1. Zenne’ye sevdalı olduğu görülmektedir:

“Çelebi: Mendilinizi düşürdünüz sultanım.

1. Zenne: Zahmet buyurmayınız efendim.

Çelebi: Ne zahmeti efendim. Biçare Çelebi kulunuz o gül cemalinize müştak olabilmek için aylardır yolunuzu gözlüyordu.

Kavuklu: Size müşteri olabilmek için aylardır gözleme yemekteydim diyor.

Çelebi: Kabul buyurursanız validemi size görücü yollayacağım efendim.

1. Zenne: Siz nasıl uygun görürseniz efem.” (Bilginer, 2001: 31)

Mevzubahis eserde Çelebi'nin aşka ve evliliğe dair söylemleri ise dikkate değer bir diğer unsur olmuştur:

“Çelebi: Kadın ve erkek elmanın iki yarısı gibidir. Öbür yarısını bulduğunuz an gözünüz dünyayı görmez. Her şey nasipledir. Aşk ve evlilik üzerine kim ve söylerse boş söyler.” (Bilginer, 2001: 33)

“İnternetçi” adlı ortaoyunu metninde ise Çelebi ile 1. Zenne'nin birbirlerine gönül verdikleri şu sözlerinden ve tavırlarından anlaşılmaktadır:

“Kavuklu: Evladım on, ver parayı hemen e-mailini atayım, yoksa tepemin taşı atacak.

Çelebi: (*Zennelere bakmaya devam ederek parayı verir.*) Buyrun efendim. Allahısmarladık efendim. (*Şarkı söyleyerek palangadan çıkar.*) Ararım, ararım, ararım seni her yerde, sorarım, ıssız gecelerde sevgilim nerde?” (Bilginer, 2001: 78)

“1. Zenne: (*Kavuklu'ya, Çelebi'nin yanına giderken*) Aman internetçi canım internetçi, bu beyzade benim yavuklum. Onu çok seviyorum, sevenleri ayırmayın.” (Bilginer, 2001: 92)

Eserde karşımıza çıkan bir diğer âşık ise Külhanbeyi'dir. Kendisi 2. Zenne'ye olan duygularını şu sözlerle itiraf etmiştir:

“Külhanbeyi: Ah Eda be yaktın beni. O kaş o göz değil mi beni sana meftun eden.” (Bilginer, 2001: 85)

“Dünyada Mekân yahut Hilekâr” metninde Çelebi, bir hanımefendiye karşı derin duygular beslediğini itiraf etmiştir. Aşk duygusu, Çelebi'yi öyle bir hâle getirmiştir ki kendisi söz konusu evliliğin olmaması durumunda hayatına devam etmek istemediğini söylemiştir:

“Çelebi: Sizden bir istirhamım olacak.

Pişekâr: Nedir?

Çelebi: (*Utanarak*) Nasıl söylesem, nasıl söylesem... (*Kavuklu Arkası'na*)  
Nasıl söylesem?

Kavuklu Arkası: Söyle söyle, utanma.

Çelebi: Geçen gün çarşıda rastladığım dilber, şu evi görmeye gittiğimde karşıma çıkmasın mı? Meğer o evin kerimesi değil miymiş efendim. Kendilerine fena halde abayı yaktım. (*Kızı görür, el sallar.*) İşte burada. Efendim bana bir babalık etseniz.

Pişekâr: Evladım, iyi olur Allah'tan kötü olur kuldan. Ben o meselelere karışmam ama sen bana emanetsin, kısmetse olur.

Çelebi: Efendim, bu iş olmazsa kendimi intihar edeceğim.” (Bilginer, 2003: 52)

Metnin başında ise Kavuklu'nun kızının bir beyefendiden hoşlandığı görülmektedir:

“(Klarnet 'Love Story' çalar. 2. Zenne ile Banka Görevlisi bakışlırlar.)

2. Zenne: Anne, ne hoş çocuk.

1. Zenne: Sus kız!” (Bilginer, 2003: 29)

Metnin sonunda, 2. Zenne'nin duygularının karşılık bulduğu ve “Banka Görevlisi” ile aralarında oluşan bağı evlilik mertebesiyle taçlandıkları görülmüştür:

“Nikâh Memuru: Gösteri Sanatları Müdürü Üstün İnanç'ın bana verdiği yetkiye dayanarak sizleri bu oyun müddetince karı koca ilan ediyorum. Gelini öpebilirsin.” (Bilginer, 2003: 56-57)

“Kabakçı Mustafa Vakası” metninde “Kabakçı Mustafa” isimli bir beyefendi “Zeynep” ile evlenmek istediğini Pişekâr'a beyan etmiş ve bu hususta kendisinden destek beklemiştir:

“Kabakçı: Bu işi çözersen sen çözersin, Pişekâr Mustafa Amca! Rumeli Feneri Balıkçılar Ağası Temel Ağa'nın kızı... Zeynep'i isterim!

Kavuklu: Oha! Pezevenk miyiz ulan biz?

Pişekâr: Bir soralım, soruşturalım civanparem, Mustafa'm. Haber alırsak o lahza bildiririz sana da..." (Uğur, 2013: 77)

Metnin devamında, Zilha'nın Kalyoncu Benli Mustafa'ya âşık olduğunu itiraf ettiği bir sahne bulunmaktadır. Hanımefendi, konuşmasının başında beyefendi ile evlenme niyetinde olduğunu dile getirmiştir. Cümlelerinin sonuna doğru ise beyefendi dışında herhangi biriyle de evlenebileceğini söylemiş olması, Zilha'nın söylemi ile hislerinin birbirini tutmadığını göstermiştir:

"Zilha: İşte geldim, benim çavuş babacığım. Tövbe benden ferman senden...  
Derdim büyük, aşk yaresi! Onca yıllık fahişeyim, görmedim böylesini! İsmi şerifi; Kalyoncu Benli Mustafa, lakabı Tershane Tazısı... Emret de çavuşum sünger çekip geçmişe, alsın beni nikâhına!

Kabakçı: (*Yere bakarken seslenerek*) Mustafa! (*Zilha'ya bakan bütün başlar Kabakçı'ya döner.*)

Kabakçı: (*Devam*) Ayır gözünü! Ayır! (*Herkes yere bakar.*)

Kabakçı: (*Devam*) Bu Nigar tövbekâr olsun. Kalyoncu oğlan da bunu nikâhına alsın! O kadar! (*Zilha'yı çıkarırlarken, Zeynep girer yerlere kapanır.*)

Zilha: (*Çıkarılırken*) Çavuş baba... İş uzayacak gibiyse, şu etrafındaki civanlardan biri de olur ha!" (Uğur, 2013: 80)

Sahnenin devamında Zeynep'in Kabakçı Mustafa'ya ettiği evlenme teklifi, Mustafa tarafından kabul görmüş ve metnin sonunda ikilinin ilişkisi düğün yapılarak resmîleştirilmiştir:

"Kabakçı: Bu gelenin derdi nedir, mübaşir ağa?

Mübaşir: Nikâh!

Kabakçı: Ulan bizim cumhurun nikâhtan başka derdi yok mudur? Herkesin mi akli ya başından uçmuş ya da uçkuruna kaçmıştır? Sen kiminle nikâh istersin, bre hatun? (*Zeynep başını kaldırır.*)

Zeynep: Seninle, çavuş ağam!

Kabakçı: (*Şaşkın*) Kim? Zeynep! (*Es*) Mustafa!

Herkes: Buyur Mustafa ağam!

Kabakçı: Ecüc... Mecüc... Uyandırın lan beni! CİN girmiştir zihnime! Bu gördüğüm esas mıdır?

Pişekâr: Hayırlı iş kabına sığmaz, Mustafa'm... Tez everelim seni de, dünya evine giresin. Bu hikâye de saadetle nihayete ersin!

Kabakçı: Asrın düğününü isterim!" (Uğur, 2013: 80-81)

“Safınaz’ın İzdivacı” isimli oyunda İlyas Efendi’nin Safınaz’a âşık olduğunun okuyucuya bildirildiği bir sahne bulunmaktadır:

“Kavuklu: Bizim İlyas Efendi kara sevdaya tutulmuş.

Pişekâr: Deme!

Kavuklu: Dün dükkânına biri altmış, altmış beş; diğeri kırk, kırk beş yaşlarında iki kadın gelmiş. Aralarında geçen konuşmadan genç olanının adının Safınaz olduğunu ve bu taraflarda oturduklarını öğrenmiş. Bir iki parça kumaş kestirmişler. O esnada da bizim İlyas Efendi bu genç bayana vurulmuş. Ben de tariften çıkardığım üzere, bunlar olsa olsa bizim Pişekâr’ın kaynanası ile baldızı olur, dedim.

Pişekâr: Dur bakayım! Sahi, çarşıdan sonra bize gelmişlerdi de hanıma aldıkları kumaşı gösteriyorlardı.

Kavuklu: Oh, isabet! Efendim, bu İlyas Efendi, müşterileri gider gitmez soluğu benim dükkânımda aldı. ‘Yaparsan bu işi sen yaparsın, Hamdi’ciğim! Ben bu kıza talibim. Falan mahallede Safınaz adında bir güzel var mı? Git,

öğren. Bana bildir.’ dedi. İnanır mısın, adamcağız bir günde yemeden içmeden kesildi.

Pişekâr: Yapma yahu!”

İlyas Efendi ise aşkını şu sözlerle itiraf etmiştir:

“İlyas Efendi: Safinaz’ı alamazsam ben de kahrımdan ölürüm!”

İlyas Efendi’nin aşkının Safinaz tarafından karşılık bulduğunu öğrendiğimiz kısım ise şu şekildedir:

“Safinaz: Zavallı İlyas Bey’ciğim! Yaşadıklarından sonra gelip Safinaz kulunu tekrar görmek ister mi acaba?”

Metnin başlığında “izdivaç” kelimesinin bulunmasından da anlaşılacağı üzere metin “sevda” kavramının irdelenmesi açısından muhtelif örnekleri bünyesinde barındırmaktadır. Dolayısıyla ilgili metinde duygularını itiraf eden bir diğer kişi, Hacı Ağa olmuştur. Kendisi, beğendiği hanımefendiyi “deli tay” olarak isimlendirmiştir:

“Kavuklu: O kadının ne yapacağını bile bile götürdük seni...”

Pişekâr: Kandırdık ve kendi oyunumuza alet ettik!

Hacı Ağa: Yahu, boş verin dedim! İyi ki götürmüşsünüz! Yoksa ben nereden bulacaktım, böyle deli taylar gibi azgın hatunu? Ah, o ateş! O dörtnala koşan deli kısrak cesareti! (*Ağlamaklı*) Gel gör ki beni istemedi!”

Bir sonraki bölümde anne ve kızına âşık olan beyler bir araya gelmişler ve sevdiklerine kavuşamadıkları için dertleşmişlerdir:

“İlyas Efendi: (*Çocuk gibi yavaş yavaş ve hıçkırarak ağlamaya başlar.*) Ihı... Ihı... Ihı...

Pişekâr: Aa, İlyas Efendi! Hiç yakışıyor mu böyle çocuk gibi?

Hacı Ağa: Yoksa o da mı?

Kavuklu: Evet, Hacı Ağa, o da... Ama bu, deli taya değil, kızına...

Hacı Ağa: Vah garibim, vah! Ah, biz ne talihsiz insanlarız... (*İlyas Efendi ile sarılıp ağlaşırlar.*)”

Metnin sonunda İlyas Efendi ile Safinaz’ın kavuştukları görülmektedir:

“İlyas Efendi: Safinaz Hanım’cığım, Allah’ın emri, Peygamber’in kavliyle sizi kendime istiyorum. Evet derseniz, beni dünyanın en mesut insanı yaparsınız.

Safinaz: İlyas Bey...

İlyas Efendi: Hayır derseniz, ölüm fermanımı ellerinizle imzalarsınız!

Kavuklu: Vay köftehor! Neler de bilirmiş!

Safinaz: (*Etrafına bakar. Herkes başıyla onaylar.*) Evet! Sizinle evlenmeyi kabul ediyorum!”

Akabinde, yukarıda bahsedilen sahneden güç alan Hacı Ağa’nın da Safinaz’ın annesine evlenme teklif ettiği ve olumlu yanıt aldığı görülmüştür:

“Hacı Ağa: Efendim, bundan güzel fırsat olmaz. Ben de yeri gelmişken Allah’ın emri, Peygamber’in kavliyle sizi kendime eş olarak istiyorum.

İlyas Efendi: Ah, ne mesut bir gün!

Anne: Ay, ne desem bilmem ki? (*Safinaz’a bakar. Safinaz başıyla onaylar.*)  
Eh, peki öyleyse!

Hacı Ağa: Oh be! Oldu bu iş! Biz de yüzükleri hemen takalım öyleyse.

Pişekâr: Sen de mi cebinde gezdiriyordun yoksa?

Hacı Ağa: Hem de makasla beraber! N’aber?”

“Revani Hanım’ın Kısmeti” isimli metinde bir kabadayı olarak okuyucuya sunulan Tuzsuz’un, sevgilisinden şiddet gördüğü beyan edilmiştir. Tuzsuz’un içki içmesinden rahatsız olan Perizat, ondan ayrılmak yerine beyefendiye şiddet uygulamayı tercih etmiştir. İlişkinin bir diğer tarafı olan Tuzsuz’un sevgilisinden bahsederken hem “kıyamama” hem de “cinayet işleme” kavramlarına eşit ölçüde yakın olduğu

görülmektedir. Anlaşılacağı üzere birbirlerinden memnun olmadıkları halde taraflar için “ayrılmak” seçenekler arasında bulunmamaktadır. İlgili bölümde, Tuzsuz ve Perizat arasındaki sağlıklı ve yıkıcı ilişki şu sözlerle itiraf edilmiştir:

“Meleksima: (*Merakla*) Size ne oldu böyle? Kamyon çarpmış gibi görünüyorsunuz.

Tuzsuz: Doğru bildin, bana ‘Perizat’ denen kamyon çarptı.

Meleksima: Bence siz hemen polise gidin.

Tuzsuz: (*Orada ki oturağa yıkılır gibi oturur. Kabadayılığından eser kalmamıştır.*) Gidemem! Perizat benim manitam! (*Ağlamaklı*) Yahu insan ‘içiyorsun’ diye her gün dövülür mü be? İçkiden vazgeçemem ki ben! Perizat’tan çoktan vazgeçerdim ama ‘Ah bu şarkıların gözü kör olsun...’ Bilemezsiniz beni kaç kez hastanelik etti! Mahallede itibarım iki paralık oldu. (*Göğsünü döve döve*) Ulan, külhanilikte ‘gacodan dayak yedik’ diye bir racon var mı be? Korkarım elimden bir cinayet daha çıkacak... Hoş, ben cinayete alışkınımdır da Perizat’a kıyamıyorum.” (Biçer, 2012: 23-24)

Metnin devamında ise Kavuklu’nun Revani Hanım’a âşık olduğu bir bölüm bulunmaktadır:

“Tevfik: Neden böyle aptal aptal sırtıyorsun?

İsmail: Hayatımda ilk kez âşık oldum, belki ondandır. Ah Revani! Canım Revani! Seni bir kaşıқта yutabilirim.” (Biçer, 2012: 51)

Akabinde Revani Hanım’ın Kavuklu’yu etkileyebilmek adına büyü yaptığı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Kavuklu’nun hanımefendiye karşı hissettiği aşk sahihliğini yitirmiştir:

“Tevfik: O kadın sana büyü yaptı. Şerbetin içine bir şeyler koydu, sana kendini şirin gösterdi.” (Biçer, 2012: 51)

Revani Hanım’a gerçekten âşık olan kişi ise Meleksima’dır. Mevzubahis eserde “kadın-kadın aşkı” şu şekilde işlenmiştir:

“Meleksima: Ben size bütün erkekler huysuz yaratıklar demez miyim? Dediğim doğru değil miymiş? Ama ben her zaman burada olacağım. Hep senin yanı başında... Ben seni hep seveceğim. Kamburun olsun olmasın...”

Revani: (*Neşelenmiştir*) Sağ olasın be Melek’çiğim. O, kaba saba kıllı maymunlara kimin ihtiyacı var. Az kalsın yaşamımın en korkunç yanlığını yapacaktım. Gül gibi mesleğimi bırakıp, kendimi bir kulübeye hapsedecektim. Artık işin yoksa herifi memnun etmeye çalış dur. Çamaşırını yıka, yemeğini yap, çocuklarını doğur! Aman! Düşündükçe afakanlar basıyor.

Meleksima: Artık bu sana ders olsun. Kısmetini başkalarında aramaktan vazgeç. Senin kısmetin benim.

Revani: (*Neşelice*) Haklısın Melek’çiğim. Bütün erkeklerin canı cehenneme!” (Biçer, 2012: 59-60)

“Kavuklu İş Buldu” metninde ise erkek-erkek aşkına dair bir gönderme yer almaktadır. Bu sahnede aynı cinsiyete sahip bireylerin birbirlerine ilgi duymalarının nedeni “dişi hormonlu memeli domates” yenilmesi olarak beyan edilmiştir:

“Kavuklu: Beni maymun gibi oynatıyorsun ya altından bir Çapanoğlu çıkmasın?”

Pişekâr: Sebebini öğrenince sen de çok sevineceksin! Hele şöyle biraz yürüyünüz bakayım!

Kavuklu: (*Tuhaf tuhaf baktıktan sonra yürüyüp durur.*) İsmail, yeter mi yoksa eve kadar gideyim mi?

Pişekâr: Yeter yeter Hamdi’çiğim, gel! (*Kavuklu dönünce onu evvelki gibi yine öper.*)

Kavuklu: Bana bak, yanaktan şapur-şapur faslı tadını kaçırdı.

Pişekâr: Efendim sevgimden sabredemeyip öptüm. Bunda ne kötülük var?

Kavuklu: Kötülük yok da ben kendimden şüphelenmeye başladım. Devir hormon devri... Yoksa bana böyle işler mi bulacaksın?

Pişekâr: Tövbe estağfurullah, tövbe estağfurullah!

Kavuklu: Bu işlerin tövbesi, estağfurullahı kalmadı. Birkaç yıldır dişi hormonlu memeli domates yemekten zaten ayarım bozulmaya başladı.

Pişekâr: Hamdi Efendi!” (Oral, 1987: 125)

Metinde Kavuklu ve Pişekâr homofobik tiplerdir. Metnin muhtelif kısımlarında bu konu hakkındaki negatif düşüncelerini dile getirmişlerdir:

“Pişekâr: Tekrar geçmiş olsun Hamdi’ciğim! (*Kavuklu’yu yanaklarından öper.*)

Kavuklu: Sen öpmek için bahane mi arıyorsun? Yoksa beni bırakıp kaçmanı mı bastırıyorsun? Aman, bana geçmiş olsun! (*Kalkar*) Ya ayı da beni öpmeye kalksaydı? Aman Allah’ım... Ya homo falan olsaydı ben ne yapardım İsmail?

Pişekâr: Aman Allah korusun.

Kavuklu: Artık eve de gidemezdim. Kulağıma bu yaştan sonra bir küpe takıp Avropistan’a Amerikanistan’a giderdim.” (Oral, 1987: 168)

“Kavuklu İş Buldu” metninin devamında bir de “yasak aşk” meselesi geçmektedir. İlgili metinde Kavuklu, eşi dışında bir hanımefendiye âşık olduğunu itiraf etmiştir:

“Pişekâr: Hadi söylesene sen şu derdini anlat!

Kavuklu: Şu musibet hiç yüzünden derdimi de unuttum. Âşığım İsmail!

Pişekâr: İnsanın hanımına âşık olması ne güzel şey, tebrik ederim. Bu yaşta bir yuvada iki kumru gibi...

Kavuklu: Sen kimi anlatıyorsun yahu?

Pişekâr: Evinizdeki büyük aşkı... Kim bilir birbirinize ne tatlı kelimeler söylüyor, birbirinizin ruhunu, saçını, elini okşuyorsunuz! (*Dalar*)

Pişekâr: Ayıp olmaz mı?

Kavuklu: Olmaz... Bak gör aşkımızı... Ağzımızdan ne laflar kaçıyor, üstümüzden ne saksılar, tabaklar uçuyor. Her gün, her saat hır gür... Yıllardır...

Pişekâr: Allah Allah? Pekâlâ, bu aşk nereden çıktı?

Kavuklu: Ah İsmail, o parmakları ile nasıl okşuyor bilsen! O dudakları ile 'Hayatım, tatlım, bir tanem!' diye şarkı gibi sesleniyor. Ya o bakışları... Gerisini sorma! Nane, maydanoz...

Pişekâr: Anladım Hamdi'ciğim, sen sekretere tutuldun!" (Oral, 1987: 165)

Görüldüğü gibi aşk teması, 9 metindeki 26 farklı örnekle karşımıza çıkmıştır. "Kavuk" metninde Bican ve Sevda'nın birbirlerine karşı olan aşkları metin boyunca işlenmiştir. Yazar, metnin sonunda âşıkları evlendirmiştir. "Salak Oğlum" metninde Tarçın, Selvinaz'a âşıktır ve eserin sonunda aşkına karşılık bulmuştur. Akabinde çiftin evliliği ile eser noktalanmıştır. "Hayırlı Evlat" oyununda Çelebi, I. Zenne'ye sevdalıdır. Eserde "aşk" kavramının ele alındığı bir diğer örnekte ise sevdanın "nasip" olduğu ifade edilmiştir. "İnternetçi" oyunundan aldığımız ilk iki örnekte Çelebi ile I. Zenne birbirlerine olan duygularını itiraf etmişlerdir. Bahsi geçen metinden alınan son örnekte ise Külhanbeyi, 2. Zenne'ye karşı hissettiği duygularını dile dökmüştür. "Dünyada Mekân yahut Hilekâr" oyununda Çelebi, bir hanımefendiye karşı derin duygular beslemektedir. Akabinde gelen örnekte ise Kavuklu'nun kızı olan 2. Zenne'nin metinde "Banka Görevlisi" adıyla geçen beyefendiden hoşlandığı bir sahne bulunmaktadır. Metnin sonunda mevzubahis ikilinin evlendikleri görülmüştür. "Kabakçı Mustafa Vakası" metninde Kabakçı Mustafa, Zeynep'le; Zilha ise Kalyoncu Benli Mustafa ile evlenmek istediğini beyan etmiştir. Akabinde gelen örnekte Zeynep ile Kabakçı Mustafa'nın evlenme kararı aldığı görülmüştür. "Safnaz'ın İzdivacı" metninden çalışmamızda kullanılmak üzere 7 örnek alınmıştır. Sözü edilen örneklerde ilk olarak Kavuklu, İlyas Efendi'nin Safnaz'a tutulduğunu söylemiştir. Ardından gelen iki örnekte ise İlyas Efendi ve Safnaz'ın konuya dair itirafları bulunmaktadır. Daha sonra gelen örnekte Hacı Ağa isimindeki beyefendinin metinde "Anne" olarak isimlendirilen hanımefendiye âşık olduğu görülmüştür. Bir sonraki örnekte, "âşık" olduğu iddiasında

bulunan beyefendilerden ikisi de sevdiklerine kavuşamayacaklarını düşünerek ağlamışlardır. Oyun metninden alınan son iki örnekte ise ilk olarak İlyas Efendi ile Safinaz, ikinci olarak ise Hacı Ağa ile Anne evlenmek üzere birbirlerine söz vermiş ve yüzük takmışlardır. “Revani Hanım’ın Kısmeti” metninde karşımıza çıkan ilk çift, Tuzsuz ile sevgilisi Perizat’tır. Akabinde Kavuklu, Revani Hanım’a âşık olduğunu beyan etmiştir. Bir sonraki örnekte ise bu aşkın büyü etkisiyle oluştuğu anlatılmıştır. Metnin sonunda Kavuklu, Revani Hanım’dan uzaklaşmıştır. Bu durumu gören Meleksima ise Revani Hanım’a olan duygularını gizlemekten vazgeçmiş ve ona olan eşcinsel aşkını itiraf etmiştir. Çalışmamızda konuya dair faydalandığımız son metin olan “Kavuklu İş Buldu” oyunundan alınan ilk iki örnekte eşcinsel aşka göndermeler yapılmıştır. Metinden alınan son örnekte ise Kavuklu, yasak aşkını yakın dostu olan Pişekâr’a itiraf etmiştir.

## 2.10. Çevre Duyarlılığı

Çevre duyarlılığı, insanların doğaya karşı saygılı olmaları gerektiğinin temele alındığı bir yaşam tarzıdır. Kişiler ekosistemin dengesinin bozulması durumunda ne tür problemlerle karşılaşılacağına bilincinde olarak hayatlarını dizayn ederler. Bu dizayna göre insanlar; doğal çevreyi korumak, doğal kaynakların gelecek nesillere aktarımına destek olmak, iklim değişikliği konusunda farkındalık yaratmak, tüketim alışkanlıklarını doğaya zarar vermeyecek şekilde ayarlamak ve oluşan atıkların doğru geri dönüşüm sürecine katkı sağlamak gibi ödevleri benimsemişlerdir. Çalışmamızda, başta “Çevreci” oyununun tamamı olmak üzere çevre duyarlılığının işlendiği şu örnekler göze çarpmıştır:

“Kavuklu İş Buldu” metninin bünyesinde barındırdığı temalardan biri de “çevre duyarlılığı” olmuştur. Bu noktayı vurgulamak isteyen yazar, Haliç’in halini tasvir etmiştir. Bu tasvire göre Haliç’in bir yanında park açılışı yapılırken diğer yanında turistler eğlence düzenlemekte; halk ise ikisine de katılamamaktadır. Böyle giderse Haliç diye bir yer kalmayacaktır. Haliç’in doğal alanlarının bir hayli tahrip edilerek ticarileştirilmesi, şu şekilde anlatılmıştır:

“Pişekâr: (*Yüzünü kapatır.*) Vah vah... Toprağa çakılacaksın, dikkat et!

Kavuklu: Ne toprağı İsmail, yeşillikler ortasında masmavi düzlük...

Pişekâr: Okyanus değil mi?

Kavuklu: Hayır, kokulu havuz değil... Bir kenarda park açılış töreni yapılıyor, karşı sahilde turistler şenlik yapıyorlar. Ben hangi tarafa iniş yapayım diye düşünürken ‘Faaaşş!’ diye Haliç’in ortasına dalış yaptım.”  
(Oral, 1987: 119)

Yazar, metnin devamında rotasını Marmara Bölgesi’nden Karadeniz Bölgesi’ne çevirmiştir. Bu noktada, “nükleer bulut” olarak geçen bir kimyasaldan ötürü Karadeniz’de bulunan balıkların öldüğü beyan edilmiştir:

“Kavuklu: Ne iş yaparsın?

Temel: Gapdana ne iş yapduğı sorulur mi da? Lakin nükleer pulit Garadenuz’e celunce bizum cemu garaya vurdi. Paluklar çözüümüze bakiy...

Kavuklu: (*Pişekâr’a*) İsmail, ne dediğini sonra bana anlat.

Temel: Galganlar öliy, galganlar öliy...

Kavuklu: Bunu anladım, kalkanlar ölüyormuş...

Temel: Galganlar ölünce hanımlan aramız açılıy! Geçim zorlaşıy... Pakalum ne dümenler çevureceğuz da!” (Oral, 1987: 181)

“Kavuk” metninde çevre duyarlılığının ve denetiminin yetersizliğini gün yüzüne çıkaran bir sahne bulunmaktadır. Söz konusu sahneden, toplumun ve yetkili mercilerin el ele verip doğayı katlettiği sonucu çıkmaktadır:

“Agâh: Şeytan ayağına taş bağlayıp cumburlop denize atacakmış kendini... Taşı denize kenarında nasıl bulacak, anlayamadım! Naylon parçaları, mazot filan dese aklım yatardı.

Nafile: Öldü mü yoksa bizim damat?

Agâh: Doğrusunu isterseniz görmedim. Yine de yaşadığını sanmam!”  
(Büyükkarkin, 1987: 229)

“Hayırlı Evlat” metninde Marmara Denizi’nde balık kalmadığı beyan edilmiştir. Bu beyan ile “çevre kirliliği” ve “aşırı avlanma” gibi deniz ekosistemini bozan muhtelif sebepler eleştirilerin gündemine oturmuştur:

“1. Zenne: Kardeş manzaraya bak. Büyükada’da balıkçılar ağ geriyorlar.

Pişekâr: Marmara’da balık mı kaldı, balıkçılar ağ gersinler.

Kayarto: Ayol ben de bakayım.” (Bilginer, 2001: 30)

“Çevreci” isimli eser, “çevre duyarlılığı” temasının yoğun bir şekilde işlendiği ve araştırmamızda bulunan ilgili başlık için gayet doyurucu verilerin elde edildiği bir oyundur. İlgili eserde; Tuzla kıyısına zehirli varillerin atılması, Gediz Nehri’ne asitli su atıklarının dökülmesi, Menderes Nehri’ne deri fabrikasının pis sularının akıtılması, Ege kıyılarından denize inşaatlara ait muhtelif atıkların boşaltılması, 3346 çam ağacının kesilmesi, inşaatlarda kullanılmak üzere gerekli kum teminatının deniz kıyılarından sağlanması, fabrika bacalarına filtre takılmaması, Kuş Cenneti kıyılarına zehirli variller dökülerek kuşların katledilmesi, Kaz Dağı’nın altın arama adı altında delik deşik edilmesi, Bergama’nın doğasının katledilmesi ve son olarak altının siyanürle artırılması esnasında toprağın çoraklaştırılması konuları teker teker işlenmiştir. Bu sahnede “Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop” isimli şahıs, yukarıda saymış olduğumuz tüm katliamları onaylayan, hatta teşvik eden kişidir. Kavuklu ise eserde “Çevre Bakanlığı Denetim Kurulu Başmüsteşarı Hamdi Kavuklu” olarak söz konusu suçlunun karşısına çıkmış ve onu tutuklamıştır (Özakman, 2012: 236). Eser boyunca tüm suçlar seyircinin gözünün önünde işlendiği için oyun sonunda seyircilerin şahitliğinde bir yargılama süreci gerçekleştirilmiştir. İşlenen tüm suçların özeti mahiyetinde kullanılan sahne ise şu şekildedir:

“Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, içleri zehir dolu 140 adet varili ‘Tuzla kıyısına atın.’ diye emir verdi mi?

İzleyiciler: Evecet!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, fabrikasının asitli ve zehirli su atıklarını boruyla Gediz Nehri'ne akıtıyor mu?

İzleyiciler: Eeveet!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, Gediz Nehri'ni kirletiyor mu?

İzleyiciler: Eeveet!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, deri fabrikasının pis sularını Menderes Nehri'ne akıtıyor mu?

İzleyiciler: Eeveet!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, Menderes Nehri'ni kirletiyor mu?

İzleyiciler: Eeveet!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, fabrika inşaatının temel kazısı toprağını ve alan düzeltme malzemelerini Ege kıyılarından denize attırıldığını söyledi mi?

İzleyiciler: Eeveet!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, 'Binbir Villa' sitesindeki 3346 çam ağacını kestirdiğini söyledi mi?

İzleyiciler: Eeveet!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, deniz kumunu betonarmede kullanıyor mu?

İzleyiciler: Eeveel!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, fabrika bacasına filtre taktırmayıp; havayı kirletiyor, bitkileri ve ağaçları öldürüyor mu?

İzleyiciler: Eeveel!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, asit ve zehir dolu varilleri Kuş Cenneti kıyılarına attırıp o güzel kuşları öldürüyor mu?

İzleyiciler: Eeveel!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, plajlardan kum alıp plajları ve kumsalları yok ediyor mu?

İzleyiciler: Eeveel!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, altın madeni aramak için Kaz Dağı'nı sondajla delik deşik edip oradaki güzelim doğayı mahvediyor mu?

İzleyiciler: Eeveel!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, altın madeni aramak için Bergama'nın güzel doğasını da mahvetti mi?

İzleyiciler: Eeveel!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Bu adam, altını siyanür denilen zehirle arıtıp, bu toprakta artık bir ot bile bitmeyecek kadar doğayı öldürüyor mu?

İzleyiciler: Eeveet!

Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop: Fakat ben, şey...

Hamdi: (*İzleyicilere*) Ve sevgili izleyiciler, sizlere son olarak soruyorum: Bu adam, ülkemizin en varlıklı insanlarından biri olduğu halde, gözü doymuyor ve hâlâ ‘Altınlar benim olsun! Altınlar benim olsun! Altınlar benim olsun!’ diyor mu?

İzleyiciler: Eeveet!” (Özakman, 2012: 237-238)

Görüldüğü üzere 4 farklı oyun metninde konuya dair 15 örnek tespit edilmiştir. “Kavuklu İş Buldu” metninde, Haliç’in tahrip edilmiş olması ve ticarileştirilmesi konusu tema olarak seçilmiştir. Akabinde gelen örnekte ise Karadeniz Bölgesi’ndeki kimyasal sebepli balık ölümleri üzerinde durulmuştur. “Kavuk” oyununda doğanın katledildiği bir tasvir kullanılmıştır. “Hayırlı Evlat”, Marmara Denizi’nde balık popülasyonunun yok olduğunun beyanı niteliğindedir. “Çevreci” metni ise çevre duyarlılığının kapsamına giren 11 farklı örneği bünyesinde barındırmış olması bakımından önemlidir. Bu eserde doğaya karşı suç işleyen kişi tutuklanmıştır. Dolayısıyla ilgili eser yalnızca soruna odaklanmamış, kendi içerisinde bir çözüm önerisi de sunarak bu konuda devlet yetkililerini yaptırım uygulamaya davet etmiştir.

## 2.11. Ailevi Meseleler

Ailevi meseleler, bireylerin aile içi dinamiklerinin tümünü kapsayan bir kavramdır. İncelenen eserlerde yer alan aile içi saygı, hoşgörü, çatışmalar, dönüşümler vs. tespit edilerek bu tema altında sıralanmıştır.

“Geçmiş Zaman Olur ki” metninde dolandırıcı ve holding sahibi bir karakter olarak karşımıza çıkan “Mayısoğlu”, metinde ailevi ilişkileriyle de dikkat çekmektedir. Metnin şahıs kadrosunda “Bayburtlu” olarak geçen “Bayburtlu Deli Nahide”, kendisinin dört yıllık eşidir. Bu evlilikten “Şengül” ve “Gülüzar” adında iki çocuğu da olan Mayısoğlu, eşi ve çocuklarıyla maddi manevi bir bağ kurmamayı tercih etmiştir. Kişiler arasındaki aksiyon; eş ve çocukların holdingi basmasıyla başlamıştır. Aile arasındaki çatışmayı “Bayburtlu” şu şekilde izah etmiştir:

“Bayburtlu: Sahın ha ki, Bayburtlu Deli Nahide seni aradı demiyesin. Vallah adımi duyduğuyunan kaçacah delik arar. Pek gorhar benden. Eyisi mi sen onan, bi ahbabın geldi dersin.” (Gündoğdu, 1987: 51)

Akabinde holdinge Mayısöğlü'nun ikinci eşi olduğu görülen “Kayserili” bir hanım gelmiştir. Metinde “Oğlan” adıyla geçen çocuğun ise babasını yani Mayısöğlü'nu daha önce hiç görmediği bildirilmiştir:

“Kayserili: Nassı da gıvandım amanin dostlar. Herifim benim. Mektubunda yazdıydım zira. Büyük şehre varıyın, iş güç neyim dutuyum hele bi, zona yanıma alırım sizi deyi...

Oğlan: Ana gı. Benim bubam gocuman mı?

Kayserili: *(Aynı ruh halinde)* Dabi. Onca iş güç arasında bizi düşünecek deldin ya...

Oğlan: Ana gı. Ben bubamı heç görmedim emme?” (Gündoğdu, 1987: 55)

Yukarıda mevzubahis edilen karmaşık aile dinamiklerine bakıldığında Mayısöğlü'nun eşine karşı sadakat yükümlülüğünü yerine getirmediği ortadadır. Bu durum, Kavuklu'nun sayesinde ortaya çıkmış ve böylece her iki hanım da bir diğ erinden haberdar olmuştur. Akabinde “Mayısöğlü” çözüm önerisi olarak her iki hanımıyla da aynı evde yaşamayı planladığını beyan etmiş ve garip bir şekilde bu konuda hanımlardan da onay almıştır:

“Bayburtlu: İkiye bölünecek delsen ya. Seç birimizden birini. *(Ellerini beline kor, göğsünü öne çıkartır, edalı bir tavır takınır)*

Mayısöğlü: İkiye bölensem niye yarar? Onun yirine, ikinizi alırım çatımın altına. Bölme yapıcamıza, toplama yaparılı...” (Gündoğdu, 1987: 73)

“Bayburtlu: Ben bahasan. Evin hanımı ben olacayım. Ahan bu gumam da evin hizmetçisi olur. Önüm sıra dolanıp, hizmetime bahacah.” (Gündoğdu, 1987: 73)

“Kayserili: Sana gavuşdun ya sonunda... Her biş iye ırızıyım bundan kelli.” (Gündoğdu, 1987: 74)

“Kavuk” isimli metinde Kavuklu’nun eşiyle geçinemediğini ve kayınvalidesinden bir hayli çekindiğini anladığımız bir bölüm bulunmaktadır:

“Fettah: Kapıcılık yapar mısın?

Agâh: Ne istersen yaparım. Yeter ki beni bulmasınlar!

Fettah: Bana bak, galiba sen birilerinden kaçıyorsun. Hiç evlenmedin mi?

Agâh: Evlenmiştik! Az gittik, uz gittik, başladık kavga etmeye. Kaynana da tepede. Baktım yürümeyecek. Bugün zembilimi aldığım gibi sıvıştım. Yakalarlarsa halim duman olur. Evlere şenlik bir kaynanam var ki, yeme yanında yat.

Fettah: Afiyet olsun!

Agâh: Olmaz! Bana düşmez, lütfen sen buyur.

Fettah: Karının adı ne?

Agâh: Allı! Anasından aşağı kalmaz çok şükür!

Fettah: Kaynananın adı ne?

Agâh: Safinaz! Eli maşalı cinsinden.

Fettah: Düştün desene.

Agâh: Düştüm, sen çıkar.” (Büyükarkın, 1987: 216)

Metnin devamında Kavuklu ile Şeytan arasında geçen diyalog sayesinde Kavuklu’nun eşiyle şiddetli geçimsizlik yaşamasının temel nedeni ortaya çıkmıştır:

“Agâh: Vay canına! Belki de bizim kariyla anasını azdıran sensin.

Şeytan: Benim ya! Ne sandın? Karın Allı ile kaynanan Safinaz çalışıp duruyorlar, sen mirasyediler gibi miskin oturup hazıra konuyordun. ‘Niye ses çıkarmıyorsunuz?’ dedim onlara. ‘Damızlık öküz mü besliyorsunuz?’ İşte o zaman kıyamet koptu.” (Büyükarkın, 1987: 225)

Kavuklu'nun ailevi problemler yaşamasına sebep olan Şeytan'ın da benzer bir durum içerisinde olduğu şu sahnede görülmektedir:

“Şeytan: Yetişin! Cankurtaran yok mu?”

Agâh: Evin mi yandı? Üzülme, sana en iyisinden, ucuzuna bir ev bulurum. Balkonundan baktın mı Çamlıca, Haliç, Boğaz, Sulukule hepsi gözükür... Şöyle buyur bakalım ahbap!

Şeytan: (*Şeytan geldiği yere bakar.*) Hayır, kurtar beni! Geliyorlar!

Agâh: Kim geliyor?

Şeytan: Karımla, kaynanam!

Agâh: (*Agâh telaşlanır, etrafına bakınır.*) Benimkiler olmasın?

Şeytan: Hayır benimkiler.

Agâh: (*Rahatlamıştır*) Ne yapalım, geçmiş olsun, sen de saklanacak bir yer bul! Benim gibi, rahat edersin.

Şeytan: Nerede bulayım? İzimdeler! Gizle beni! Sonra sana çok yararım dokunur.

Agâh: Kimsin sen?

Şeytan: Şeytan!

Agâh: Ne dedin?

Şeytan: Şeytan dedim, sahiden Şeytan!

Agâh: Hadi be sen de, Şeytan kaçır mı?

Şeytan: Ah, sorma insan kardeş! Ben yanmışım!” (Büyükarkın, 1987: 224)

“Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” metni, metnin içinde de açıkça ifade edildiği üzere William Shakespeare tarafından kaleme alınmış olan “Hamlet”in ortaoyununa uyarlanmış versiyonudur. Mevzubahis uyarlama metninde “Hamlet”; Kavuklu yani “Ahmet” olarak karşımıza çıkmıştır. İki eserde de “baba” tipi kendi kardeşi tarafından öldürülmüş,

evlatlar katilin peşine düşmüş ve “anne” figürü katille izdivaç etmiştir. Tüm bu durumlar göz önünde bulundurulduğunda, Kavuklu’nun karmaşık bir aile dinamiğine sahip olduğunu söylemek mümkün hâle gelmektedir:

“Ali: Ya annen? O da mı göçtü yoksa?

Ahmet: Hayır, o göçmedi. Daha iyi bir yere yerleşti.

Ali: Nereye yerleşti?

Ahmet: Nereye olacak, dünyaya be kardeşim. Hem sağlam kazık kakabilmek için olacak, amcamla da evlendi üstelik.

Ali: Nasıl, amcanla mı evlendi annen?

Ahmet: Evet, niye o kadar şaştın? Rahmetli babamın dişinden tırnağından arttırarak binbir zahmetle aldığı evin üzerine de oturdular ayrıca.

Ali: Deme! Babanın bir hastalığı falan var mıydı, onu da söyle bana?

Ahmet: Hayır, yoktu benim bildiğim.

Ali: Peki, nerede öldü baban?

Ahmet: Ben yoktum, evde bir öğle uykusuna yattığında ölmüş.

Ali: Amcan neredeymiş o zaman, amcan?

Ahmet: Orasını bilemem ama babamın ölümüne gelenler onu annemin yanında görmüşler.

Ali: Yaa, demek böyle ha?

Ahmet: Nedir bu polis hafiyesi soruları, hadi şimdi sen de bana karşılık ver.

Ali: Karşılık değil, sana önemli bir haber vereceğim Ahmet!

Ahmet: Nedir?

Ali: Seni bir hayalet arıyor, bir hayalet!

Ahmet: Hayalet mi? Ne hayaleti?

Ali: Babanın hayaleti!

Ahmet: Babamın hayaleti mi arıyor? Ne demeye getiriyorsun sen?

Ali: Hamlet'i bilmiyor musun Ahmet, Hamlet'i?

Ahmet: Bilsem ne olacak, bilmesem ne olacak?

Ali: Bilmen gerek çünkü bu Hamlet, babası amcası tarafından öldürölüp, tahtına ve annesinin üzerine gene amcası tarafından oturuian bir prens.

Ahmet: Ne! Yoksa benim babam da...

Ali: İşte bu gerçeği Hamlet, babasının bir ara dünyaya dönen hayaletinden öğrenir. Seni de babanın hayaleti aradığına göre...

Ahmet: Şimdi anladım! Aman onu bulalım, hemen bulalım.

Ali: Bilmem ki buraya gene gelir mi? Yanlış düşünelere kapılarak kovmuştum onu. Oysa zavallı Hüseyin amca; 'Mamlet, Mamlet!' diye seni arayıp dururmuş meğer.

Ahmet: 'Mamlet, Mamlet!' diye mi arıyordu beni? Nasıl olur? Babamın ruhu beni ne demeye o isimle arasın?

Ali: Bunu pek iyi bilemeyeceğim ama bana kalırsa seni 'Mamlet' diye araması, senin Hamlet ile olan kader benzerliğinden ileri geliyor." (Atay, 1987: 286-287)

Yukarıdaki konuşmanın devamında, Kavuklu'nun nasıl bir aile ortamında yetiştiğini anlamamız açısından mühim bir bölüm bulunmaktadır. Söz konusu bölümde Kavuklu'nun babası, ilişkilerinin özeti mahiyetinde şu cümleleri kurmuştur:

"Hüseyin: Hişt! Annen hakkında böyle konuşma. Hem bak bir kadın geliyor, bakarsın odur. (*Kadın girer.*)

Ahmet: Yok canım, erkek kırmaması bir kadın bu.

Hüseyin: Erkek kırmaması mı dedin? Öyleyse mutlaka annendir o.

Ahmet: Neden annem kırma olacakmış?

Hüseyin: Çünkü işi gücü boyuna beni kırmaktı da ondan.” (Atay, 1987: 305-306)

Kavuklu'nun annesinin, eşine destek olmadığı görülmekte; Kadın'ın ekonomik problemler yaşamaktan usandığı için eşinin yanındaki varlığını yalnızca “fiziksel” olarak sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Bu nedenle Kadın'ın duygusal olarak kendi evinden uzaklaştığı ve eşinin yüzüne karşı “başka biriyle evlenseydim” diyecek kadar da ilişkisini gözden çıkardığı tespit edilmiştir:

“Hüseyin: Bir çare mi buldun yoksa?

Kadın: Evet, zamanında şöyle peşin para alışverişi yapan bir adamla evlenseymişim ne olurmuş ya!” (Atay, 1987: 308)

İncelediğimiz eserde Kavuklu'nun babası ile amcası arasında da muhtelif problemlerin yaşandığı görülmüştür. Bu problemlerin çıkış noktası, amcanın kendi hayatına dair problemleri göğüsleyemiyor oluşudur. Kendisi, Kavuklu'nun babasını tüm problemlerinin suçlusu olarak seçmiştir:

“Kardeş: Ağlattın beni, ohooo ohooo!

Hüseyin: İşte böyle bir garip ağlama tutturur, birkaç ay iş arıyorum diye bizde kalırdı. ‘İş ne oldu?’ diye soracak olunca da...

Kardeş: Bulamıyorum abiciğim! İş aslanın ağzında. Üstelik bende ne şans var ne de torpil. Ah, abiciğim ah! Ohooo! Ohooo!

Hüseyin: Ağlama yahu, sağlık olsun. Şurada hepimiz geçinip gidiyoruz işte.

Kardeş: Eksik olma babamız, atamız. Zaten birkaç güne kalmaz başımın çaresine bakarım ben.

Hüseyin: Başımın çaresine bakamayınca da; o gözü yaşlı, saygılı adam birdenbire değişir, sert bir adam olarak dikilirdi karşıma.

Kardeş: Dikilirim ya! Neden dikilmeyecekmişim? Sen atalığını, babalığını bilmezsen biz de küçüklüğümüzü bilmeyiz.

Hüseyin: Hoppala! Ben sana ne yaptım ki Hasan, kardeşim.

Kardeş: Daha ne yapacaksın! Rahmetli babamdan kalma malları sen iç ettin, bilmiyor muyuz yani. (*Kardeş çıkar.*)

Hüseyin: Siz asıl bu kardeş kurşununa bakın, bu kardeş kurşununa! Bu hepsinden acımasız, hepsinden daha bir can yakıcı... ‘Neden?’ diyecek olursanız, rahmetli babamdan kalan mallar dediği; bir eski halı, bir karyola ve birkaç parça kapkacaktan başka şeyler değildi.

Ahmet: Kaldı ki kendisi, senin dışından tırnağından arttırarak aldığı evin üstüne oturdu baba.” (Atay, 1987: 309-310)

“Salak Oğlum” isimli eserin şahıs kadrosunda “Kız” adı ile bulunan genç bir hanım yer almaktadır. Kendisi ailesine hürmet eden ve hayatını ailesinin kararları doğrultusunda yönlendirmeye meyilli sakin bir yapıya sahiptir. Metnin ilerleyen sayfalarında ailesine gösterdiği saygıyı onlardan göremediğini fark eden genç hanım, eser içinde dönüşüm yaşamış ve evlenmek istediği adamı kendisi seçmiştir. Ailesi tarafından sırf zengin olduğu için kaba bir adamla nişanlanması uygun görülen kız, ilk olarak nişanı atmıştır. Akabinde evlenmek için uygun bulduğu kişi ise Kavuklu’nun oğlu Tarçın olmuştur:

“Kız: Anneciğim yanlış anlayacaksınız diye korkuyorum ama ben bu beyi hiç tanımıyorum.

Macide: Tanışırısınız kızım tanışırısınız.

Anne: Macide Hanım doğru söylüyor.

Macide: Bunlar çok varlıklı insanlar, ailece altınla oynuyorlar.

Kız: Sizler daha iyi bilirsiniz.

Anne: Aferin kızım.

Macide: Bu kadar iyi terbiye almış bir kızın kötü bir kadere kurban olmasını istemeyiz.” (Gezen, 1997: 18-19)

Yukarıdaki sahnede ailesine tamamen güvenen “Kız”, şimdi bahsedeceğimiz sahnede ise ailesiyle arasına karşılıklı saygıdan oluşan bir duvar örmeye başlamıştır:

“Hamza: Bu da iri taşlı pırlanta söz yüzüğümüz.

Anne: Çok pahalı şeyler bunlar.

Hüsniye: Kızımıza az bile.

Hamza: Kızımıza az bile. Buyurun.

Anne: Onu da kendisine verirsiniz.

Hamza: Vereceğiz ama malı göremiyoruz nerede?

Anne: Selvinaz mı?

Hamza: Heee.

Anne: Mutfakta, şimdi gelir.

Kazım: Selvinaaaaz, neredesin kızım?

Kız: (*Gelir*) Geldim baba, hoş geldiniz efendim.

Mehmet: Hoş bulduk güzel evladım.

Hamza: Al bunlar senin.

Kız: Bunlar ne böyle?

Hamza: (*Kutuları verir*) Aç da gör.

Kız: (*Açar*) Hiii bunlar ne böyle?

Hamza: Biri söz yüzüğümüz biri de gerdanlığın, şimdilik.

Kız: Ama bunlar çok pahalı şeyler.

Mehmet: Senin gibi geline az bile kızım.

Hüsniye: Bunlar daha başlangıç, bizim oğlumuz çok eli açıktır kızım.

Kız: Sağ olsun ama bunları kabul edemem.

Hamza: Beğenmedin mi yoksa?

Kız: Beğenmez olur muyum, çok beğendim ama daha karar vermedik ki.

Hamza: Ben karar verdim, istiyorum seni.

Kız: Ama ben karar vermedim.

Kazım: O ne biçim laf Safınaz, biz ne oluyoruz?

Kız: Babacığım siz ne dersiniz o olur ama benim de fikrimi sorarsanız sevinirim.

Anne: Tabii kızım, senin rızan olmadan evlilik mi olurmuş?

Hüsniye: Tabii o da haklı, ne de olsa gelin nazı diye bir şey vardır.” (Gezen, 1997: 45)

Metnin sonunda Selvinaz ile Tarçın ailelerine danışma gereği bile duymadan kendi aralarında nişanlanmışlardır. Böylece Kavuklu'nun daha evvelden beri onayladığı nişan gerçekleşmiş fakat bu esnada Kavuklu'ya haber verilmemiştir:

“Kız: İkimiz de çalışır evimizi geçindiririz Tarçın.

Tarçın: Peki annene babana ne diyeceksin?

Kız: Ben evleneceğim onlar değil, ikisine de kırgınım.

Ragıp: Seni zorla mı nişanlamadılar.

Kız: Evet, zorla nişanladılar.

Kürt: Ne ayıp, zorla güzellik mi olurmuş bacım.

Kız: Olmaz, onun için attım yüzüğü.

Kürt: Çok iyi atmışsın.

Kız: Seni seviyorum Tarçın.

Tarçın: Ben seni hep sevdim biliyorsun.

Kız: İstersen babanla konuşurum.

Tarçın: Artık kararları ben kendim veriyorum, haberin yok mu?

Kız: Bu harika hemen nişan yüzüklerimizi alalım.” (Gezen, 1997: 57)

“Dünyada Mekân yahut Hilekâr” metninde, Kavuklu’nun ve Emekli Ankıl’ın ailevi problemler yaşadıkları okuyucuya şu sahne ile bildirilmiştir:

“Pişekâr: Anlat bakalım Şerafettin Amca, ne var ne yok?

Emekli Ankıl: Ne olsun evladım, bizim bir gelin var. Akşama kadar dır dır dır, dır dır dır, dır dır dır...

Kavuklu: Sorma amca bizim de bir hatun var; dır dır dır... Dikiş makinası gibi, zor kaçtım.” (Bilginer, 2003: 46)

Sahnenin devamında Emekli Ankıl’ın gelini tarafından evinden ayrılmak zorunda bırakıldığı anlaşılmıştır:

“Emekli Ankıl: ‘Evladım’ dedim, ‘kızım’ dedim. ‘Ben nasıl çıkarım evden? Bu yaşlı halimle...’ dedim. Yok efendim tutturdu çıkacaksın diye. Murat Bey evladım, varsa şöyle bana uygun bir oda iki oda neyse şöyle kafamı sokacak küçük bir ev...” (Bilginer, 2003: 47)

Kavuklu’nun ailevi problemi ise metnin başında geçen şu diyalog ile okuyucuya izah edilmiştir:

“Pişekâr: Hayırdır yenge, ne bu hal? Kız niye ağlıyor?

1. Zenne: Sorma Murat Efendi, derdimizin dermanı sende.

Pişekâr: Anlatın bakalım, bir hal çaresi düşünelim.

2. Zenne: (*Ağlamaklı*) Murat Amca, Murat Amca! Biliyor musun, babam evden kaçtı? Ben ağlamayayım da kimler ağlasın. Nedir bu erkeklerden çektiğimiz, şu halimize bak!

Pişekâr: Vah vah vah...

1. Zenne: Ah Murat Efendi, sorma... Zar zor biriktirdiğim altınlarımla kira köşesinden kurtulalım diye bir arsa almıştık. Bu senin mendebur arkadaşın arsaya gecekondur yapmak için bankadan kredi aldı. Ödeyemedik, haciz geldi. Arsanın kendi değeri de karşılıyor, seninki de bizi bırakıp kaçtı. Evsiz barksız ben ne yaparım şimdi Murat Efendi?" (Bilginer, 2003: 9-10)

Kavuklu'nun eşinden af dilediği aşağıdaki sahne sonucunda, mevzunun tatlıya bağlandığı görülmüştür:

"Kavuklu: (*Şaşırır*) Aaa! Bu benim helalim, bu da kızım. (*Sandalyenin üzerine çıkar, sinirli bir şekilde*) Sizin ne işiniz var burada?"

2. Zenne: Baba sen bizi bırakıp kaçınca Murat Amcaya geldik. O da sağ olsun bizi buraya yerleştirdi.

1. Zenne: Ya Salim Efendi, etme bulma dünyası. Söyle bakalım, kırk katır mı kırk satır mı?

Kavuklu: (*Önünde diz çöker.*) Karıcığım ben ettim sen eyleme. Haciz memuru peşimde, şimdi bunların sırası değil. Çok pişmanım. Sizi bırakıp kaçtığım günden beri gözüme uyku girmiyor. Çalışıp kazandığım parayı sana getirecektim. (*Ağlamaklı*) Ne olur beni affet.

2. Zenne: Anne ne olur babamı affet. Bak nadim olmuş, bir daha yapmaz yazık." (Bilginer, 2003: 50-51)

Akabinde Kavuklu'nun borcunun Pişekâr tarafından ödendiği ortaya çıkmış ve ailenin ayrılmasına sebep olan ekonomik durum ortadan kalkmıştır. Ardından Kavuklu'nun kızı, ilk gördüğü andan itibaren hoşlandığı "Banka Görevlisi" ile evlendirilmiş ve böylece tüm ailevi problemler çözülmüştür:

“1. Zenne: (*Kavuklu* 'ya *sırnaşarak*) Bey, mademki her şey yoluna girdi. Sen de bu müjdeyi getiren gence kızını veriver. Baksana çok beyefendi biri... Bankacı, işsiz kalacak ama olsun.

Kavuklu: (*Düşünür, Pişekâr'a*) Allah yuva kuranın yanındadır, verdim gitti.

Pişekâr: Öyleyse ben de Nikâh Memuru'nu çağırıp oyunu bitiriyorum.”  
(Bilginer, 2003: 56)

“Midirfillik Oyunu” metninde Kavuklu'nun eşi olan Herdemnazik, aile kurumunu hafife alan bir tip olarak karşımıza çıkmıştır. Herdemnazik'in konuşmaları incelendiğinde, kendisinin eşine karşı sadakat yükümlülüğünü yerine getirmediği ortaya çıkmaktadır. Kavuklu'nun kızının da annesinin yaşam şeklinden haberdar olduğu şu diyalog ile anlaşılmıştır:

“Herdemnazik: Ayol, kim o?

Ulvi: Aç benim.

Herdemnazik: Sen kimsin?

Ulvi: Sesimi alamadı galiba. Kız aç, benim, kocan...

Herdemnazik: Kocam mı? Ayol hangi kocam?

Ulvi: Yirmi sekizinci kocan! Selamünkavlen, karı kaçırdı. Kaç tane kocan var kız?

Herdemnazik: Amaan, ne bileyim ben. Kaç taneydi kız, Bazannazik?” (Akan, 2006: 203-204)

Yukarıdaki sahenin devamında Kavuklu'nun oğlunun da durumdan haberdar olduğu görülmektedir. Metin boyunca Kavuklu'nun çocukları, annelerinin ahlak dışı yaşam şeklinden rahatsız olmamış ve bu hayat tarzını benimsemişlerdir:

“Memiş: Anne, elifin merteği gelmiş, 'kapıyı açın' diyor.

Ulvi: Yahu ben babanım, baban. Hani sana her gün ekmek getiren.

Herdemnazik: Haaa, Bakkal Osman Efendi sen misin?

Ulvi: Ya sabır” (Akan, 2006: 204)

Metinde ekonomik zorluk yaşamaktan bıktığını ifade eden Herdemnazik, bu koşullarda evlilik kurumunun temel değerlerini hiçe saymayı kendine hak bilen şu tavra bürünmüştür:

“Ulvi: Aç şu kapıyı.

Herdemnazik: Açamam.

Ulvi: Elin mi kırıldı, niye açamıyorsun?

Herdemnazik: Ben senin kahrını çekemem artık. Güya iş bulup para getirecektin eve. Baksana tam takır, kuru bakır dönmüşsün. Ne yapayım ben seni? Satamayacağıma göre atayım bari.

Ulvi: Yahu aç anlatacağım, zengin oluyorum yakında.

Herdemnazik: Açamam meşgulüm, koca arıyorum kendime.

Ulvi: Ya hafız ya Allah! Evde oturduğun yerde nasıl koca arıyorsun kendine?

Herdemnazik: Bayat mecmuasının seçme kocalar sütunundan, Memiş okuyor ben beğeniyorum.” (Akan, 2006: 205)

“Revani Hanım’ın Kısmeti” metnindeki ailevi sorunun temelinde, Raşit Yılmaz’ın ilkel bir zihniyete sahip olması yatmaktadır. Kendisi yalnızca erkekleri güç olarak gördüğü için kız çocuklarını evlat olarak saymamış ve eşlerini kendince “kısır” ilan etmiştir. İlgili bölümde Raşit Yılmaz’ın iki kadınla aynı anda evlilik hayatı yaşadığı ve on iki tane kız çocuğu olduğu ifade edilmiştir:

“Raşo Ağa: Adım Raşit Yılmaz’dır ama köyde beni Raşo Ağa diye çağırırlar. Yaşım elli sekiz, sağlığım elhamdülillah yerindedir. İki karım vardır, lakin ikisi de kisirdir. İşte benim derdim budur.

Meleksima: (*Kâğıda bir şeyler yazarak*) Darılmayın ama belki de...

Raşo Ağa: Ne dedigini anlamışem. Vallah kusur bende değildir. Ben o karılara tam on iki bebe doğurtmuşem.

Meleksima: (*ŞaşmıŖ*) Demek on iki çocuğunuz var. Hani hanımlarınız kısırdı?

RaŖo Ağa: Onların hepsi keğiktir. Ben onları saymirem.

Meleksima: (*AnlamamıŖ*) Ne dediniz? Keçi mi dediniz?

RaŖo Ağa: Ne keğisi be bacim. Keğik! Keğik! Yani kanciktirler.” (Biçer, 2012: 34-35)

“Ters Evlenme” metninde Tuzsuz Deli Bekir; kardeŖi üzerinde baskı kuran, bir abi olarak güven duyulan biri olması beklenirken aksine korkudan kağılan bir Ŗahıs Ŗeklinde tarif edilmiŖtir:

“(Tuzsuz’un narası duyulur.)

PiŖekâr: Bu da ne, yangın mı var?

Görümce: Eyvah abim! Bu abimin sesi; nerede olsa tanırım. Saklanalım İsmail Efendi. Beni sizinle konuŖurken görmesin, bacaklarımı kırar!

PiŖekâr: Korkma kızım, bir Ŗey olmaz, baban yaŖındayım. Tuzsuz evladım beni sever, sayar, hürmet eder.

Görümce: Siz bilirsiniz efendim. Ben Ŗuraya saklanıyorum.

(Tuzsuz’un narası duyulur.)

PiŖekâr: Kızım düŖündüm de yalnız başına saklanman doğru değil. Dur beraber saklanalım.”

İlgili sahnenin devamında Kavuklu’nun kadın kılığına girerek Tuzsuz Deli Bekir’le evleniyormuŖ gibi yaptığı bir sahne bulunmaktadır. Bu durum Kavuklu’nun eŖine anlatılmaya çalıŖıldığında, hanımefendinin ilk tepkisi Ŗu olmuŖtur:

“Kavuklu: Hanım ben evleniyorum!

Kavuklu’nun Karısı: Ay komŖular yetiŖin, kırk yıllık kocam üstüme kuma getiriyor! Ben senin için sağımı süpürge edeyim, sen bana bunu da mı edecektin! Herif, boyun posun devrilsin. Ŗimdi ben nerelere gideyim, ne

yapayım! (*Karısı bağırırken Kavuklu Hasan Efendi ona laf anlatmaya çalışır.*)

Kavuklu: Canım, hayatım, tatlım, aşkım, balım... Ee yeter, kes!

Kavuklu'nun Karısı: Peki kocacım.

Kavuklu: Vay be! İşe yaradı, aslanım ben. Hanım hanım kendine gel, hayt ve de huyt! Evleniyorum ama kiminle evleniyorum bir sor!

Kavuklu'nun Karısı: Kiminle evleniyorsun kocacım?

Kavuklu: Tuzsuz Deli Bekir'le!

Kavuklu'nun Karısı: Ay komşular yetişin, kırk yıllık kocam hötöröf çıktı. Ben sana Mısır Çarşısı'ndan boşuna mı taşıdım o kuvvet macunlarını?"

Akabinde kocasının homoseksüel olmadığını öğrenen hanım, bu olayda başka bir maraz aramamış ve eşini desteklemeyi uygun görmüştür. Kendisinin tek ricası ise Kavuklu'ya bir zarar getirilmemesi olmuştur:

“Kavuklu'nun Karısı: Aman bilmem İsmail Efendi. İşte siz, işte o. Ne yaparsanız yapınız; başına bir felaket gelmesin de...

Pişekâr: Merak etmeyin efendim. Yalnız bu hususta yardımınıza muhtacız.

Kavuklu'nun Karısı: Elimden gelen bir şey ise hiç merak etmeyin.

Pişekâr: Siz Hasan Efendi'yi giydirin. Ben de gideyim onlara gelinin evi küçük olduğundan sizi kapının önünde bekleyecek diyeyim. Münasip değil mi efendim?

Kavuklu'nun Karısı: Pekâlâ efendim, pek güzel. (*Pişekâr çıkar.*)

Kavuklu: Rezil olduk âleme.

Kavuklu'nun Karısı: Dur sen... Şimdi bir giydiririm sana, inan kimse tanıyamaz!"

“Safinaz’ın İzdivacı” isimli oyunda Pişekâr’ın, kayınvalidesi ve baldızı hakkında muhtelif bilgiler verdiği görülmüştür:

“Pişekâr: Vallahi Hamdi’ ciğim, Safinaz iyi kızdır da o anası olacak kaynanam yok mu? Zavallı kızı yıllardır kendine tutsak etti. Kimler istemedi ki? Allem etti, kallem etti, bu kızın turşusunu kurdu. Safinaz da kardeşleri gibi değil. Sessiz, sakın... Bunca yıl annesine bir aksi sözle karşı gelmemiştir. Yine de ben konuyu hanıma açayım. Gitsin, konuşsun ablasıyla. Sonra ben sana haber yollarım.”

Metnin devamında Safinaz’ın annesine olan tavrının değiştiği ve söz konusu manipülasyona daha fazla maruz kalmamak adına geleceğine dair bir adım attığı görülmüştür:

“Hacı Ağa: Benim kusuruma bakma! Senin için o gün ileri geri konuştum hanım kızım!

Safinaz: Yoo, Hacı amca! Haklıydınız. Annesinin sözünden çıkamayan, kendi haklarının korunmasını bile başkalarından bekleyen bir insan için söyledikleriniz az bile! Sonra da kalkar, kaderimize isyan ederiz. Kardeşlerim gerçekleri çok önceden fark ettiler de annemin esaretinden kurtulup yuvalarını kurdular. Bana da kaderine küsüp ağlamak kaldı. Ama buraya kadarmış. Artık kendi kararlarımı kendim vereceğim ve o eve bir daha dönmeyeceğim!”

Görüldüğü gibi aileye dair meseleler 9 oyun metnindeki 27 farklı örnekle ele alınmıştır. “Geçmiş Zaman Olur ki” metninde Mayısöğlü’nun, iki hanımefendiyle birlikte olduğu söylenmiştir. Bu birlikteliklerden iki kızı bir oğlu olan Mayısöğlü, çocuklarına ve eşlerine maddi manevi destek olmamıştır. Bu eserden alınan üçüncü ve dördüncü örneklerde hanımefendilerin aynı evde “kuma hayatı” yaşamayı kabul ettikleri ifade edilmiştir. Bu noktada hanımlar, Mayısöğlü’nun sadakatsizliğini sorun etmemişlerdir. “Kavuk” metninden üç örnek alınmıştır. İlk örnekte Kavuklu; eşi ve kayınvalidesi ile geçinemediğini itiraf etmiştir. İkinci örnekte Kavuklu’nun çalışmıyor oluşunun aile içi huzuru kaçırdığı beyan edilmiştir. Son örnekte ise Şeytan’ın ailesi ile sorun yaşayıp evden kaçtığı bir kısım yer almaktadır. “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” metninde

Kavuklu'nun babası, amcası tarafından öldürülmüş; annesi ise amcası ile evlenmiştir. Kavuklu'nun babasının hayaleti hayattayken eşi ile istikrarlı olarak problemler yaşadığını söylemiştir. Annesi ise eşi ile olan dertlerini maddiyata dayandırmıştır. Kavuklu'nun babası, erkek kardeşi ile geçinemediğini anlatan bir örnek de sunmuştur. “Salak Oğlum” oyununda “Kız” adında ailesine hürmette kusur etmeyen bir kişi vardır. Hatta ailesine genel olarak “Siz bilirsiniz.” diyen bir yapıdadır. Metinden alınan ikinci örnekte Kız'a dair dönüşüm başlatılmıştır. Burada genç hanım ailesi tarafından fikirlerinin önemsenmesini istemiştir. Son örnekte bu isteğine karşılık bulamayan Kız ile Kavuklu'nun oğlu, “Kendi kararlarımızı kendimiz alırız.” diyerek ailelerine haber vermeden kendi aralarında nişanlanmışlardır. “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” metninde Emekli Ankıl, gelininden; Kavuklu ise eşinden beyefendilerin tabiriyle “dır dır” ettikleri için şikâyetçi olmuşlardır. Akabinde gelen iki örnekte ilk olarak Kavuklu'nun evini terk ettiği, ikinci olarak para kazanmaya gittiğini itiraf ederek eşinden af dilediği bir sahne bulunmaktadır. Eserden alınan son örnekte ise maddi sorunlar yaşayan Kavuklu'nun borcunun, dostu Pişekâr tarafından ödendiği ortaya çıkmıştır. Böylece Kavuklu'nun tüm sorunları çözülmüştür. Bu noktada Kavuklu'nun kızına evlenmesi için müsaade ettiği de görülmüştür. “Midirfillik Oyunu” metninden üç örnek, çalışmanın bu başlığı altında kullanılmıştır. İlgili örneklerde Kavuklu'nun eşinin maddi sorunları öne sürerek sadakat yükümlülüğünü yerine getirmediği fark edilmiştir. Ayrıca Kavuklu'nun oğlu ve kızı da bu durumdan haberdardır. Son örnekte ise Kavuklu'nun yüzüne karşı hanımı, kendine yeni bir eş aradığını itiraf etmiştir. “Revani Hanım'ın Kısmeti” metninde erkek çocuğu olmayan Raşit Yılmaz, eşlerini “kısır” olmakla suçlamıştır. Kendisinin iki tane eşi olduğu ise eserde özel olarak vurgulanmıştır. “Ters Evlenme” metninde Tuzsuz Deli Bekir, kız kardeşi için bir korku faktörüdür. Akabinde gelen örnekte Kavuklu'nun Tuzsuz Deli Bekir ile evleneceğini duyan eşi bağırarak dövünmüştür. Daha sonra kadın bunun bir oyun olduğunu öğrenmiş ve Kavuklu'ya bu konuda destek olmayı ihmal etmemiştir. “Safınaz'ın İzdivacı” metninden ise iki örnek alınmıştır. İlk örnekte Pişekâr'ın baldızının iyi bir karaktere sahip olduğu fakat kayınvalidesinin ailenin sorun çıkartan kişisi olduğu beyan edilmiştir. Diğer örnekte ise baldızın, üzerindeki baskıyı reddederek hayatına yön vermeyi öğrenecek kadar dönüşüm yaşadığı belirlenmiştir.

## 2.12. Gelecek Kaygısı

Gelecek kaygısı, bireysel ya da toplumsal minvalde geleceğin garanti altına alınamamasından kaynaklanan birtakım belirsizliklerden beslenmektedir. Bu temadan hareketle bir edebî metindeki kişilerin duygusal ve psikolojik durumları hakkında detaylı yorumlar yapabilmek mümkündür. Ayrıca hem metnin yazıldığı dönemin toplumu/bireyleri hem de metnin yazarı hakkında çeşitli ipuçlarına da bu tema üzerinden sahip olunabilir. İncelenen ortaoyunu metinlerinde yer alan gelecek kaygısına dair unsurları şu şekilde sıralamak mümkündür:

“Geçmiş Zaman Olur ki” adlı metinde, holdingde işçi olarak çalışan ve patronundan maaşına zam yapmasını talep ettiği için kovulan “Şeref”, geleceğine dair tedirginliklerini şu sözlerle ifade etmiştir:

“1. İşçi: Allah seni inandırсын Hamdi Baba, tek olduğum halde güç bela geçiniyorum. Nişanlıyız, daha evleneceğiz... Çoluk çocuk. Elini vicdanına koy da söyle anam babam. Bu maaşla nasıl evlenilir?” (Gündoğdu, 1987: 53)

“Hayırlı Evlat” metninde Pişekâr’ın Kavuklu tarafından uzaylı zannedildiği bir bölüm vardır. Bu bölümde Pişekâr’ın aslında uzaylı olmadığını fark eden Kavuklu’nun, Türkiye’nin bir uzaylı için bile gelinmeye değer bir ülke olmadığını söylemesi mühimdir. Bu noktada Kavuklu’nun, Türkiye’de yaşanan muhtelif problemlerden dolayı kendi ülkesinde bir gelecek göremediği anlaşılmıştır:

“Kavuklu: Hemşerim, hangi gezegendensin?”

Pişekâr: Yer.

Kavuklu: Ne yer ne içer? (*K. Arkası’na*) Allah Allah, ‘Hangi gezegendensin?’ dedim, ‘Yer.’ dedi. Karnı acıktı herhalde.

Kavuklu: Hu. İçinden mi dışından mı?

Pişekâr: Kabuğunun kenarından... Ortaoyununun yapısını bozuyorsun, bunları benim sana sormam lazım. Sonra ustalar okur, rezil oluruz.

Pişekâr: Efendim ne içinden ne dışından. Ben bu yerliyim. Yani buralıyım, uzaylı muzaylı değilim.

Kavuklu: (*K. Arkası 'na*) Bak gördün mü uzaylı değilmiş, ben de sevindim bir uzaylıyla konuştum diye.

Pişekâr: Bana ‘Nerelisin?’ diye sordunuz, ben de ‘Yer.’ dedim. Yani dünyalıyım.

Kavuklu: Anlamalıydım. Elin uzaylısı enayi mi; enflasyon yüksek, işsizlik çok, ülke perişan... Gele gele Türkiye’ye mi gelecek? Hadi kolay gelsin, yürü çocuğum gidelim.” (Bilginer, 2001: 17)

“Dünyada Mekân yahut Hilekâr” isimli metinde, Kavuklu bilgisi dâhilinde olmayan bir işi kabul etmek zorunda kalmıştır. İlgili senaryoya göre ekonomik zorluklarla cebelleşen Kavuklu iş bulamamaktadır. Akabinde ailesinin geçimini sağlamak adına, Pişekâr’ın kendisine sunduğu bir işi kabul etmiştir. Kavuklu, gelecek endişesinden kaynaklı olarak maddi güvence arayışına girmiş ve bu motivasyonla söz konusu “yeni iş” kararını vermiştir:

“Pişekâr: Çok şanslıymışsın, benim emlakçı dükkânımda çalışacak birini arıyorum.

Kavuklu: Ben ne anlarım emlakçılıktan Murat’çığım, tövbe... Ev, arsa bilumum alım satım işlerinde artık yokum. Ben dersimi aldım.

Pişekâr: (*Bilmiyormuş gibi yaparak*) Ne oldu ki?

Kavuklu: Yaa bir şey olduğu yok da... Ben bu işte yokum.

Pişekâr: Yahu sen iş arıyorum demedin mi? Hadi takıl ardıma, bırak boşboğazlığı. Memlekette iş nerede? (*Yürümeye başlarlar.*)

Kavuklu: (*Kendi kendine*) Adam haklı, çoluk çocuk açız. Bir de üstüne üstlük hanımla çocuğu bırakıp kaçtım. Kendimden utanıyorum. Çalışmam lazım... Çalışıp onları kurtarmam lazım...” (Bilginer, 2003: 24-25)

Görüldüğü üzere 3 oyun metninden 3 farklı örnek elde edilmiştir. “Geçmiş Zaman Olur ki” metninde Şeref, maddi yetersizlik yüzünden sevdiği kişi ile evlenememektedir. Bu noktada Şeref’in gelecekte umutsuz olduğu görülmüştür. “Hayırlı Evlat” metninde Kavuklu, Türkiye’de yaşanan muhtelif sorunların çözülememesinden yorulan bir vatandaştır. Bu sebeple Kavuklu, kendi ülkesinin geleceğine dair karamsar bir duruş sergilemiştir. “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” metninde Pişekâr, memlekette iş olmadığını söylemiştir. Kavuklu ise maddi sorunlardan dolayı yaşadığı sıkıntıyla daha fazla baş edememiş ve hiç anlamadığı bir işe girmek zorunda bırakılmıştır. Kısacası bu başlık altında en çok vurgulanan husus, ülkenin gidişatından memnun olmayan halkın umutsuzluk ve gelecek kaygısı içinde yaşamını sürdürüp gitmesidir.

### **2.13. Eski-Yeni Çatışması**

Eski-yeni çatışması, bireyin ya da toplumun geçmişten günümüze kadar ulaşan değerlerini yadığaması ve benimseyememesinin sonucunda ortaya çıkan gerilimdir. Bu gerilimin oluşmasındaki temel etken, kuşaklar arasında zamanla oluşan farklılıklardır. Kişiler, yaşadıkları dönemin muhtelif getirilerinden ötürü geçmiş ile bugünün uyumsuzluğu içinde kalabilirler. Bu yüzden kuşaklar arasındaki dönüşümün tespit edilebilmesi açısından bu çatışma unsurlarının değerlendirmeye tabi tutulması önem arz etmektedir. İncelemiş olduğumuz metinlerde eski-yeni çatışması şu şekilde işlenmiştir:

“Geçmiş Zaman Olur ki” adlı oyun metninde Kavuklu ile Pişekâr’ın hasbihal ettikleri bir sahnede, çevrelerinden onları tanımayan insanlar geçmiştir. Bu kişiler, modern çağa uygun olarak giyinmiş bir karı koca ve spor kıyafetler giyen iki gençtir. Bu sahnede Kavuklu ile Pişekâr geleneksel kıyafetleriyle eskiyi temsil ederken, karşılaştıkları kişiler ise yeniye temsil etmişlerdir. Burada yeniye temsil eden kişiler oyun metninin başkahramanlarını gördüklerinde yadığamışlar, hatta giyim tarzlarıyla alay etmişlerdir. Bu durum karşısında Kavuklu ile Pişekâr geleneksel giyim tarzı konusunda tutucu davranmamış ve üzerlerinde bulunan geleneksel kıyafetleri çıkararak kulise atmışlardır. Oyun metni, Kavuklu ile Pişekâr’ın geleneksel kıyafetlerinin altında bulunan çağa uygun yeni giysileriyle devam etmiştir. Dolayısıyla bu sahnede eski ile yeni çatışmış ve yeni olan galip gelmiştir. Ayrıca karşılarına çıkan çiftin “Osman” diyerek Osmanlı Devleti’ndeki giyim tarzının, yani aslında Kavuklu ile Pişekâr’ın geleneksel kıyafetlerinin kastedildiği bir sahne bulunmaktadır. Bu sahnede modern kadının ağzından

“Osmanlı padişahları” kavramı çıkması üzerine, eşi “Sen aklını Osman’la bozmuşsun.” diyerek öfkelenmiştir (Gündoğdu, 1987: 29). Mevzubahis sahnede zuhur eden gençler ise dönemin “inkılap kanunları” içerisinde yer alan kılık kıyafete dair yasayı Kavuklu ile Pişekâr’a hatırlatmak suretiyle onları tenkit etmişlerdir. Tüm bunlar göz önüne alındığında, “Geçmiş Zaman Olur ki” adlı metinde toplumsal değişimin başkahramanlar üzerinde de etkisini gösterdiğini söylemek mümkündür. Ayrıca bu sahnenin tamamı irdelendiğinde geleneksel ile modernin çatışma halinde olduğu da açıkça görülmektedir:

“Pişekâr: Yaa. Demek iş arıyorsun. Dur bakalım, sana göre bir iş...  
(Günümüzden bir karı koca arkadan geçerken onları görüp.)

Kadın: (Şaşırmış) Aa. Ayol şunlara bak.

Adam: Çok garip...

Kadın: Tımarhaneden mi kaçmışlar, nedir?

Adam: Nereden anladın?

Kadın: Kendini Napolyon, şu bu sanan tuhaf deliler varmış ya...

Adam: Varsa?

Kadın: İyi ya şekerim işte. Bunlar da kendini Osmanlı veziri mi sanıyor, nedir?

Adam: Daha neler. Bana kalırsa, bunlar kıyafet balosuna gidiyor. (Kavuklu ve Pişekâr bu durum karşısında sahne ağzında birbirlerine dayanmış, şaşkın şaşkın olanları izlemekteyken; iki spor giyimli, ellerinde basketbol topu olan gençler girer.)

I. Genç: Haydaa. Şunlara bak ya.

II. Genç: Amma komik ha.

I. Genç: Ne o beybaba etnografya müzesinden mi tüydünüz?

II. Genç: Kılık kıyafet yasasından haberiniz yok galiba.

I. Genç: Enselerlerse, soluğu delikte alırsınız alimallah.

II. Genç: Yerinizde olsam toz olurdu.

Kadın: (*Birden.*) A bildim. Bunlar tebdili kıyafet edip halkın arasına katılan hükümet büyükleri.

Adam: Daha neler.

Kadın: A tabii ayol. Eskiden Osmanlı padişahları öyle yaparmış ya.

Adam: Sen aklını Osman'la bozmuşsun. Söyle, kim bu Osman?

Kadın: Şekerim. Ne Osman'ı?

Adam: Gizleme bir de. Bu gece sayıklıyordun; Osman, Osman... Aldatıyorsun demek beni. Yürü yürü hadi, soracağım sana! (*İteleyerek çıkar.*)  
Osman'mış, Osman ha?

I. - II. Genç: (*Bestesiyle söyleyip, oynayarak arkalarından çıkarlar.*)  
Osman abim evde mi, evde mi?/ Ah kadifeli yerde mi, yerde mi?

Kavuklu: Yahu, İsmail, devir amma değişmiş. Nereden çıktı şu gidenler?

Pişekâr: Onu bırak da, biz nereden çıktık? Şu halimize, bir de onlara.

Kavuklu: Çırılçıplak gelseydik bu kadar dikkat çekmezdik.

Pişekâr: İyi de, ne yapalım? Aklına bir şey gelmiyor mu?

Kavuklu: Soyunalım.

Pişekâr: Anlamadım. Böyle uluorta, herkesin gözü önünde mi?

Kavuklu: Bu oyunun yazarı mutlaka bir kolayını bulmuştur. Hadi, ben soyunuyorum. (*Soyunmaya başlar. Ona bakıp, çaresiz; Pişekâr'da soyunmaya başlar.*)

Pişekâr: Hamdi'ciğim. Ahlak zabıtasında eşin dostun var mı?

Kavuklu: Yok, birkaç tane metresim var. Tövbe tövbe.

Pişekâr: İnsanın aklına her şey geliyor birader.

Kavuklu: Yazar bir kolayını bulmuştur, işine bak sen. (*Soyunmuşlardır. Altlarından, bugünkü konumlarına uygun giysiler çıkar.*)

Pişekâr: Bak işte, bunu düşünmemiştim.

Kavuklu: (*Giysileri kulise atar.*) Şimdi bir şeye benzedik. Ver şunları. (*Pişekâr'ın giysilerini alır, kulise atar.*) Hiç kimse tarafından yanlış anlaşılacak istemem. Yok tımarhaneymiş yok bilmem ne müzesiymiş...

Pişekâr: Yok tebdil gezen padişah! Osman aşağı Osman yukarı..." (Gündoğdu, 1987: 28-29-30)

“Kavuklu İş Buldu” metninde geleneksel Türk tiyatrosunun kendi vatanında yadırgandığı ve dönem insanlarıncı geleneksel sanat icralarına gerekli ihtimamın gösterilmediği belirtilmiştir:

“Pişekâr: Vah vah Hamdi'ciğim! Emeklilik falan?

Kavuklu: BAĞ-KUR'a girdim amma prim hesabına bakarsan öldükten sonra emekli olabiliyorum.

Pişekâr: Bir sanatkâr için çok zor! Daha evvel tanışsak belki iyi bir iş bulurduk!

Kavuklu: Çocuklara vasiyetim var. ‘Avropanistan’da Karagöz-kukla oynatmayı becerirseniz ala! Yoksa geleneksel tiyatro sevginiz sizi kahrından öldürür!’ dedim.” (Oral, 1987: 127)

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz metnin bir diğer sahnesinde “geleneksel müzik” ile modern zamana ait olan “pop müzik” kavramları kıyaslanmıştır. Bu kıyasta geleneğin icraları ile modern zaman tarzı arasında bir bağ bulunmadığı ve dolayısıyla modern olanın geleneğin hazinesini benimsemeden devam etmesinden ötürü gürültüden öteye geçemediği söylenmiştir. Modern müzik için “gürültü” kavramını kullanmamızın nedeni ise metinde ilgili şarkıların nota bilmeyen ellerce, makam ve usulden uzak bir tarzda, radyodaki müziklerden alıntılar yaparak kaleme alındığının vurgulanmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada “özgün” olanla herhangi bir vasfa sahip olmayan

arasındaki çatışma, söz konusu ortaoyunu metninin eski-yeni çatışması temasını oluşturmuştur:

“Kavuklu: Öteki de pokçu olacak!

Pişekâr: (*Seyircilere bakıp ağzını kapatır.*) Aman bunu geçiniz!

Kavuklu: Nota da bilmiyor ya radyoyu karıştırıp beste yazacakmış... Bizim şarkılar değil... Lakin bu daha zor İsmail! Arkadaşları ile prova yaparken görüyorum da; çalıp söylerken tepiniyor, kendilerini yerden yere vuruyorlar.

Pişekâr: Vah vah!

Kavuklu: Medeniyet sanatı da kolaylaştırdı. Ne makam ne usul...

Pişekâr: Şimdi onu da anladım Hamdi’ciğim! Yani popçu olacak...” (Oral, 1987: 127)

“Kavuklu İş Buldu” metninde günün sanat anlayışı da eleştirilmiştir:

“Kavuklu: Aman lahmacun dedin de iyi aklıma geldi yahu!

Pişekâr: Allah Allah, yine ne oldu?

Kavuklu: Hani ben sancılanırken Tuzsuz ‘Yeni dans mı iccedediyorsun?’ demedi mi?

Pişekâr: Dedi, lakin senin şu yaptığınla dansın ne alakası var efendim?

Kavuklu: Olmaz mı yahu? Bak ben ne güzel prova yaptım. Hah, ismini de ‘lahmacun dansı’ koyup çıkarız ortaya birader! Şimdi sanat diye, dans diye, müzik diye her şeyi yapmak serbest değil mi?

Pişekâr: Canım bırak şimdi şakayı, o bizim yapacağımız iş mi?

Kavuklu: Bir tecrübe edelim İsmail, ya tutarsa?” (Oral, 1987: 196-197)

“Kavuk” isimli metnin bir sahnesinde, ortaoyunu geleneğinin önemli bir parçası olan kavuğun modern döneme uyum sağlayamadığı dile getirilmiştir. Ancak Agâh’ın, yani Kavuklu’nun ilgili sahnede ortaoyununun modern çağda yeniden dikkatleri celp

edeceğine dair ümidini diri tuttuğu da görülmektedir. Bu sahnede bahsedilen “kavuk” ile ortaoyununun tamamının sembolize edildiğini söylemek mümkündür:

“Fettah: Ne yaptın o tülbendi?

Agâh: Kavuk!

Fettah: Nerede?

Agâh: Şu zembilde.

Fettah: Göreyim bakayım, nasıl olmuş? (*Fettah Züğürt ’ün sırtındaki zembili almak için giderken Agâh önler*)

Agâh: Dur hele, her önüne gelen yerde kavuk çıkartılmaz!

Fettah: Ne yapacaksın o kavuğu? Şimdi kavuk zamanı değil ki!

Agâh: Bilmiyorum. Düşüneceğim. Belki günün birinde bir işe yarar.”  
(Büyükarkın, 1987: 210)

“İnternetçi” metninde e-mail üzerinden eski-yeni çatışması başlatılmıştır:

“Kavuklu: Bu e-mail dediğin ne ola ki?

Pişekâr: Hani 12 replik önce söylüyordun ya, ‘sanal ortamda insanlar birbirleriyle haberleşiyor’ diye. İşte e-mail o işe yarıyor. Bütün internet kullanıcılarının bir elektronik posta adresi var artık.

Kavuklu: Desene, ‘Bak postacı geliyor selam veriyor.’ diye başlayan şarkıyı artık zamane çocukları söyleyemeyecekler. Osman, ben bu işi sevmedim.

Pişekâr: Niye?

Kavuklu: Ne bileyim. Teknoloji iyi güzel de, onun esiri oluyormuşuz gibime geliyor. Camda postacıyı beklemek, ‘Postacı Kapıyı İki Kere Çalar’ filmini seyretmek, mektup yazmak; ‘Nasılsın iyi misin? İyi olmanı cenab-ı Allah’tan temenni ederim.’ diye giriş yapmak... Bunların hepsi unutuluyor değil mi?

Pişekâr: Devir değişti Emrah, devir teknoloji devri. Bizim yapmamız gereken, insanın yaptığı insanı alt eden bu acayip makinanın kölesi olmamak için birbirimize kenetlenmek. Ailemize zaman ayırmak, örf/adet ve anelerimizi dilimiz döndüğünce gelecek nesillerce anlatmaktır.” (Bilginer, 2001: 61-62)

Oyunda bu temayla alakalı bir diğer sahnede ise “otobüs” ile “fayton” üzerinden dönem çatışması yaşandığı tespit edilmiştir:

“Pişekâr: Bizim mahallede tam size göre bir ev var, buyurun gidelim. şu belediye otobüsü bizi oraya götürür. İki durak ilerde...

1. Zenne: Ay Osman Efendi pederim, biz otobüsle değil faytonla gitmek istiyoruz.

Pişekâr: Kızlar fayton devri kapandı. şimdi buraya usulüne uygun olarak hayali fayton arabası çağırırsam, seyirci anlamadan boş boş bakar. Boş verin, biz otobüsle gidelim.

1-2. Zenne: Ne olur Osman Efendi, biz fayton istiyoruz.

Pişekâr: Peki peki, madem öyle... Bak seyirci anlamazsa paraları iade etmem ona göre.” (Bilginer, 2001: 69)

İncelediğimiz sahnede “telgrafçı” ve “internetçi” kavramları üzerinden başlatılan eski-yeni sorgusu, “Matiz” tipinin de konuya dâhil edilmesiyle şu şekilde sonlandırılmıştır:

“Matiz: Peki ne işe yarar bu cafe?

Kavuklu: Buradan eşine dostuna mail atarsın.

Matiz: Ben kendim atamıyor muyum ulan! Mail mi nail mi ne karın ağrısıysa, delikanlılığa sığar mı lan?

Kavuklu: Canım bu elektronik mektup, bilgisayarda yazıyorsun. İsteddiğine gönderiyorsun, karşı tarafın bilgisayarında çıkıyor.

Matiz: (*Oyundan çıkararak*) Ee ben 120 sene önce “Telgrafçı” oyunundaki antreme girdiğimde oradaki Kavuklu Hamdi, ruhu şad olsun, manipleye basıp haber gönderiyordu.

Kavuklu: Heh! İşte teknoloji bu, telgraf şimdi oldu internet; “Telgrafçı” da oldu, “İnternetçi”... Anladın mı dayıoğlu?

Matiz: Anladım anladım da bir şeyi merak ettim. Her şey güzel de, peki şimdiki matizler nasıl? Benim gibi ceketi omuza atıp, yuvarlak topuklu burunlu ayakkabılarının arkasına basıp, Tophaneli narası atmaya devam ediyorlar mı?

Kavuklu: İlahi Matiz Efendi! Ayol öyle delikanlı kabadayılar nerede? Şimdi hepsi Porş marka arabalarıyla borsada birbirlerine yeşil atıp, gece şakülü kayak bir vaziyette bar, pavyon dolaşıyorlar. Güldürme beni, hadi oyuna dön de sağ salim şu işi bitirelim. Bir daha da güncel ortaoyunu oynarsam iki olsun... Kavuğuma çiçek ekeceğim anasını satayım.

Matiz: Peki.” (Bilginer, 2001: 89-90)

“Dünyada Mekân yahut Hilekâr” metninde, birinci bölümün sonunda sahneye “Dekorcu” çıkmıştır. Geleneksel bir sahnede bulunan “Dekorcu”, ortaoyununa oranla günün yeni eğlence şekli sayılabilecek “stand-up” gösterilerini şu sözlerle yermiştir:

“Kavuklu: (*Sürekli konuşur.*)

Dekorcu: Ooo! Yav kardeşim sen ağız ishali olmuşsun gari.

Kavuklu: O ne demek?

Dekorcu: Şimdilerin ‘stand-up’ çısı işte...” (Bilginer, 2003: 30)

Aşağıda bulunan sahnede ise eski argo kavramlar, eski kadınlar ve erkekler üzerinden bugünün karşılaştırması yapılmıştır:

“Kavuklu: Bir derdin mi var?

Abullabut: Bizim derdimiz olmaz babalık, biz dert açarız aynen...

Kavuklu: Yengen...

Abullabut: Yanında bir hamburger.

Kavuk: Neyin?

Abullabut: Yengenin...

Kavuklu: Oğlum öyle yengen değil.

Abullabut: Yengenin öylesi böylesi olmaz. Yengen yengendir.

Kavuklu: Evlatçığım, onu demek istemedim. Hem argo takılıyorsun hem de 'aynen yengen' dendiğini bilmiyorsun.

Abullabut: Babalık sen hangi yüzyıldan kaldın? Öyle argolar artık kalmadı.

Kavuklu: Onu bana değil, bizim yazara söyle. Hâlâ eski atasözleriyle, argolarla dünyayı değiştirebileceğini sanıyor.

Abullabut: Bu yazar ne iş yapar anlamadım ama hafif hıyar galiba.

Kavuklu: Niye?

Abullabut: Niyesi var mı? Dünya onun bildiği o eski dünya değil... Gençlik tozutmaları trendi yaşanıyor babalık.

Kavuklu: Allah'tan burada yok. Trend mi tren mi, o neyse duyarsa vallahi seni de beni de oyundan çıkarır. Evladım, o da haklı. Nerede o bizim gençliğimizdeki adamlar, hatunlar... Adam adamdı, hatun da hatun. Herkes yerini yükümlülüğünü, etki alanını bilir, meseleye sahip çıkardı. Şimdiki gençlik işte görüyorsun, kendine bak bir, laylaylom..." (Bilginer, 2003: 40-41)

"Yazıcı" metninde, günün gazetelerinde yer alan mizah bölümlerinin bayılıcı ölçüde sıkıcı bulunduğu ayan beyan dile getirilmiştir. Bu noktada ilgili metni kaleme alarak geleneğin aktarılmasına katkı sağlayan Kaygılı'nın, günün eğlence anlayışını benimsemediğini söylemek mümkündür:

“Rasim Beğ: Bereket virsin, orada Gülhane Hastahanesi doktorlarından Muallim Murad Beğfendi varmış, beni yakalayınca bir kanepeye yatırmışlar, Murad Beğ alelacele ev sahiblerinden tadarik itdiği bir dikiş makasıyla karnımı yarmış!

Fazıl Ahmed: Aman sus Rasim’ciğim, içim fena oluyor, sen buna nasıl tahammül itdin?

Rasim Beğ: Ben farkında değilim ki! Çünkü beni bayıltub da yarmış!

Fazıl Ahmed: Ne ile bayıltmışlar?

Rasim Beğ: Kâh gıdıklayarak, kâh başımda harıl harıl yevmi gazetelerin mizahi sütunlarını okuyarak!” (Kaygılı, 1927)

Metnin devamında Kavuklu arkası ile genç bir şair arasında da konuya dair dikkate değer bir söylem gerçekleşmiştir. Bu konuşmada Kavuklu arkası, gencin şiir okuması üzerine yeni şiir anlayışını beğenmediğini “Celal Sahir duymasın!” diyerek açıkça beyan etmiştir. Akabinde yeni şiirlerin şairlerini ise “hezeyan-ı teşaur” olarak adlandırmıştır:

“Behzad: (Önündeki kâğıda bakarak) ‘Bereket virsin’ diyüb kalmışdınız.

Genc: Evet...

Bereket virsin rüzgâr ufuklarda belirdi,

Kehkeşanlar delirdi.

Delirdi kehkeşanlar,

Ay, güneşi nişanlar...

Behzad: (Masanın üzerinden hokkayı kaldırub Genc’in kafasına fırlatacakmış gibi yapar.)

Genc: Ne yapıyorsun monşer?

Behzad: Ne yapacağım, ben de senin alnını nişanlayorum!

Genc: Sebeb?

Behzad: Daha sebep soruyorsun yahu? Sen sapıtdın mı çocuk? Bunlar şiir mi, yoksa deli saçması mı? Genc şairlerin kalfası Celal Sahir duymasın, alimallah seni yakandan tutunca Saka Çıkmazı'ndaki Tababet-i Akliye Cemiyeti'nin bir içtimaina götürüb işte size 'hezeyan-ı teşaurı' hakkında canlı bir süje diye takdim ider ha!" (Kaygılı, 1927)

Görüldüğü gibi eski-yeni çatışması, 6 oyun metnindeki 12 farklı örnekle işlenmiştir. "Geçmiş Zaman Olur ki" oyununda başkahramanlar, modern dönem insanlarıyla karşılaştırılmışlardır. Burada geleneksel kıyafetlerinin günümüz insanları tarafından yadırganması üzerine başkahramanlar, modern zamana uygun bir giyim tarzına bürünmüşlerdir. Böylece metin yazarı, ortaoyununda modern giyimin yanında yer aldığını bildirmiştir. "Kavuklu İş Buldu" oyununda; halkın geleneksel Türk tiyatrosuna olan ilgisizliği, pop müziğin niteliksizliği, günün sanatı ve dansı eleştirilmiştir. "Kavuk" metninde bir yandan kavuğun/ortaoyununun devrinin geçtiği beyan edilirken diğer yandan "günün birinde" kıymetinin bilineceği umut edilmiştir. "İnternetçi" metninde "e-mail" ile "postacı" karşılaştırması yapıldıktan sonra geleneklerin yaşatılmasının gerekliliği hatırlatılmıştır. Akabinde otobüs-fayton, telgrafçı-internetçi ve gelenekteki Matiz ile günün Matiz'i kıyaslanmıştır. "Dünyada Mekân yahut Hilekâr" oyununda modern dönemin eğlence anlayışlarından biri olan "stand-up gösterileri" beğenilmemiştir. Ardından geleneğin argosu hatırlatılmış, eski dönem kadınları ve erkekleri övülmüştür. İlgili örneğin son merhalesinde ise söz günün gençlerine getirilmiş; onlar, eğlence odaklı ve sorumluluk almaktan uzak tipler olarak tasvir edilmiştir. "Yazıcı" metninde, günün gazetelerinde bulunan mizah bölümleri beğenilmemiştir. Söz konusu eserden alınan bir diğer örnekte, günün şiirleri ve dolayısıyla şairleri de niteliksiz bulunmuştur.

#### **2.14. Sınıf Çatışması**

Sınıf çatışması, toplumda barınan çeşitli sınıfların karşıtlıklarını temsil eden bir kavramdır. Taraflar, özellikle ekonomik eşitsizlik sebebiyle farklı sosyal yaşamlara ve statülere sahip olurlar. Bu durum bazen eserlerde sömürülen taraf olan işçilerin konumlarını iyileştirme çabası olarak karşımıza çıkarken bazense yalnızca işçilerin hayatlarından kısa kesitler verilerek ilgili adaletsizliğe dikkat çekebilmek için

kullanılmıştır. Çalışmamızda “sınıf çatışması” konusu aşağıdaki örnekler üzerinden irdelenmiştir:

“Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” metni, ekonomik olarak farklı sınıflara ait bireylerin toplumsal yaşamdaki konumlarını ele almış olması bakımından önemlidir. İncelediğimiz sahnede Kavuklu’nun babası Hüseyin ile kasap arasında geçen bir diyalog dikkat çekmiştir. Mevzubahis diyalogda veresiye defterindeki borcu bir hayli kabaran Hüseyin, kasap tarafından aşağılanmıştır. Aynı kasap, maddi durumu iyi olan müşterilerine ise alenen ayrıcalıklı davranmıştır:

“Hüseyin: Hani müşteri velinimetinizdi?

Kasap: Veli’yle Nimet gitti, o eskidendi.

Hüseyin: Yaa, öyle mi?

Kasap: Üzülme be amca, hele bu müşterileri savalım sana da gelir sıra.

Hüseyin: Sen iyice ayıp ettin. Ben müşteri değil miyim yoksa?

Kasap: Yok canım, benim demem; butluk, kolluk, pırzolalık, bonfilelik müşteriler amca.

Hüseyin: Kafamı kızdırdın, ver bana da oradan bir kol öyleyse!

Kasap: Sana kol mu? Etme be amca?

Hüseyin: Neden? Parasıyla değil mi?

Kasap: Ama işte defter çok kabarık amca!

Hüseyin: Defter ha! Öyle ya defter!” (Atay, 1987: 291)

Sınıf çatışmasının en net örneğini gördüğümüz bir diğer eser ise “Midirfillik Oyunu” olmuştur. İlgili eserde köyden gelen ve ekonomik durumlarından ötürü ancak “üçüncü mevkide” seyahat edebilen Kavuklu ve ailesinin yolculuk yaptığı ortam şu şekilde tasvir edilmiştir:

“5. Curcu: Hay Allah, sağ ayağım nerede be?

1. Curcu: Burada bir ayak var. Dur bakayım senin mi?

5. Curcu: Aay, benimmiş. Yeter, burma ulan! Benimmiş işte.

1. Curcu: İyi öyleyse sen de benim çenemi ver.

Ulvi: Arif, ne olacak böyle halimiz?

Arif: Valla bilemem. İstanbul'a kadar böyle gideceğiz. Kötü düğümlendik, çözülmenin imkânı yok." (Akan, 2006: 186)

Kavuklu yukarıdaki karmaşanın bir üyesi iken tren içinde rahat yolculuk yapan bir kesim olduğunu fark etmiştir. Bu noktada "birinci mevki" yolcularının zenginlerden meydana geldiği beyan edilmiştir:

"Ulvi: Ariiiiiif...

Arif: Ne var?

Ulvi: Şunlar kim be yahu? Nispet verir gibi ayak ayak üstüne atmış, gerinip duruyorlar.

Arif: Onlar birinci mevki yolcuları. Sık dişini, yakında sen de onlar gibi olacaksın. (*Tren durur. Durmanın verdiği sarsıntıyla yumak çözülür.*)" (Akan, 2006: 186)

Mevzubahis yolculuğa katlanmak zorunda kalanlardan biri olan Kavuklu'nun eşi ise ilgili durumu şu sözlerle değerlendirmiştir:

"Herdemnazik: Aman üçüncü mevki, boynun altında kalsın e mi... Aman üçüncü mevki seni yapan eller kırılısın e mi?" (Akan, 2006: 187)

Metinde "Jülide" isminde hayli zengin bir kadın karşımıza çıkmıştır. Kendisi maddi olarak alt sınıfta gördüğü bireyleri parası ile satın alıp bir eşya sergiler gibi dostlarına sunmaktadır. Hatta Kavuklu'dan çorabını çıkarmasını isteyip ayağını koklamış ve bu koku "sınıf sınıf" kokmadığı için durumdan memnun kalmamıştır. Ayrıca ilgili sahnede Jülide'nin, köyden gelen alt sınıf (!) kişileri "Babilli" olarak isimlendirdiği de görülmektedir:

“Jülide: Halayıklaaaaar... Derhal hazırlık yapın. Yarın gece köşkte büyük bir balo vereceğiz. Yeni Babilimizi sosyeteye takdim edeceğiz. O Sitare kokmuşunu da hasedinden çatır çatır çatlatacağım. Hindistan’dan bir çift fil getirip ‘garden parti’ yapmakla beni alt edeceğini sanıyor. Ayyyş... Hamam partisini düşündükçe şimdiden vücudumu kaşıntılar kaplıyor.

Ulvi: Gördün mü, kaşağı getirmeyi unuttuk.

Jülide: Hele o koku, hele o koku... Ah hamama kadar dayanamayacağım. Şimdi şuracıkta neşret dağ kokularını ey Babilli. Bak herkes burunlarını uzatmış seni bekliyor.

Arif: Ayakkabını çıkar, ayakkabını çıkar! (*Ulvi ayakkabısını çıkarır*)

Jülide: (*Bir iki koklar. Yaklaşır, ‘sınıf sınıf’ diye koklar. Arif’e*) Bu babilli kokmuyoooo. Sınıf sınıf, kokmuyor bu Babilli. (*Bir iki daha koklar, haykırır.*) Korkunç, ihanet ihanet! Bu Babilli sahte... Şanel kokuyor Şanel! (*Göğsünden bir monokl çıkarır, İngiliz kokanası edasıyla Arif’i süzer.*) Bunu nasıl izah edeceksiniz mösyö?

Arif: (*Koşup Ulvi’yi koklar.*) Aaaa, bu ne ulan? Nereden buldun bu kokuyu?

Jülide: Sizi işinizden kovuyorum mösyö. Derhal evimi terk edin. Bu sahte Babilliyi de dışarı atın. Sentetik malzemedен her zaman nefret etmişimdir. (*Nedimeleriyle birlikte çıkar*)

Arif: Aman madam... (*Ulvi’ye*) Nereden buldun o kokuyu ulan?

Ulvi: Yahu ne bileyim ben... ‘Kendine çeki düzen ver.’ dedin. Biz de arı sili yıkandık, giyindik kuşandık. Bir de o bizi soktuğun odada bir şişe esans vardı. Onu dökündüm, kibar yerde caka satalım diye.

Arif: Be Allah’ın kulu! Kim sana ‘yıkan’ dedi, kim sana ‘esans sürün’ dedi. Bir çuval inciri berbat ettin işte. Hem ben işimden oldum hem de sen dımdızlak ortada kaldın. Ne yapacağız şimdi?” (Akan, 2006: 196-197)

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz sahnenin devamında Pişekâr ve Kavuklu'nun “midirfillik” ticareti yaptığı görülmektedir. Bu ticaretin sonucunda ekonomik dengelerin değişmesi üzerine Pişekâr'ın Kavuklu'ya karşı tutumu da değişmiştir:

“Arif: Canım amma da kalın kafalı, kaba saba adamsın yahu! Böyle şeyler de açık açık konuşulmaz ki.

Ulvi: Kapalıysından da ben anlamıyorum. Ne yapayım yani. Eeee, püf püf ne demek oluyor sanki?

Arif: Öyleyse söyleyeyim de aklın başına gelsin. Evet, artık bizim evde kalamayacaksın.

Ulvi: Haaaa...

Arif: Yaaaa.

Ulvi: Peki sebep?

Arif: Ben büyük bir fabrikatör oldum artık. Sen beceriksizliğinden bir işçi parçası olarak kaldın. Şimdi ikimizin aynı evde oturması yakışık alır mı yani? El âlem ne der? Benim evime her gün zengin fabrikatörler, yüksek kişiler gidip gelecek. Sulhi Koyun, Tuzla Biraderler, Şeşbeşler, Parlaklar, Küpeliler... Senin gibi biriyle aynı evde oturduğumu görürlerse rezil olduğumun fotoğrafıdır.” (Akan, 2006: 230)

Görüldüğü üzere her dönemin gündemi olan sınıf çatışması, çalışmamızda 2 ortaoyunu metni içinden 6 farklı örnek bulunarak incelenmiştir. “Mamlet'in Babasını Kimler Öldürdü” metninde, kişilerin toplum nezdinde maddi durumlarına göre saygı görüyor olmaları dikkatlere sunulmuştur. “Midirfillik Oyunu” metninde, işçi sınıfını temsilen Kavuklu kullanılmıştır. Kendisi eser boyunca statüsünden dolayı hor görülmüş, hakkı gasp edilmiş ve aşağılanmış. Pişekâr ise işçi sınıfından işveren sınıfına atlamayı başarmış, fakat bozuk düzene karşı çıkmak yerine düzenin adamı olmayı tercih etmiştir. Söz konusu metin, sınıf çatışmasını konu edinen 5 farklı örneğe sahiptir. Bu örneklerden ilk ikisinde zenginlerin “birinci mevki”, fakirlerin ise “üçüncü mevki” diye ayrılan kısımlarda yolculuk yapmaları esere konu olmuştur. Üçüncü örnekte ise sistem eleştirisi

yapılmış ve üçüncü mevkiyi icat edenlere serzenişte bulunulmuştur. Bir diğer örnek, zengin-fakir çatışmasının ele alınması bakımından güçlü bir yapıya sahiptir. Burada zenginlerin fakirlere karşı bakış açılarının anlatılıyor olması bakımından önemli bir tablo çizilmiştir. Söz konusu tabloda zenginler, bu sistemden hayli memnun bir varlık olarak tasvir edilmişlerdir. Örnek içerisinde, zenginlerin fakir kesimi satın alınabilecek bir nesne olarak görüyor olmaları özel olarak vurgulanmıştır. Konuya dair çalışmamızda kullanılan son örnekte Pişekâr, bir fabrikatör ile işçinin yan yan görülmesini “rezillik” olarak adlandırmış ve Kavuklu’yu evinden kovmuştur. Bu sahne, bozuk düzene başkaldırmak yerine “sistemin adamı” olmayı tercih edenlere gönderme yapıyor olması bakımından dikkate değerdir.

## 2.15. Vatanseverlik

Vatanseverlik, bireylerin dünyaya geldikleri ya da büyüdüğü yere karşı kalbî bir bağ hissetmeleri olarak tanımlanabilir. Bu bağ beraberinde bazı ödevleri de getirir. Söz konusu ödevlere göre bireylerin; ülkelerini koruma, millî birliği önemseme ve vatanın çıkarlarını kişisel çıkarlarından üstün görerek daima vatani seçme gibi sorumlulukları vardır. Bu durum oyunlarda şu örnekler üzerinden karşımıza çıkmıştır:

“Vatandaş Oyunu” metninde ülkesine hizmet eden vatandaşlardan biri olarak karşımıza çıkan “Hademe” memleketinin halini masaya yatırmıştır. Bu konuşmada ülkesinin haline acıyan vatandaş, vatanının bu hale düşmesinin sebeplerini öfke dolu şu sözler ile sorgulamıştır:

“Hademe: “Hep o namussuz gâvurların işi bu, hep bu şeytan döllerinin işi. Ahlak kalmadı ki, din kalmadı ki, iman kalmadı ki. Şu hale bakın. Memleketin işleri ne hale geldi bir bakın. Bunu yapan adam anasını da satar, dinini de satar. Biz sabahtan akşama kadar memleket için çalışalım, çırpınalım, gelsin bir dinsiz, sütü bozuk bu haltı yesin.” (Genç Oyuncular, 1962: 38)

“İnternetçi” metninde Kavuklu’nun vatansever tutumu eserde şu şekilde yer almıştır:

“Kavuklu: ‘Gel sana da kelepirci arsa ayarlayalım, tanıdığım bir Türk var. Arsa komisyoncusu, Mars’ta arsa/emlak işleri yapıyor.’ dedi.

Pişekâr: Ne yani, bizim arsa mafyası Mars'a da mı el atmış? Dünyada inanmam!

Kavuklu: Zaten dünyada değil Mars'ta inanacaksın. Sonra, 'Ben ülkemi, milletimi, vatanımı ne olursa olsun/hangi şartlarda olursa olsun seviyorum. Onun için ölürüm, hiçbir yere de gitmem.' dedim." (Bilginer, 2001: 57-58)

"Dünyada Mekân yahut Hilekâr" metninde, tarihî bir kanıttan da istifade edilerek okuyucuya "vatan" ve "millet" sevgisi aşılandığı tespit edilmiştir. Eserde, Lala Mustafa Paşa ve Barbaros Hayrettin Paşa'nın Kavuklu'nun evine ziyarete geldiği bir bölüm bulunmaktadır (Bilginer, 2003: 19-23). Bu bölümde Lala Mustafa Paşa'nın ağzından "Kanlı Noel Olayı" detaylı bir şekilde okuyucuya aktarılmış ve ardından Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'ün izinden gitmenin ehemmiyeti üzerinde durulmuştur:

"Pişekâr: Birader anlat anlat da bizi dinleyen gençler de mazilerini öğrensinler. Malum ya, istikbal maziden aydınlanır.

Kavuklu: Ee birader, sen de lafı ağzıma tıkıyorsun. Bekle biraz anlatacağım...

Pişekâr: Sonra...

Kavuklu: 'Sonra' dedi; 'bu Rumlar 1960'da Kıbrıs Cumhuriyeti kurduk diye Makarios adındaki caniyi sözde cumhurbaşkanı yaptılar. Bu da Aralık 1963'te Kanlı Noel Olayları diye bilinen katliamda Türkleri hunharca katletti. 1974'te Dr. Fazıl Küçük ve Mücahid Rauf Denктаş'ın vatanperverane çabalarıyla, barışın ve istikrarın sembolü Türk askeri, adaya gelerek soydaşlarımızı korudu. Sakın ola ki Avrupa'nın oyununa gelmeyesiniz. Çağlar değişir ama Türkün düşmanı değişmez.' dedi.

Pişekâr: Yalnız muhterem benim aklıma bir şey takıldı. Bu paşalar, Fazıl Küçük'le Rauf Denктаş'ı nereden tanıyorlar?

Kavuklu: Sordum birader...

Pişekâr: Eee... Ne dediler?

Kavuklu: ‘Biz öldük ama ruhlarımız sizinle, sizi takip ediyoruz. Bizim için en iyi yönetim biçimi olan cumhuriyetimizin kurucusu Ulu Önder Atatürk’ün izinden ayrılmayın.’ dediler.

Pişekâr: Paşalar ne doğru söylemişler... Biz gençler, ülkemizde müreffeh yaşamak için Ulu Önder’in izinden ayrılmayacağız.” (Bilginer, 2003: 20-21)

Metnin devamında da vatan sevgisi konusu üzerinde durulduğu görülmektedir. Yukarıdaki diyalogun neden ortaoyununun başkişileri üzerinden okuyucuya aktarıldığı sorusu, metinde şu şekilde yanıtlanmıştır:

“Pişekâr: Eee birader sormadın mı? Niye bunları bize kendileri söylemiyorlar?

Kavuklu: Dediler ki, ‘Bunları söylese söylese ağzına geleni söyleyen Karagöz söyler diye düşündük. Onun için senin söylemeni istiyoruz. Sen bizim zamanımızda Karagöz’dün, perdeden sahneye indin Kavuklu oldun.’ dediler...

Pişekâr: Aslına bakarsan çok doğru şeyler söylemişler birader... Millet olarak birbirimize kenetlenirsek her zorluğun üstesinden geliriz. Sonra?

Kavuklu: Sonra dediler ki, ‘Biz gidiyoruz, hakkımızı helal edin.’ Lala Mustafa Paşa, ‘Türkler esir edilebilirler lakin asla mağlup edilemezler.’ dedi. Ardından, ‘Vatan sevgisi ruhları kirden kurtaran en kuvvetli rüzgârdır.’ diye de ekledi.” (Bilginer, 2003: 22)

Metinde rüya yordamıyla da olsa paşalarla konuşup vatan sevgisine dair nasihatler işiten Kavuklu, eserin ilerleyen kısmında konu hakkında nasihat verebilecek konuma gelmiştir. Kavuklu, özüne sahip çıkma konusunu kullandığı kelimelere dahi dikkat edecek kadar önemsemektedir:

“Abullabut: Sen dallama mısın?

Kavuklu: Başlarım şimdi dallamana dall’emena... İnsan ilk gördüğü adama hiç İtalya eski başbakanının adıyla seslenir mi? Benzettin mi Sivrikoz?

Abullabut: Sen de bana Sivrikoz diyorsun!

Kavuklu: Evlatçığım, Sivrikoz Hacivat'ın oğlunun adı... Ben hiç olmazsa geleneksel tiyatromuzun isim dağarından yararlanıyorum. Sen öyle mi, tanımam etmem. İlk kez gördüğün birine beynelmilel bir isimle hitap ediyorsun. Yapma çocuğum..." (Bilginer, 2003: 38)

"Yazıcı" metninde ressamın üzerine edilen bir sohbet esnasında Kavuklu arkasına "Raffaello Sanzio", "Leonardo da Vinci", "Anthony van Dyck" ve "Jean-Honore Fragonard" isimleri sırasıyla sorulmuş ve böylece Kavuklu arkası ilgili konuda beynelmilel ölçekte bir sınava tabi tutulmuştur. Bu sınav, Kavuklu arkasının söz konusu sanatçıları tanımadığı gerçeğinin ortaya çıkmasıyla son bulmuştur. Akabinde sorgulayan kişiler tarafından "konunun cahili" ilan edilmek üzere olan Kavuklu arkası, duruma müdahale etmiş ve ulusçu tavrıyla olayın seyrini değiştirmeyi başarmıştır. Bu noktada Kavuklu arkasının Türkiye'nin bağrında yetişen sanatçıları öne çıkartıyor olması, aşağıdaki sahneyi çalışmamızın "vatanseverlik" başlığı altında irdelememize vesile olmuştur:

"Behzad: (*Öksürerek*) Dimek o da olmadı ha! Bir başkasını daha sorun bakayım, artık muhakkak tanırım!

Avni Lifij Beğ: (*Nazmi Ziya Beğ'e*) Anlaşıldı üstad, kâfidir artık. Adamcağızın resimden ve ressamlıktan ne kadar behredar olduğu belli oldu. Binaenaleyh...

Behzad: Yooo ama kızmaya hakkınız yok. Mademki sizin sorduklarınızı ben bilemedim, haydi bakalım, şimdi de ben size birkaç ressam ismi sorayım, siz bilin bakayım!

Çallı İbrahim Beğ: Sor bakalım!

Behzad: Peki, Ramiz'i görsen tanır mısın bakalım?

Çallı İbrahim Beğ: Vallahi pek hatırlayamadım, çünkü küçükken bir defa annemle gitmişdim.

Behzad: (*Hayretle*) Nereye gitmişdin?

Çallı İbrahim Beğ: Ramis'e!

Behzad: (*Gülerek*) Maşaallah! Bu yaşda bu zekâya doğrusı diyecek yok! Sen ne dirsın amuca bu işe?

Rasim Beğ: Allah dirim!

Behzad: Şeyi tanır mısın, ne idi onun adı bakayım? Kayserili Nakkaş Ömer Ağa'yı?

Çallı İbrahim Beğ: Alay mı idiyorsun?

Behzad: Ne o, beğenemedin mi? Daha düne kadar bizim tiyatroların bütün dekorlarını, perdelerini hep o adamcağız yapıyordu, sonra Ahmed Fehim Efendi'nin oğlu Münif de üzerlerinin yaldızını vuruyordu.

Çallı İbrahim Beğ: Maşaallah, peh, peh! Doğrusı resim hususundaki zevk-i seliminize diyecek yok!

Behzad: Ne zann itdin ya? Siz sade kendiniz mi bu işden anlarsınız?"  
(Kaygılı, 1927)

“Ters Evlenme” metninde Pişekâr'ın vatansever ve bütünleyici bir konuşma yaptığı tespit edilmiştir:

“Pişekâr: Burası Shakespeare İngiltere'si değil, Türkiye! Burası adil bir ülke efendim. Burada dünyanın hiçbir yerinde olmayan bir hoşgörü var. Burada Türk, Kürt, Laz, Çerkez, Abaza, Manav, Gürcü, Arap, Yahudi, Ermeni, Rum kardeşlik içinde yaşamış ve yaşıyor bilmez misin? Bunu bozmaya çalışanlar olsa da, bu gerçek elbette değişmez. Aramıza kimseler giremez!”

Görüldüğü gibi 5 oyun metnindeki 7 farklı örnekte vatanseverlik teması yer almıştır. “Vatandaş Oyunu” metninde, memleketini seven bir vatandaş hem ülkesinin ahvaline üzülmemekte hem de bu durumun sorumlularını öfke dolu sözlerle yermektedir. “İnternetçi”, Kavuklu'nun vatan sevdasının vurgulandığı bir örneğe sahiptir. “Dünyada Mekân yahut Hilekâr” oyununda, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün benimsediği ve halkın iradesine dayanan yönetim biçiminin en doğru uygulama olduğu

hatırlatılmıştır. Akabinde okuyucuya, Atatürk'ün izinden emin adımlarla gidilmesi gerektiği salık verilmiştir. Söz konusu metinden alınan ikinci örnekte; millî birlik, Türk ırkının yenilmezliği ve vatan sevgisi kavramları üzerinde durulmuştur. Ardından gelen örnekte Kavuklu, vatan sevgisinin kullanılan kelimelere dahi dikkat etmeyi gerektirecek kadar ciddi bir iş olduğunu okuyucuya hatırlatmıştır. “Yazıcı” metninde beynelmilel ölçekte ressamın tanınıp Türkiye’de yetişen sanatçıların bilinmemesi durumu milliyetçi bir tavırla anlatılmıştır. “Ters Evlenme” metninde ise Türkiye; adil, hoşgörü sahibi ve kardeşlik içinde yaşanan bir ülke olarak tanımlanmıştır.

## 2.16. Tüketim Kültürü

Tüketim kültürü, toplumun genelinde olan şeylere sahip olarak bulunulan çevreden dışlanmamayı hedefleme ya da belirli markaları edinmeyi hayatının merkezine koyup yaptığı alışverişleri bir başarı olarak görme gibi muhtelif sanrıları içine alan bir modern çağ sorunudur. Burada, yapılan harcamaların temel ihtiyaçları kapsamadığını hatırlatmak gerekmektedir. Bireyin “ihtiyaç için alışveriş yapıyor olması” ile “yalnızca tüketiyor olması” arasındaki ayrım, kişinin hangi içgüdüyle bu yolculukta var olduğuna göre şekillenir. Bu aşamada bireyler, tükettikleri ölçüde toplumda hayalî bir statüye eriştiklerine inanırlar ve edindikleri bu yerde kalabilmek için daha çok harcama yapmaya devam ederler. Böyle bir ortamda, alınacak malzemeyi kişi değil popüler toplum belirleyecektir. Sonuç olarak hedefledikleri topluluğa ait olmaya ya da o toplumu geçmeye çalışan bireyler, kendi gerçekliğinden ve tercihlerinden kopacaktır. İncelenen ortaoyunu metinlerine bu bağlamda bakıldığında, tüketim kültürüne yönelik eleştirinin “Midirfillik Oyunu”nda ana unsur olduğu görülecektir.

“Midirfillik Oyunu” metni, toplumun giderek üretimden uzaklaşmasını konu edinen ve üretemeyen her bireyin “tüketmek” zorunda olduğu gerçeğini gözler önüne seren bir yapıt olarak karşımıza çıkmıştır. Eserde “MMMM” şeklinde kısaltma bir isimle yer alan ve gerçek adı “Mütekait Mucit Müceddet Mevcut” olan ilginç bir kişi bulunmaktadır. Kendisi, tüketileceğinden emin olduğu için anlamsız ve işlevsiz aletler üretmekten çekinmemektedir:

“Arif: ‘Son günlerde yaptığınız yeni bir icadınız var mı?’ diye soracaktım.

MMMM: Nasıl bir şey istiyorsunuz efendim?

Arif: Siz hele bir son icatlarınızı sayın da, biz seçelim.

MMMM: Sayayım nur-u aynım. Su akmayan musluklardaki hırıltıyı kesen susturucu, patates fabrikası, bir de sigara içme makinesi.

Ulvi: Hepsini anladık ama şu ‘sigara içme makinesi’ neye yarıyor?

MMMM: Asrımız kolaylık asrı mirim. Artık çamaşırı çamaşır makinesi yıkıyor, merdiveni asansör çıkıyor, eller bile hava makineleriyle kurutuluyor. Eh artık insanların sigara içme yorgunluğundan kurtulma zamanları da geldi.”  
(Akan, 2006: 221)

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz diyalogun devamında, “daha işe yarar” olarak okuyucuya tanıtılan ve “midirfillik” ismini taşıyan bir icat karşımıza çıkmıştır. Mevzubahis makinenin ne işe yaradığını ise icat eden kişi dâhil olmak üzere hiç kimse bilmemektedir:

“Arif: Acaba daha işe yarar bir icadınız yok mu üstadım?

MMMM: Var mirim. Zannederim ona talip olacaksınız.

Arif: Aman efendim, adını lütuf buyurun.

MMMM: Midirfillik.

Arif: Ne?

MMMM: Midirfillik.

Arif: Midirfillik mi? Ne makinesi bu?

MMMM: Mışkillez makinesi...

Arif: Mışkillez makinesi mi? Yani ne iş görüyor?

MMMM: Valla orasını daha icat edemedim. Bu makine o kadar eşi menendi olmayan bir makine ki, ne işe yarayacağını bir türlü hesap edemedim. Artık ne işe yarayacağını bulması da sizden. Doğrusu o kadar merak ediyorum ki neticeyi.” (Akan, 2006: 221)

Akabinde Kavuklu ve Pişekâr'ın söz konusu icadı vatandaşlara satmaya niyet ettikleri görülmüştür. Midirfillik makinesinin işlevini üretenin de satanların da bilmediği aşikârdır. Dolayısıyla ürünün niteliğinin beyan edilmediği reklamlar kullanılarak yalnızca makinenin adının ve varlığının tüketiciye duyurulmasına özen gösterilmiştir:

“Arif:

Evde işte ziyafette

Sefarette tuvalette

Her bir yerde amade

En son midirfillikler

Herdemnazik: Hmmmmm... Kocacığım bu kavanozda ne var?

Ulvi: Midirfillik...” (Akan, 2006: 223)

Tüketmeyi alışkanlık haline getiren bünyelerin bir müddet sonra neyi tükettiğini merak bile etmeden doyumsuzca tüketmeye devam etmeleri metnin ana temasını oluşturmuştur. İlgili kişilerin neyi tüketeyeceğine karar veren merci ise genel çerçevede “medya”, daha özel bir bakış açısında ise “reklamlar” olmuştur. Eserde vatandaşlar, yalnızca reklamı yapılan bir ürünü ihtiyaçları olmadığı halde satın almak için uzun kuyruklar oluşturmuşlardır:

“Damat: Affedersiniz, şey o midirfillik midir nedir, işte o, burada mı satılıyor?

Arif: Evet efendim.

Damat: Bir kilo kadar verir misiniz?

Arif: Kiloyla değil, taneyle satılıyor efendim.

Damat: Yaaa... Peki, iki üç tane verin. Dün nişanlım tutturdu, midirfillik de midirfillik diye. Ayıptır sorması, neye yarar bu halt?

Arif: Bilmiyor musunuz neye yaradığını?

Damat: Eeeee, şey...

Arif: Ne günlere kaldık yarabbi. Memleket kötüye gidiyor, kötüye. Bu cehaletle biz adam olmayız, kalkınamayız bile!

Damat: Aman canım, siz de şakadan anlamıyorsunuz. Bilmez olur muyum hiç. Hadi eyvallah. (*Giderken kendi kendine*) Hay Allah, neye yarar bu halt yahu...

Arif: Güle güle efendim. Güzel günlerde kullanın. Aman Ulvi, elini biraz çabuk tut. Sökün etti müşteriler.” (Akan, 2006: 227-228)

Görüldüğü üzere “tüketim kültürü” teması, yalnızca “Midirfillik Oyunu” metninde 4 farklı örnek üzerinden işlenmiştir. İlgili oyun metninde öncelikle toplumun üretmeye değil tüketmeye odaklı olduğu beyan edilmiş, ardından söz üreticilere gelmiştir. Nitelsiz malzeme üretilmesinin sebebi, alıcıların ayırım yapmaksızın üretilen ürünlere talip olmalarıdır. İkinci örnekte üretici, ürününü hangi ihtiyacı karşılamak üzere ortaya koyduğunu bile bilmemektedir. Bu örnek sayesinde tüketim çılgınlığının üretici için ne denli kazançlı olduğu ortaya konulmuş ve yalnızca onların beslendiği sisteme de ayna tutulmuştur. Diğer örnekte tüketicilere ürünün adı reklamlar yoluyla bildirilmiştir. Son örnekte ise tüketicinin satın alması için reklamlarda yalnızca ürünün ismini görmelerinin yeterli olduğu ve ürünün içeriğinin anlatılmasına dahi gerek olmadığı vurgulanmıştır. Burada ilgili topluluğun ne işe yaradığı belli olmayan bir ürüne sahip olmak için sıraya girmeleri ise üreticilerin halkı tüketime sevk etmek için pek de zorlanmayacaklarının bir delili gibidir.

## **2.17. Bireysel Temalar**

### **2.17.1. Menfaatçilik**

Menfaatçilik bireyin, sorumluluğunu ya da etik kuralları umursamaksızın karşısında bulunan herhangi birinin hakkını gasp edebilecek kadar kendi çıkarını öncelemesidir. Bu yapıda olan kişiler, maddi manevi çıkarlarını gözetirken çevreleri tarafından zamanla saygı duyulmayan ve güvenilmeyen kimseler olarak mimplenebilirler. İncelenen eserlerde tespit edilen menfaatçi tipler ve onların menfaat sağlamaya çalıştıkları durumlar şunlardır:

“Vatandaş Oyunu” metninde Pişekâr, dalkavukluk ederek “adam” olunabileceğini, hatta bir müddet sonra kendisine de dalkavukluk edileceğini beyan etmiştir. Bu yöntemle fakirlikten kurtulduğunu öğrendiğimiz Pişekâr, kendini “meşhur” olarak tanıtmıştır. Ayrıca “dalkavukluk” etmeyi uygun bulmayan Kavuklu’yu “cahil, saf ve köylü” gibi kelimeler kullanarak hor görmüştür. Pişekâr’ın bu esnada “bu devirde bile” bu denli “saf!” bir adam kalmasına hayret etmesi ise günün toplumunun büyük bir kısmının Pişekâr’ın menfaatçilik üzerine kurulmuş yöntemi doğrultusunda hareket ettiğini göstermektedir:

“Üstün: Çanak yalamanın sanatını öğrendim.

Arif: Anlamadım!

Üstün: Anlarsın. Her cins, her boy, her renk çanak yalamaya başladın mı, ötesi geliyor. Bir alıştın mı adım başında bir çanak çıkıyor karşına. Yağlı, yüklü çanaklar.

Arif: Anlamadım!

Üstün: Çanak yalaya yalaya adam oluyorsun, o zaman da millet senin çanağını yalamaya başlıyor.

Arif: Anlamadım!

Üstün: Hah, bak şimdi anlarsın. İyi bak, bizim sanatın sırrını öğren.

*(Bu sırada Maskeliler içeri tek sıra halinde dalarlar. Vücut belden kırık, gövde yere paralel, eller sarkmış hızlı hızlı yürüyorlar. Üstün’ün el şaklatmasıyla dururlar, dönerler, doğrulurlar, köpek gibi ellerini kaldırıp dillerini sallarlar. İkişer ikişer gelip Üstün’ün ellerini yalarlar, öpüp başlarına götürürler. Sonra geldikleri gibi çıkıp giderler.)*

Üstün: *(Pişkin sırtır)* Anladın mı şimdi?

Arif: *(Kızgın)* Tuuu sana.

Üstün: *(Pişkin)* Yağmur yağdı.

Arif: Ne? (*Donup kalır.*)

Üstün: Hoppala, dili damağı tutuldu, dondu kaldı. (*Seyirciye.*) Demek bu devirde bile bu kadar cahil, bu kadar saf adam kalmış ha. Ee, ne yapsın, taşralı işte, köylü. Gaziantep'in çemiş Arif'i!" (Genç Oyuncular, 1962: 16-17)

"Vatandaş Oyunu" metninde hükümetin toprak dağıttığı bir sahne yer almaktadır. İlgili sahnede hükümet yetkililerinin peşinden sahneye gelip onları alkışlayan ve bu tavırlarının üzerine toprak alan bir grup vatandaşı (!) gören Pişekâr, şu sözlerle ilgili menfaat mensuplarını eleştirmiştir:

"Üstün: Yeter artık birader, nedir çektiğimiz bunlardan, nerene baksan onlar. Şöyle huzur içinde bir çift laf edemez olduk. Sürü sürü doldurdular her yeri.

Arif: Kimler?

Üstün: Vatandaş parçaları." (Genç Oyuncular, 1962: 19-20)

Metnin devamında Kavuklu'yu yaşadığı köyün ağası yanına çağırmıştır. Bu sahnede ağanın yanında muhtelif devlet adamlarının bulunduğunu gören Kavuklu, ağayı görür görmez "Bunca adamın bir bildiği vardır." gibi bir düşünceye bürünmüş ve secdeye kapanmıştır. Ardından ağanın kendisine tekme atması üzerine sırf çevredekiler gülüyor diye Kavuklu da gülmüş ve bu tanımadığı menfaat topluluğunun bir üyesi olmaya çalışmıştır:

"Arif: Allah Allah bu da nesi, beni ne tanır ne eder, kalktım vardım yanına, bir de ne göreyim, millet yanında el pençe. Nahiye müdürü, maarif memuru, ziraat memuru, bir iki de emniyet memuru... O kadar adamın el pençe durduğunu görünce benim ne haddime dedim, hemen secdeye kapandım, yere yattım, ayağının ucuyla şöyle bir itip 'Kalk lan hergele' dedi. Herkesler güldü. Bu kadar adam güldüğüne göre herhalde gülmek lazım dedim, ben de güldüm." (Genç Oyuncular, 1962: 20)

"Geçmiş Zaman Olur ki" adlı oyunda Pişekâr'ın, patronunun çıkarlarını korumak adına yalan söylemekten çekinmediği görülmüştür. Söz konusu sahnede "Mayısoğlu" adlı holding sahibi muhtelif kişileri dolandırmıştır. Bu dolandırıcılıktan haberi olan Pişekâr

ise holdingin kapısına dayanan mağdurları patronunun Avrupa’da olduğu yalanıyla oyalamış ve durumu patronuna bildirmiştir. Pişekâr bu tutumuyla bir yandan patronunun menfaatini korurken, diğer yandan ve aslında kendi menfaatlerini güvence altına almayı hedeflemiştir:

“Rizeli: Nerededir şini havu soyka?

İsmail: Efendim, Mayısöğlü... (*Biraz aranır.*) Ha, Avrupa’ya gitti. Bazı iş görüşmeleri yapacak.” (Gündoğdu, 1987: 35)

Oyunda Pişekâr’ın çıkarları doğrultusunda yalan söylediği bir diğer sahne ise şu şekilde karşımıza çıkmıştır:

“Edirneli: Süyleyesin bana, nerededir te o kopuk?

İsmail: Burada değil efendim. Avrupa’ya gitti. Buyurun, şuradaki otele yerleşin. Gelince görüşürsünüz.” (Gündoğdu, 1987: 39)

Söz konusu menfaat zincirinin henüz halkası olmadığını bildiğimiz Kavuklu ise ilgili kurumda bekçilik yapmaya başlamıştır, ancak işinde yeni olması hasebiyle henüz holdingin genel planına hâkim olamamıştır. Kendisine Mayısöğlü’nun nerede olduğunu soran kişilerle söz düellosuna girmiş hatta “Edirneli”, “Bayburtlu”, “Şengül” ve “Gülüzar” isimli kişiler tarafından tartaklanmıştır. Kavuklu’nun holdinge gelen mağdurlara “Yasak!” ve “Giremezsin!” demesinden ötürü zor duruma düştüğünü gören Pişekâr, Kavuklu’ya böyle durumlarda nasıl davranması gerektiğini yani kişinin menfaatleri doğrultusunda nasıl hareket etmesi gerektiğini şu sözlerle izah etmiştir:

“Hamdi: Gelen Mayısöğlü, giden Mayısöğlü. Ne yapacağımı şaşırđım.

İsmail: Alışrsın birader, daha yenisin.

Hamdi: Alışsana kadar ne kaburgalarım kalacak ne kol bacak.

İsmail: Biraz uyanık olmak gerekir bu işlerde. Allem edip kalem edip işi oluruna getirmeyi bileceksin. Bu devir böyle götürüyor. Mayısöğlü’nu mu sordular... Yok burada, Avrupa’ya gitti. O kadar.

Hamdi: İyi, bundan böyle öyle derim.” (Gündoğdu, 1987: 39)

Yukarıda anlatılan sahnede Pişekâr'ın tutumunu öğrenen “Mayısoğlu” ise kendi menfaatleri doğrultusunda hareket eden çalışanını tebrik etmiştir:

“Mayısoğlu: Eyi etmişin. Bek duttum inan. Avrupa yalanını da eyi gıvırmışın. Aferin valla.” (Gündoğdu, 1987: 43)

Metnin devamında da Pişekâr'ın patronunun çıkarlarını muhafaza etmek adına tekrar yalana başvurduğu tespit edilmiştir. Pişekâr, Mayıs Holding'de personel şefi olarak görev yapmaktayken patronunun terk ettiği eşi holdinge hesap sormaya gelmiştir. Patronunu bu durumdan kurtarmak isteyen Pişekâr ise muhtemelen karşısındakinin gözünde sözünün tesirinin artacağını düşünerek holdingin “genel müdürü” olduğunu söylemiştir:

“İsmail: Mayıs Holding'in personel şefiyim.” (Gündoğdu, 1987: 31)

“İsmail: Bu şirketin genel müdürüyüm.” (Gündoğdu, 1987: 50)

Pişekâr'dan durumları idare etmek adına yukarıda nasihat alan Kavuklu'nun zamanla menfaat zincirine uygun sözler sarf ettiği de görülmüştür. Örneğin patronu, kapısında alacaklıları varken rahat hareket edememektedir. Akabinde Kavuklu, Pişekâr ve Mayısoğlu bu konuyu masaya yatırmışlardır. Kavuklu'nun farkında olmadan onlara konu hakkında bir fikir verdiği görülmektedir. Bunun ardından Mayısoğlu çarşaf ve peçe kullanarak ancak ortalıkta gezebilmiştir. Fikir sahibi olan Kavuklu ise maaşına zam yapılarak ödüllendirilmiştir. Bu noktada yöneticinin, söz konusu menfaat zincirine dâhil olan herkesi ödüllendirdiği bir yönetim anlayışına sahip olduğu anlaşılmaktadır:

“İsmail: Patron bulduğun fikri çok tuttu.

Hamdi: Ne fikri?

İsmail: Canım şu çarşaf-peçe fikri. Bu ay iki maaş alıyorsun.

Hamdi: Eksik olsun, istemem. Bana hayat sigortası yaptırса daha makbule geçer. (*Fabrika zili çalar, işçiler arkadan geçip göstermeliğin arkasından yiterler.*)

İsmail: Birader, zaten sigortalısın. Patronun gönlünden koptu.” (Gündoğdu, 1987: 62)

Kavuklu, yukarıda da beyan ettiğimiz gibi bir menfaat ortamında bulunmakta ve yavaş yavaş bu ortama uyum sağladığını gösteren tavırlar da sergilemektedir. Örneğin metinde Bayburtlu'nun Mayısöğlü'nu kadın kılığında gördüğü bir sahne bulunmaktadır. Bu sahnede Bayburtlu eşini tanıyamamış fakat onunla konuşmak istemiştir. Kavuklu ise araya girmiş ve türlü yalanlarla bir diyalog ortamının oluşmasına müsaade etmemiştir. Bu tavır ile maaşına bir kere daha zam yapılan Kavuklu'nun, hâlâ içinde bulunduğu durumu tam olarak idrak edemediği görülmüştür. Ancak Kavuklu, maaşına zam yapılmasından dolayı memnundur ve sonuç itibarıyla çıkarları doğrultusunda yalan söylemekten de çekinmemiştir:

“Bayburtlu: (*Mayısöğlü'nu görür.*) Dur hele. Bu da neyin nesi... Benim herifin üçüncü garısı mı yohsa?

Hamdi: (*Kekeleyerek.*) Şey. Bu... bu... bu mu?

Bayburtlu: Bu ne gılıh böyle bacım? Hangi devirde yaşırsan?

Hamdi: Şey bu şey... Eee. Temizlikçi kadın.” (Gündoğdu, 1987: 62)

Yukarıdaki diyalogun devamında muhtelif yalanlarla Bayburtlu'yu başından savan Kavuklu, patronu ile şu kısa konuşmayı gerçekleştirmiştir:

“Mayısöğlü: (*Derin bir oh çekip.*) Maaşına zam, Hamdi Efendi. (*Hızla yerine gider.*)

Hamdi: Köftehor. Paçayı ele vermeyelim diye göbeğimiz çatladı burada. Müsaade et de o kadar olsun. (*Kendi kendine.*) Allah Allah. İçimde bir his var ki... (*Seyirciye.*) Sanki bu adamın dalaverelerine alet oluyormuşum gibime geliyor. Tuhaf.” (Gündoğdu, 1987: 63)

“Mamlet'in Babasını Kimler Öldürdü” metninde, ev sahiplerinin menfaatleri uğruna yıkılmaya yüz tutmuş evleri çekinmeden kiraya vermeye devam ettikleri anlatılmıştır:

“(Ortaoyununda ev olarak kullanılan 'yeni dünya'yı getirip bir kenara koyarlar.)

Hüseyin: Ev de ev olsa bari.

Ev Sahibi: Beğenmedin mi? Demir gibi evdir! Üç oda, bir sofa... Sofada at koştur korkma.

Hüseyin: Koşturamam ki! Sen vurdun ev yıkıldı baksana!

Ev Sahibi: Yıkıldı mı? Nasıl yıkılır! Madem yıkıldı, kaldırmak için niye bana yardım etmiyorsun? Sen oturacaksın bunun içinde be kardeşim!

Hüseyin: Peki, hadi yardım edip kaldıralım ama ya bizim üzerimize de yıkılırsa?

Ev Sahibi: Yıkılmaz! Sen bakma, demin öyle beni, sahibini görünce şöyle bir cilve yaptı.

Hüseyin: Ya bana da yaparsa öyle cilveler?

Ev Sahibi: Bırak şimdi cilveyi de, evi tutacak mısın tutmayacak mısın onu söyle bana?

Hüseyin: Pekâlâ, ne kira istiyorsun bu eve bakalım?

Ev Sahibi: Kiradan önce depozito var, unutma.

Hüseyin: Depozito?

Ahmet: Anlaşıldı. Demek ki ev sahipleri de seni böyle böyle öldürdüler baba.

Hüseyin: Evet oğlum, üstelik eve benzemeyen evlerini, paravana benzeri yıkıldı yıkılacak evlerini yutturmaya kalkarak..." (Atay, 1987: 294)

“Safınaz’ın İzdivacı” metninde Safınaz’ın annesi kendi çıkarları doğrultusunda evladını manipüle etmekten çekinmeyen bir yapıya sahiptir. İlgili sahnede Safınaz’ın 40 yaşlarında bekâr bir hanım olduğu ve sırf annesi, menfaati gereği müsaade etmediği için evlenemediği dikkatlerden kaçmamalıdır:

“Anne: Ov yavrum, ov... Sen de olmasan ben ne yapardım? Hayırsız kardeşlerinin hepsi evlendi gitti. Bir sen kaldın annesini seven... Safınaz’ım... Zaten doğduğun gün demiştim: ‘Bu kız başka! Hiç ayrılmazdın yanımdan.’

(*Öfkeli*) Öbürleri daha ayaklanır ayaklanmaz uzaklaştı benden! İlk işleri de kocaya varmak oldu!”

Bahsi geçen annenin kendi çıkarları doğrultusunda neler yapabileceğinin daha net anlaşılabilmesi adına, İlyas Efendi'nin Safinaz'ı istemek için evlerine geldiğinde yaşanan olayların bir kısmı aşağıya eklenmiştir:

“Anne: (*İlyas Efendi'nin üstüne yürür. İlyas Efendi geri geri kaçar.*) Kızımın ağzının içine düştüğün yetmezmiş gibi bir de evime gelip istemek ha! Namussuz seni! Herkesi kandırabilirsin; ama beni asla! Kızımı evlenme vaadiyle kandırıp tadına bakacaksın, sonra da...

İlyas Efendi: Aman efendim, o nasıl söz?

Anne: İşte o biçim söz!”

Anne figürü kız isteme töreninde herkesi kovduktan sonra Safinaz ile arasını düzeltmek istemiştir. Hanımefendinin bu tutumu bile kendi çıkarlarına hizmet etme amacı taşımaktadır:

“(Herkes çıkar.)

Anne: Oh, çok şükür! Bu iş de bitti! Şimdi sıra Safinaz'ın gönlünü almada... Safinaz! Yavrum!”

Görüldüğü gibi bu tema 4 oyun metninde kullanılmış ve ilgili metinlerde konuya dair 16 örneğe rastlanmıştır. “Vatandaş Oyunu” metninde, menfaatçiliğin toplumsal bir sorun olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca Pişekâr üzerinden, yönetici kesime yakın olup menfaat devşirmeye çalışan kişiler eleştirilerin odağı olmuştur. Son olarak metinde, köy ağası ve muhtelif devlet adamlarından oluşan bir menfaat topluluğu resmedilmiştir. Bu durumu fark eden bir vatandaş olan Kavuklu da ilgili tabloda yer almak isteyince topluluk tarafından dışlanmış ve aşağılanmıştır. Bu tasvir, yöneticilerin vatandaşlara karşı tutumuna örnek olması bakımından önemlidir. “Geçmiş Zaman Olur ki” oyunu, konuya dair 9 örneği içerisinde barındırmaktadır. Bu örneklerden altı tanesinde başkahramanlar bilerek ya da bilmeyerek menfaat zincirinin başında olan patronlarına hizmet etmiş ve bazılarında patronları tarafından ödüllendirilmişlerdir. Bir tanesinde Pişekâr, Kavuklu'ya

çıkarlarına göre hareket etmeyi öğretmeye çalışmıştır. Diğer iki örnekte ise Pişekâr, karşısındaki kişiyi manipüle etmek için iş yerindeki çalışma pozisyonu konusunda yalan söylemekten çekinmemiştir. “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” oyununda, ev sahiplerinin maddi çıkarları için bir insanın içinde ikamet etmesi mümkün olmayan evleri dahi kiraya vermekten çekinmedikleri hatırlatılmıştır. “Safnaz’ın İzdivacı” oyununda kızını manipüle eden bir anne bulunmaktadır. Hanımefendi kendi çıkarları için evladının hayatını ertelemektedir. Anne bir hata yaptığında, evladı tarafından ona sunulan hizmetin devam etmesi ve evdeki huzurunun kaçmaması için kızının gönlünü almaya çalışmıştır.

### 2.17.2. İçkiye Düşkünlük

İçkiye düşkünlük; kontrolsüz ve sık alkol tüketimini içeren bir haldir. Bu durum, kişi üzerinde sağlık problemleri yaratabileceği gibi sosyal ve ekonomik açıdan da onu yıpratır. İncelenen oyunlarda bu konuya dair tespitlerimiz şu şekildedir:

“Yazıcı” adlı ortaoyunu metninde Kavuklu’nun bira içtiği bir sahne kullanılmıştır. Bu sahnede Kavuklu’nun biradan bahsederken “ab-ı kevser içmiş gibi” ifadesini kullanmış olması ve “kehribar birayı lıkır lıkır” içtiğini söylemesi, kendisinin söz konusu alkol türüne olan muhabbetini ortaya koyması açısından dikkate değer detaylar olmuştur:

“Rasim Beğ: Tahminen bundan iki ay kadar evvel Üsküdarlı Safvet Hanım’la beni Beğoğlu’nda bir baloya davet itmişlerdi.

Fazıl Ahmed: Ey?

Rasim Beğ: Balo ama görsen ne mükemmel, ne muhteşem bir balo idi. Alimallah koca binanın içinde ne kadar Terkos musluğu varsa o gice hepsinden su yerine bira akıyordu.

Fazıl Ahmed: Aman dime!

Rasim Beğ: Ya! Hem de öyle bira ki, insan bir yudum içdi miydi ab-ı kevser içmiş gibi dünyayı rengârenk görüyordu. Ne ise efendim, uzatmayalım lafi, gice yarısına doğru salonda herkes dans ederken aklıma esdi, kalkdım, ağzımı bu bira musluklarından birine dayadım!

Fazıl Ahmed: Aman Rasim’ciğim, ne yapıyorsun, ayıb değil mi? Hiç sosyete hayatında böyle şey olur mı? Orada bardak yok mıydı?

Rasim Beğ: Ayol gice yarısından sonra bardağı kim görür, çardağı kim fark eder?

Fazıl Ahmed: Bari avucunu musluğa dayayub da içse idin?

Rasim Beğ: Ya! Öyle olurdu ama aklıma gelmedi. Ağzımı dayadım, muslukdan gelen kehribar birayı lıkır lıkır içmeğe başladım.” (Kaygılı, 1927)

Metnin devamında Kavuklu’nun yoğun alkol tüketimi ve şuursuz beslenme yüzünden fenalık geçirdiği görülmüştür. İşin ilginç tarafı ise bu vaziyetten sağ salim çıkan Kavuklu’nun, kendini yeni bir “rakı sofrası” ile ödüllendireceğini söylemesi olmuştur:

“Rasim Beğ: Ve işte Fazıl’cığim amonyağın o keskin ve tahammülsüz kokusu genzime kaçar kaçmaz ‘Hapşu!’ diye şiddetli bir aksırıkla bir de gözlerimi açayım ki, bizim Köroğlı başucumda karnıma sıcak havlu ile pansuman yapmıyor mı? Meğer ben akşamdan rakı, şarab, midye dolması, ciğer tavası, turp, uskumru balığı bir alay şeylerle mideyi adamakıllı doldurduktan sonra mendirek üzerine uzanmış ve müdhiş bir sancıya yakalanmışım ve onlar sancım geçsin diye karnıma keten tohumu lapası, papatya banyosu ve sıcak havlu pansumanı yaparlarken sızub kendimden geçmiş değil miyim? Gözümi açub da kendimi şöyle henüz dar-ı dünyada mihman-künd görünce öyle bir sevindim ki, alimallah sevincimden bayram gicesi ihvan-ı kirama bizim Kadıköy’ünde mükemmel bir rakı ziyafeti adadım!” (Kaygılı, 1927)

“Ters Evlenme” metninde Tuzsuz Deli Bekir’in “ayyaş” olduğu açıkça beyan edilirken bu durumdan ailesinin bir hayli rahatsız olduğu şu sahneden anlaşılmaktadır:

“Görümce: Annemin çok selamı var. Abime ait bir iş için beni size gönderdi.

Pişekâr: Ne gibi iş efendim?

Görümce: Ne gibi olacak, abimin hali zaten malum. Biliyorsunuz abim Tuzsuz Deli Bekir içkici, ayyaş, serserinin tekidir!

Pişekâr: Bilirim kızım bilirim. İçip içip etrafı rahatsız eder. Herkes ondan şikâyetçi...

Görümce: Son zamanlarda iyice azıttı. Her akşam evde bize eziyet ediyor. Gece gündüz içiyor, bir dakika ayık gezdiği yok!

Pişekâr: Çok fena! Onu bu halden vazgeçirmenin bir çaresine bakmalı.

Görümce: Annem bunu düşündü. Nihayet evlendirirsek belki bu halden vazgeçer dedi.

Pişekâr: Aman hanım kızım, bu halde bir adama kim kız verir?"

Söz konusu metinde Tuzsuz Deli Bekir'in alkole olan düşkünlüğünün izahı ise şu sahne ile yapılmıştır:

*“(Tuzsuz ortaya gelir, sarhoştur. Şarkısını söyler.)*

On yedi tek düz mastika içtim, sekiz tanecik konyak

Altı yedi vermut bira, elli tanecik şarap

Bana sarhoşsun diyorlar

Var mı bende böyle bir hal”

Görüldüğü üzere içkiye düşkünlük, 2 oyun metnindeki 4 farklı örnekle karşımıza çıkmıştır. “Yazıcı” oyununun alkolik tipi Kavuklu olmuştur ve kendisi, şuursuzca alkol tüketimi yüzünden fenalaşmıştır. “Ters Evlenme” metninde ise “ayyaş” olarak tasvir edilen Tuzsuz Deli Bekir bu görevi üstlenmiştir. Sosyal çevresi, oyun boyunca Tuzsuz Deli Bekir'in alkolik olmasından şikâyet etmiştir.

### **2.17.3. Kıskançlık**

Kıskançlık kavramı, *TDK Türkçe Sözlük*'te “Bir kimse bir üstünlük gösterdiğinde veya sevilen birisinin başkası ile ilgilendiği kanısına varıldığında takınılan olumsuz tutum.” olarak tanımlanmaktadır (Argunşah, 2023: 2026). Bu tanım temel alınarak çalışmamızda konuya dair belirlenen örnekler şu şekildedir:

“Geçmiş Zaman Olur ki” metninde çok eşli olduğunu gördüğümüz “Mayısoğlu” adında bir tip vardır. Kendisinin eşleri ise birbirleriyle karşılaşmalarından evvel bu durumdan haberdar değillerdir. Söz konusu karşılaşma sahnesinde hanımefendilerin birbirlerini tehdit olarak gördükleri ve kıskançlık duygusu ile birbirlerine karşı incitici sözler sarf ettikleri tespit edilmiştir. Sözlü çatışma halindeyken resmî nikâhın kimde olduğu ve çocukların varlığı gibi muhtelif unsurlarla birbirlerini alt etmeye çalıştıkları esnada, söz Mayısoğlu’na gelince kendisi “erkek” olduğu için taraflarca suçlu bulunmamıştır. Hatta hanımefendilerin diyaloglarının sonuna doğru, sözlü çatışmanın yanında konunun fiziksel çatışmaya da dönüşmek üzere olduğu gözlemlenmiştir:

“Bayburtlu: Bahıyım dedim, benim Mayısoğlu’ndan bi habar çıktı mı?

Kayserili: Nirden senin oluyomuş?

Bayburtlu: Bu da neyin nesi gız, dur hele.

Hamdi: Mayısoğlu’nu arıyor. Herifim diye diye bir hal oldu. Bu da oğluymuş.

Bayburtlu: (*Tipik öfkelerini takınıp*) Dee, ağzı fişgılının garısı seni. Onca yıllık erime mi sahap çihirsan?

Kayserili: Hoşt. Nirden erin oluyomuş? Za oynadı seninne az biraz, zona da vurdu dekmeyi gıçına. Oh, eyi etmiş. Erkek del mi? Dostu da olur, postu da.

Bayburtlu: Bee bah ben. Böğüne böğün iresmi nikâhlı garısıyım. Ahan bu gızlar da ondan olmadır. Ya sen ne verdin herifime?

Hamdi: (*Oğlanı göstererek*) Baksana aslan parçasına. Tü tü tü, maşallah.

Bayburtlu: Şu uyuz oğlan mı? Senin gibi çorlu garıdan da ancak böylesi türer, anderim.

Kayserili: Kadın kadın. Derbiyeni dahın. Gaharsam bannamı gozüne, ahıtırın valla gozünün ahını.

Bayburtlu: Hele gızlar, pek de marifetli. Demek öyle. Haydiyin gızlar. Şengül. Gülüzar. Hazırlanın gız. (*Kavgaya hazırlanırlar*)” (Gündoğdu, 1987: 57-58)

“Midirfillik Oyunu” metninde geçen bir diyaloga göre Kazmazadeler’in kızında bulunan midirfillik sayısı kıskanılmıştır. Bu olumsuz duygu, kayınvalidenin kendi damadından daha fazla midirfillik almasını istemesi ile sonuçlanmıştır:

“Kaynana: Ben sana kızımı tam takır kuru bakır bir evde gelin gönderirim dedim mi ha? Dedim mi?

Damat: Ama kaynanacığım, ‘Ben kızıma; asri pencere, düdüklü tencere, dumansız baca, kaynanasız koca isterim.’ demiştiniz. Bütün şartlarınızı yerine getirdik. Daha ne yapayım istiyorsunuz?

Kaynana: Bak bak bak, şu zibidiye bak! Karşıma geçmiş bir de laf yetiştiriyor bana. Ulan yalak yosunu. Ulan maşrapa lehimi. Ulan maydanoz tohumu. Ben sana kızımı kara kaşların, koyun gözlerin için vermedim. Şadırvan süpürgesi saçların için de vermedim. Hayrat kepçesi kulakların için de vermedim. O çürüyesi minare kırığı boyun, beden için de vermedim. Neyine güvenerek kızımı tam takır kuru bakır bir evde oturtuyorsun? Âlemden nesi eksik benim kızımın? Kazmazadeler’in kızına tam yetmiş bin liralık midirfillik alınmış. Sen ne kadar aldın ha?” (Akan, 2006: 232)

“Revani Hanım’ın Kısmeti” metninde Raşit Yılmaz, köyde yaşayan ve köyünde “Raşo Ağa” ismiyle tanınan bir kişidir. Metinde erkek çocuğu olmadığı bildirilen ağa, “kekom” diye hitap ettiği yedi erkek çocuk sahibi olan bir kişiyi kıskanmaktadır:

“Raşo Ağa: Bir tek oğlanım yoktur. Oysa kekomun tam yedi oğlu vardır. Karşıma geçip bıyığını bura bura bana siritmektedir. İşte buna dayanamirem.” (Biçer, 2012: 34)

“Safınaz’ın İzdivacı” metninde “Anne” ve “Hacı Ağa” ikinci evliliklerini yapmak üzere birbirlerini tanımaya çalışmışlardır. Burada Hacı Ağa’nın ilk hanımından bahsederken övücü sözler sarf etmesi, “Anne” tarafından hoş karşılanmamıştır:

“Hacı Ağa: Efendim, zat-ı alilerinize biraz kendimden bahsedeyim.

Anne: Estağfurullah, buyurun!

Hacı Ağa: Öncelikle dulum. Karım yıllar evvel sizlere ömür... Toprağı bol olsun, çok iyi bir hanımdı.

Anne: (*Kıskanç*) Öyle olsun!”

Görüldüğü gibi ilgili tema, 4 ortaoyunu metnindeki 4 farklı örnekte geçmektedir. “Geçmiş Zaman Olur ki” metninde ataerkil bir toplumun bağrında yetiştirilen kadınların, bu düzenden sağlam bir psikolojiyle çıkamadıklarının örneği verilmiştir. Bu örnekte, aynı erkek tarafından idare edilen iki kadın gerçeği öğrendiğinde erkeği “üstün ve haklı” görerek onu suçlamamıştır. Kadınların buldukları psikolojik durum ise aralarında “kıskançlık” olarak zuhur etmiştir. “Midirfillik Oyunu” metninde düğün ve benzeri törenlerde yapılan birtakım harcamaların sebebinin, başka kişilerin yaptığı çeşitli organizasyonlarla rekabet etme düşüncesinden kaynaklandığı ifade edilmiştir. Böylece bireyin üzerinde hissettiği sosyal baskı sonucunda kıskançlık duygusu ortaya çıkmaktadır. “Revani Hanım’ın Kısmeti” oyununda, erkek çocuk sahibi olmak isteyen beyefendinin aynı köyde yaşadığı ve erkek çocukları olduğundan haberdar olduğu bir ahababını kıskanıyor oluşu işlenmiştir. “Safinaz’ın İzdivacı” metninde ise bir hanımefendinin evlenme niyetiyle görüştüğü beyefendiyi, rahmetli eşinden dahi kıskandığı görülmüştür.

#### **2.17.4. Yalnızlık**

Yalnızlık, bireyin sosyal ve duygusal olarak tek başına kaldığı ya da çevresiyle aidiyet bağı kuramamasından kaynaklı olarak tek başına hissettiği bir durumdur. Çalışmamızda incelenen oyunlarda “yalnızlık” temasının şu örnekler üzerinden işlendiği belirlenmiştir:

“Yazıcı” metninde Kavuklu arkasının; annesini, babasını, halasını, amcasını, dayısını ve sütünesini kaybettiğini beyan eden bir kısım bulunmaktadır. Burada Kavuklu arkasının, alelaide bir ninni sesi duyduğunda bile bebeklik yıllarını hatırlayıp hüzünlenecek kadar kendini yalnız hissettiği ortaya çıkmıştır:

“Behzad: Yanık yanık ninni sesini duyunca aklıma bebekliğim geldi. Ah çocukluk ah, neredesin? Ah anacığım ah, beni böyle tatlı ninnilerle salıncağa yatırub nazlı nazlı salladığın zamanlar, ne idi o günler? Ah, ben o vakitler ne kadar mesutmuşum. O halin, hâlâ dünki gibi gözümün önünde! Fakat zaman

ne çabuk geçiyor. Otuz sene evvel ne idim, bakın bugün ne oldum? Ortada ne anam var, ne babam var, ne halam, ne amucam, ne dayım, ne sütünem... Ah, ah...

Safiye Hanım: (*Behzad'ın sırtını sıvayarak*) Ağlama yavrum ağlama..."  
(Kaygılı, 1927)

“Safınaz’ın İzdivacı” metninde İlyas Efendi’nin eşinin vefat etmiş olması ve çocuklarının da başka şehirlerde kendi hayatlarını kurmuş olmaları hasebiyle yalnızlık çektiği anlaşılmaktadır. İlyas Efendi hem bu yalnızlığına son vermek hem de âşık olduğu hanıma kavuşmak maksadıyla Safınaz Hanım’la evlenmeye talip olmuştur:

“Kavuklu: Sen de bilirsin ki İlyas Efendi iki yıl evvel hanımını kaybetmiştir. Çocuklarının hepsi evlidir. Biri İzmir’de, öteki Erzurum’da yaşar.”

Bir diğer bölümde ise Hacı Ağa’nın çektiği yalnızlık Kavuklu tarafından dile getirilmiştir:

“Kavuklu: Hanım öleli ne kadar oldu?

Hacı Ağa: Beş, altı yıl oluyor.

Kavuklu: Bak gördün mü? Bu yıllar içinde kim baktı sana? Çamaşırını kim yıkadı? Söküğünü kim dikti? Hep sen... Peki, hep böyle mi kalacaksın? Allah korusun, düşünce kim bakacak sana?

Hacı Ağa: Canım, kızım var. Oğlum var. Onlar bana bakar.

Kavuklu: Bakarlar bakmasına ya, onlar başka şehirde, sen başka şehirde. Üstelik biri elkızında, biri eloğlunda... Hepsini bırak, asıl önemlisi akşam eve gittiğinde kapını açanın, sırtını sıvazlayanın, kahveni yapıp dizinin dibinde oturanın, hoş sohbet edenin var mı? İnsana can şenliği lazım...

Hacı Ağa: (*Kavuklu anlattıkça yüzünün şekli değişir. Ağlamaya başlar.*) Yok, vallahi yok! Ben ne talihsiz bir adammışım da haberim yokmuş!”

Akabinde Safınaz’ın yalnızlık çektiği ve bu hayat yolunda kendine yoldaş olarak İlyas Efendi’yi seçtiği bir sahne bulunmaktadır:

“Anne: (*Dışarıdan sesi duyulur.*) Safinaz!

Safinaz: Ne var anne?

Anne: Azıcık gel de şu sırtımı ovuver. Kalkamıyorum.

Safinaz: Tamam anne, geliyorum! (*Kendi kendine söylenerek*) Safinaz şuram ağrıyor, azıcık ovuver. Safinaz canım şunu çekiyor, yapıver. Safinaz aşağı, Safinaz yukarı... Yeter artık! Ben de bir yuvam olsun, kocam olsun istiyorum. Üstelik kıymetimi bilecek biri çıkmışken... Çeyizim sandıkta sarardı. Saçlarım ağardı. Yaşıtlarım çoktan torun torba sahibi oldu. Zavallı İlyas Bey’ciğim!”

Metinde bulunan “yalnızlık” temasına dair son sahnesinin başrolü ise “Anne” olarak karşımıza çıkmıştır:

“Anne: (*Üzgün, mahcup ve durulmuş bir vaziyette*) Girebilir miyim? (*Girer.*) Ben özür dilemeye geldim. Hepinizden yaptıklarım için af diliyorum!

Kavuklu: Hangi dağda kurt öldü?

Anne: Haklısınız Hamdi Bey! Bencilliğim kurbanı oldum. Kendi isteklerimi her şeyin üstünde tuttum. Bunun için de insanları kırmaktan çekinmedim. Tâ ki Safinaz’ım beni terk edene kadar. Onun hep yanımda kalacağını, bana bakacağını düşündüm. O yüzden evlenmesini ne pahasına olursa olsun engellemeye çalıştım. Şimdi önce ondan, sonra da sizlerden beni bağışlamanızı istiyorum. (*Ağlayarak Safinaz’ın ayaklarına kapanır.*)

Safinaz-Gülbeyaz: Anne!

Hacı Ağa: Aman, valide hanım! Biz yaşlılar, yalnız kalma korkumuzu yenemediğimiz sürece bencilliklerimizin kurbanı oluyoruz. Lütfen kalkın! (*Kaldırır.*) Eminim, gençler sizi anlayacaktır. Gelin, şöyle oturun.”

Görüldüğü üzere “yalnızlık” teması, 2 ortaoyunu metnindeki 5 farklı örnekte yer almaktadır. “Yazıcı” oyununda Behzad, bazı akrabalarını ismen zikretmiş ve şimdiki hayatında hepsine hasret kaldığını belirtmiştir. “Safinaz’ın İzdivacı” metninde; İlyas

Efendi, Hacı Ağa ve Safinaz yalnızlık çektiklerini dile getiren kişilerdir. Safinaz'ın annesi ise yalnızlık korkusu yaşadığını beyan etmiştir. Bahsi geçen beyefendilerin ikisinin de eşleri vefat etmiştir ve çocukları başka şehirde yaşamaktadır. Safinaz ise annesiyle yaşamasına rağmen bulunduğu ortamda duygusal olarak kendini “yalnız” hissetmektedir.



## SONUÇ VE TARTIŞMA

Cumhuriyet Dönemi ortaoyunu metinlerini tematik açıdan ele almış olduğumuz bu çalışmada ilk olarak “Siyasi Eleştiri” başlığı yer almaktadır. 1927-2013 yılları arasında yazılan 10 farklı ortaoyunu metninde ilgili başlığa dair örneğe rastlanmıştır. Burada kullanılan metinlerden en eski tarihli olanı ile en yakın tarihli metin arasında 86 yıl bulunmasına rağmen ilgili metinler arasında siyasi eleştiriler noktasında pek çok ortak nokta tespit edilmiş, hatta günümüz toplumunda da mevzubahis problemlerin hâlâ gündemde olduğu görülmüştür. Konuya dair irdelemiş olduğumuz 30 farklı örnekte yöneticilerin yetersizlikleri vurgulanmış ve buna bağlı olarak vatandaşlar, çeşitli sorunlarla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Söz konusu örneklerde; yetkili merciler tarafından vatandaşlara hizmet verilmemiş ve devlet bütçesi koltuk sahibi kişilerin keyfine hizmet etmek üzere harcanmıştır. Siyasi eleştiri bölümü genel olarak incelendiğinde, toplumsal sorunların kökenini okuyucuya idrak ettiren bir yapıya sahip olduğu görülecektir. Bu idrak sürecinde ise okuyucunun karşısına sözcü olarak 17 kez Kavuklu, 9 kez Pişekâr ve 10 kez diğer tipler çıkarılmıştır. Bu noktada, oyun metnindeki tüm tiplerin sözcü seçilme sayısı hesaplanırken birbirleriyle diyalog halinde olmalarından dolayı bazen aynı örnek üzerinde iki farklı sözcü kullanıldığını da belirtmek gerekmektedir.

Toplumsal eleştiri, isminden de anlaşılacağı üzere toplumun ortak sorunlarının, noksanlarının ve çeşitli yargılarının kaleme alındığı bir eleştiri türüdür. İncelenen eserlerde karşımıza en çok çıkan unsur; toplum üyelerinin kendi değerlerini inkâr etmeleri olmuştur. Bu inkâr, toplum içinde öz dillerine yabancılaşma ve kültürel mirasa sahip çıkmama olarak vuku bulmuştur. Akabinde tüm varlığını reddeden toplum üyelerinin aralarında bulunan görünmez bağ da kopmuştur. Tüm bunların bir sonucu olarak kişiler birbirlerinden uzaklaşmış ve empatiden yoksun hâle gelmişlerdir. Oyunlarda toplumun nabzı tutulurken 17 kez Kavuklu, 5 kez Pişekâr ve 11 kez diğer tipler sözcü olarak kullanılmıştır.

Ekonomiye dair eleştiriler, eserlerde genel olarak Kavuklu'nun şahsına ait bir mesele olarak karşımıza çıksa da ilgili örneklerde Kavuklu'nun halkı temsil ettiği gözlemlenmiştir. Bu noktada ilgili eleştiriler, toplumun içinde yaşadığı ekonomik

buhranın anlaşılması açısından kıymetli örneklerdir. Metinlerde ülke ekonomisinin harap durumunda oluşu ve hayli fakirleşen vatandaşların yaşam savaşı vermek zorunda bırakılışı öne çıkarılmıştır. Bahsi geçen örnekler verilirken Kavuklu'nun 27 kez, Pişekâr'ın 12 kez, diğer tiplerin ise 22 kez eserlerden alınan örneklerde sözcü olarak seçildikleri tespit edilmiştir. Çeşitli zamanlarda ülke ekonomisinin fotoğrafının çekildiği 54 farklı örnek çalışmamızda incelenmiş ve benzer ekonomik sorunların 2024 Türkiye'sinde de gündemden düşmediği görülmüştür.

Dinî değerlerin yozlaştırılmasına veya bilinmemesine dair eleştiriler, eserlerde genellikle bir kişinin dinî yarım yamalak bilmesi veya hiç bilmeyen fakat dinî inanca sahip olduğunu iddia eden kişilerin istismar edilmeleri üzerinden işlenmiştir. Dinin bilinmemesi, ilgili örneklerin bir kısmında bireysel bir sorunken diğer bir kısmında toplumsal bir sorun olarak karşımıza çıkmıştır. Bu noktada incelemiş olduğumuz 11 örnek üzerinde Kavuklu'nun 6 kez, Pişekâr'ın 1 kez, diğer tiplerin ise 6 kez sözcü olarak seçildiği anlaşılmıştır.

Çalışmamızda yer alan iş hayatına dair meseleler bölümü; memur, hademe ya da yönetici gibi bir kişi üzerinden genel problemlerin konu edinildiği pek çok örneği bünyesinde taşımaktadır. Bu noktada Kavuklu 3 kez, Pişekâr 3 kez ve diğer tipler 13 kez söz konusu konuyu ifade etmek için sözcü olarak seçilmişlerdir. Çalışmamızda tespit ettiğimiz iş hayatına dair sorunların günümüz insanlarına yabancı olmadığı ve benzer okumaların bu dönemde de yapılabileceği söylenebilir.

Sağlık sektörüyle ilgili meseleler kısmının, toplumsal sorunların gündeme taşındığı örnekler silsilesi olduğu tespit edilmiştir. Burada verilen örnekler, Türk halkının hastanede karşılaştığı muhtelif problemleri çoğunlukla Kavuklu'nun ağzından bizlere anlatmıştır. İlgili anlatımda Kavuklu 4 kez, Pişekâr 3 kez, diğer tipler ise 2 kez sözcü olarak oyunlarda karşımıza çıkmıştır. Bahsi geçen sağlık problemlerinin neredeyse tamamı günümüz toplumunun da çilesi olmaya devam etmektedir.

Ahlaki meseleler hususunda yapmış olduğumuz sorgulamalarda toplumsal temaların gündem edildiği belirlenmiştir. 48 örnek üzerinden yapmış olduğumuz incelemede Kavuklu'nun 14 kez, Pişekâr'ın 12 kez ve diğer tiplerin 30 kez sözcü olarak seçildiği gözlemlenmiştir. Bu noktada pek çok örnekte, birden fazla sözcü özelliği taşıyan tiple de

karşılaşmıştır. Son olarak bahsi geçen örneklerde işlenenlerin günümüz problemleriyle örtüşen bir yapıya sahip olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Adaletsizlik ve adalet arayışı olarak çalışmamızda geçen bölüm, toplumsal sorunlara kucak açan bir yapıya sahiptir. Burada adı geçen muhtelif sorunlar bugünün gündemini sıkça meşgul eden hususlardandır. İncelemiş olduğumuz eserlerde dönemin halkı ile benzer bir hayata sahip olarak işlenen Kavuklu, mevzubahis temada en fazla sözcü olarak seçilen kişi olmuş ve 8 kez bu durumları okuyucuya aktarmıştır. Kavuklu'ya göre her anlamda daha konforlu bir hayata sahip olan ve yönetici kesimle genel olarak sohbeti bulunan Pişekâr ise eserlerde yalnızca 3 kez sözcü olarak seçilmiş ve pek çok kez ilgili duruma sessiz kalmıştır. Metinde bulunan diğer tipler ise 5 kez sözcü olmuştur.

Kent hayatı başlığında, şehirlerde yaşayan bireylerin ortak problemlerine değinilmiştir. Bu aşamada Kavuklu'nun herhangi bir örnekte sözcü olarak kullanılmadığı; Pişekâr'ın 3, diğer tiplerin ise 1 kez söz sahibi olduğu görülmüştür. Bahsi geçen örnekler üzerinden eleştirilen kent hayatı sorunları günümüzde de çözülememiştir.

Kültür çatışması başlığında genel olarak toplumsal sorunlar işlenmiştir. Bu noktada, vatandaşların hizmet almaları umulan kurumlarda bile hizmete layık görülmecek kadar aşağılandıkları belirlenmiştir. Genel olarak vatandaşların sesi olan Kavuklu'nun sesi bu bölümde kesilmiş ve kendisi bu konuda söz sahibi edilmemiştir. Pişekâr 1 kez söz sahibi olurken, diğer tipler ise 9 kez sözcü olarak seçilmişlerdir.

Göç başlığında ortaya çıkan örneklerin bir kısmı bireysel sebeplere dayanırken diğer bir kısmı ise toplumsal sebeplere dayandırılmıştır. Bu sebepler 2'şer kez Kavuklu ve Pişekâr'ın ağzından, 3 kez ise diğer tiplerin söylemiyle metne eklenmiştir. Göç sebeplerinden ekonomik ve ailevi temelli olanlar, günümüz toplumu için de geçerli sebepler olarak sayılabilir.

Komşuluk ilişkileri başlığında karşımıza çıkan tiplerin büyük bir kısmı komşularına karşı sempati dolu bir tavırla yaklaşırken bir tanesi ise komşusundan şikâyet eder niteliktedir. Günümüz toplumunda da bazı bölgelerde yaşayan insanlar birbirleriyle yakın ilişkiler kurmayı tercih ediyorken bazı bölgelerde komşular birbirinin ismini dahi bilmemektedir. İlgili ortaoyunu metinlerine genel olarak bakıldığında, yazarlar tarafından yapılan tespitlerin günümüz toplumu için de geçerli olduğu görülmüştür. İlgili örneklerde

Kavuklu 2 kez, diğ er tipler 3 kez konu hakkında söz sahibi olurken bu noktada Piş ekâr konuyu direkt anlatan kişi olmamıştır.

Ölüm teması bahsinde 4 kadının, 3 erkeğ in ve 1 hayvanın yaş amını yitirdiğ ine dair bilgi verilmiştir. Bu bölümde Kavuklu 2 kez, Piş ekâr 1 kez, diğ er tipler ise 5 kez sözcü olarak kendine yer bulmuştur.

Çalışmamızda aş k kavramı çok yönlü olarak ele alınmıştır. İncelemiş olduğumuz örneklerde; kadın-erkek aş k ve kadın-kadın aş kının işlendiğ i görülmüştür. Erkek-erkek aş kı ise daha homofobik bir yerden ele alınmış ve eserlerde herhangi bir erkek-erkek aş kının onaylanmasına, hatta kişiler üzerinden örnek verilmesine rastlanmamıştır. Bu durum daha çok “duyulan” ve duyulduğ unda “tövbe estağ furullah” denilen bir noktadadır. “Ters Evlenme” metninde, bir erkeğ in kadın olabilmesi içinse gökkuş ağ ının altından geçmesi gerekmektedir. Bu metinde Kavuklu ile Tuzsuz Deli Bekir’in evleniyorlarmış gibi yaptıkları bir sahne bulunmaktadır. Söz konusu sahnede bile erkek-erkek evliliğ i işlenmemiş ve Kavuklu kadın kılığ ına sokulmuştur. Durumdan haberdar olmayan Tuzsuz Deli Bekir, karş ısında bir erkek olduğ unu görünce “rezil oldum” demiştir. “Kavuklu İş Buldu” metninde ise Kavuklu, dişi hormonlu memeli domates yemesinden ötürü ayarlarının bozulduğ unu beyan etmesi üzerine Piş ekâr’ın negatif tepkisi ile karşılaş mıştır. İncelenen eserler içerisinde homoseksüelliğ e dair oluşturulan diyalogların tamamında baş kahramanlar homofobik bir tavır sergilemiş lerdir. Kadın-kadın aş kında ise daha ılımlı bir tablo çizilmiş ve ilgililer birbirlerine aş klarını itiraf edebilmiş lerdir. Kadın-erkek aş kında kişiler; yemeden içmeden kesilmiş, aş klarını çevrelerine duyurmaktan korkmuş, evlenmemeleri durumunda intihar edeceklerini söylemiş, karş ılarına çıkan muhtelif engellerle savaş mış ve bir kısm ı evlenerek aş klarını resmîleştirmiştir. Mevzubahis aş kları okuyucuya beyan etme durumunda ise Kavuklu 4 kez, Piş ekâr 1 kez ve diğ er tipler 21 kez söz almışlardır.

Çevre duyarlılığ ı, incelemiş olduğumuz metinlerde toplumsal bir sorun olarak ele alınmıştır. Bu örneklerde; nehirler zehirlenmiş, deniz kumu inşaat işlerinde kullanılmış, hava kirletilmiş, toprak çoraklaştırılmış, doğ a çöp kutusuna dönüştürülmüş, kuşlar ve balıklar katledilmiştir. Doğaya karşı işlenen suçlar, çalışmamızda kullandığımız muhtelif örneklerde 3 kez Kavuklu’nun, 1 kez Piş ekâr’ın ve 1 kez de diğ er bir tipin ağ zından

okuyucuya şikâyet edilmiştir. Ayrıca bahsi geçen suçların günümüzde de işlenmeye devam ettiğini hatırlatmak gerekmektedir.

Ailevi meseleler başlığı hem bireysel hem de toplumsal -işsizlik, maddi yetersizlik-problemleri bünyesinde toplayan bir bölümdür. Burada; eşlerin aile kurumunun sorumluluğunu üstlenmemesi, eşler/kardeşler arası geçimsizlik, maddi sorunlar, ailelerin çocuklarının fikirlerini göz ardı etmeleri, gelin ya da damatla yaşanan sorunlar, eşlerin barışmaları/birbirlerine destek olmaları, arkadaş desteğinin aile üzerindeki pozitif etkisi, sadakatsizlik, cinayet, erkek çocuğu takıntısı ve aile içi baskı durumları kaleme alınmıştır. Oyunlarda aile içi dinamikler ele alınırken Kavuklu 5 kere, Pişekâr 1 kere, diğer tipler ise 24 kere söz sahibi olmuşlardır. Eserlerde ailevi problemlerin en önemli kaynağı “maddiyat” olarak öne çıkmaktadır. Bu noktada 5 kere yalnızca maddi sorunlar gündeme taşınırken bu örneklerden farklı olarak 7 kere de “maddiyat” ve “sadakatsizlik” kavramlarının iç içe kullanıldığı örnekler tespit edilmiştir. Bu örneklerden 3 tanesinde maddi yetersizlikten bıkan ev halkı, “eş” ve “baba” rolündeki kişiye olan saygılarını yitirmişlerdir. Diğer 4 örnekte ise durumu iyi olan bir adamın iki eşini ve çocuklarını terk ettiği bir senaryo yazılmış ve ardından, aynı çatı altında kuma hayatının yaşanması koşuluyla bu aile bir araya toplanmıştır. Akabinde en çok işlenen konular, 5’er farklı örnekle “aile içi geçimsizlik” ve “çocukların birey olmasına saygı duyulmaması”dır.

Gelecek kaygısı, incelenen eserlerde toplumsal bir problem olarak ele alınmıştır. Özellikle bu başlık altında incelenen örneklerden birinde Türkiye’nin parlak bir geleceğe sahip olmayacağını okuyucuya hissettirilmiş olması önemlidir. Diğer iki örnekte ise Türkiye’de yaşayan iki farklı vatandaşın da maddi sorunlarla cebelleştiği ve bu durum yüzünden gelecek endişesiyle günlerini geçirdikleri belirlenmiştir. Bu aşamada Kavuklu’nun 2 kere, Pişekâr’ın 1 kere ve diğer bir tipinse 1 kere konu hakkında sözcü oldukları görülmüştür. Türkiye hakkında genel bir değerlendirme yapma sorumluluğunun burada başkahramanların omuzlarına yüklendiği tespit edilmiştir. Pişekâr ülkedeki işsizlik konusunu açarken, Kavuklu ise Türkiye’de genel olarak her şeyin problemlili olduğundan dem vurmıştır.

Eserlerde eski-yeni çatışması, genel olarak sanat dallarının negatif dönüşümünü ele almak üzere gündeme taşınmış ve günün toplumunun sanat zevki sınıfta bırakılmıştır. Sanat, oyun metinlerinden yalnızca bir tanesinde eleştirilirken diğer 7 örnekte alt dalları beyan

edilerek irdelenmiştir. İlgili alt dallar; tiyatro, müzik, dans ve şiir olmuştur. İncelenen örneklerde özellikle “kıyafet farklılığı” ve “müziğin dönüşümü” de ele alınan temalar arasındadır. Burada kıyafet konusunda yeni tarz uygun bulunurken müzik zevki olarak eskiye öykünüldüğü gözlemlenmiştir. Oyun metinlerinde Kavuklu’nun 9 kez, Pişekâr’ın 4 kez, diğer tiplerin ise 6 kez sözcü oldukları belirlenmiştir.

Sınıf çatışması, toplumu zengin ve fakir olarak ikiye ayıran bir sistem olmasından dolayı toplumsal bir problemdir. Eserlerde kişilerin maddi durumu, onların sosyal statülerini belirleyen önemli bir faktör olarak kullanılmıştır. Bu statü, kişilerin aşağılanmasına ya da onlara saygı duyulmasına sebep olacak; maddi durumunda ciddi bir değişim olmadığı müddetçe kişiler onlara biçilen hayatı yaşayacaklardır. İlgili sistem eserlerde yalnızca işçi/fakir sınıfını rahatsız etmiştir. Konuyu ele alan örneklerde Kavuklu 2 kere, Pişekâr 3 kere, diğer tipler ise 4 kere sözcü olarak seçilmiştir.

Vatanseverlik konusu eserlerde bazen bireylerin duygularını ifade ederken bazense topluma seslenip millî birliğe davet eden bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Burada bulunan örneklerde Türkiye’nin övüldüğü yerler olduğu gibi, düştüğü hâle acındığı kısımlar da vardır. Kavuklu, ilgili temada 4 kere söz sahibi edilerek bu konu hakkında en çok fikir sunan kişi olmuştur. Pişekâr 3 kere, diğer tiplerin tamamı ise 2 kere oyun metinlerinde söz sahibi olmuşlardır.

Tüketim kültürü, çalışmamız için istifade ettiğimiz ortaoyunu metinleri arasından yalnızca bir tanesinde tema olarak seçilmiştir. Bu metinde “tüketmek” bireylerden ziyade tüm topluluğa sirayet etmiş bir sorun olarak tanımlanmıştır. “Midirfillik Oyunu”, tüketim kültürünü “üreten” ve “tüketen” olmak üzere iki tarafa ayırmıştır. Taraflardan üretici kısımda yer alanlar, herhangi bir endişeye ya da kalite arayışına kapılmaksızın ürettikleri her ürüne alıcı bulmaktadırlar. Tüketen tarafta yer alanlar ise toplumun genel beğenisini temel alarak aralıksız tüketmişlerdir. Kavuklu metinde 1 kez, Pişekâr 2 kez ve diğer tipler ise 4 kez sözcü olarak kullanılmıştır. Tüketim kültürü, modern çağda topluma yayılan bir durum olduğu için bu eserde verilen örnekler günümüz toplumunu da genel olarak yansıtmıştır.

Menfaatçilik, eserlerin bir kısmında bireysel bir tema olarak ele alınırken diğer kısmında toplumsal bir sorun olduğu özel olarak hatırlatılmıştır. Burada Kavuklu 4 kere, Pişekâr 8

kere ve diğer tipler 6 kere söz sahibi olmuşlardır. Eserlerde kişiler, iş yeri patronları ve devlet yöneticileri olarak ayrı ayrı işlenmiş; menfaat silsilesi bu şekilde ortaya çıkartılmıştır. İlgili silsilenin günümüz toplumunda olmadığını söylemek ise mümkün değildir. Bu nedenle ortaoyunu yazarları, bugünün insanlarını da eserlerinde işlemeyi başarmışlardır.

İçkiye düşkünlük, eserlerde bireysel bir sorun olarak işlenmiştir. İlgili durumun varlığı tüm toplumu değil sadece kişilerin yakın çevresini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu temada Kavuklu 2 örneğin başrolü ve söz sahibi olurken, Pişekâr 1 kere söz sahibi edilmiştir. Diğer tipler ise konuya dair 2 kere sözcü olarak belirlenmiştir.

Kıskançlık, incelemiş olduğumuz eserlerde genel olarak kadınların erkekleri bir başka kadından kıskanmaları olarak kullanılmıştır. Hatta kadınların birbirlerini rakip olarak görmeleri öyle bir hâl almıştır ki karşıdaki kadının vefat etmiş olması bile onun kıskançlık üçgenine eklenmesine mani olamamıştır. Daha sonra mal mülk ve erkek çocuk, kıskanılan bir diğer unsur olmuştur. Bu konu hakkında başkahramanlar bir kere bile sözcü olarak kullanılmamıştır. Diğer tipler ise 4 kere sözcü olmuştur. Kıskançlık temalı örneklerde 3 kere kadınlar, 1 kere ise erkek kıskanan kişi olarak gösterilmiştir.

Yalnızlık, ilgili eserlerde duygusal ve sosyal yalnızlık olarak ikiye ayrılmıştır. Bu noktada ele alınan örneklerin çoğunda şikâyet edilen yalnızlık türü, sosyal yalnızlık olmuştur. Sosyal yalnızlıktan şikâyet eden kişilerin üç tanesi erkeklerden oluşuyorken, bir kadın da yalnız kalma korkusu içinde olduğunu itiraf ederek bu başlıkta yer almıştır. Duygusal yalnızlık çeken kişi ise bir hanımefendidir. Konu hakkında Kavuklu 2 kez, diğer tipler ise 3 kez sözcü olarak seçilmişlerdir. Pişekâr'ın ise bu temada sözcü olarak seçilmediği tespit edilmiştir.

Yukarıda bahsetmiş olduğumuz temalara bakılacak olursa çalışmamızın birinci bölümünde yer alan ve “Temaya Dair Görüşler” başlığında sözü edilen önerilerin ilgili oyun metinlerine uygulandığı belirlenmiştir. Bahsi geçen başlık altında konuya dair 13 farklı makaleden/yazıdan yararlanılmıştır. Bunların iki tanesinin yazarı olan Osman Cemal Kaygılı, aynı zamanda çalışmamızda örnek metin olarak kullandığımız “Yazıcı” isimli çalışmanın da yazarıdır. Kendisi görüşlerini beyan ettiği yazılarında “işlenen mevzular yenilenmeli” demiş ve sözünü ettiği yenilemeyi ilgili ortaoyunu metninde

uygulamıştır. Yazar, kadim “Yazıcı” oyununu güncellediğini hatta yeniden kaleme aldığı eserinin başında beyan ederek çalışmasına başlamıştır. “Yazıcı” metni, Kavuklu ve Kavuklu arkasının muharrir olarak çalıştıkları ve muhtelif meslek grubundan insanlarla diyalog kurdukları bir kurgu üzerinde tasarlanmıştır. Bu kurgunun teması ise günün sorunlarının işlendiği bir şekle büründürülmüş ve böylece bu oyundaki entrikalar güncellemiştir. Ayrıca bu metnin “Tekerleme” kısmında Kavuklu’nun baloya gittiği bir bölüm bulunmaktadır. “Balo”, bahsini ettiğimiz temalara ait görüşlerin bulunduğu kısımda 9. görüş olarak sunulan İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun “yeni temalara örnek” olarak tavsiye ettiği bir unsurdur. Bu noktada Osman Cemal Kaygılı’nın eserinin 1927 yılında yazıldığı, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun ise bu tavsiyeyi 1940 yılında verdiği gözden kaçmamalıdır. Dolayısıyla bahsini ettiğimiz yazarların her ikisi de “balo” konusunun Cumhuriyet devri temalarına eklenmesi konusunda hemfikirdir. İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, aynı yazısında “evlilik” temasının da oyunlarda kullanılmasını tavsiye etmiştir. İncelemiş olduğumuz eserlerden; “Kavuk”, “Salak Oğlum”, “Dünyada Mekân yahut Hilekâr”, “Kabakçı Mustafa Vakası” ve “Safınaz’ın İzdivacı” metinlerinde bu tavsiyenin can bulduğu belirlenmiştir. Yazarın bir başka tema tavsiyesi olan “ticaret” konusunun, çalışmamızda kullanılan eserler içerisindeki en güçlü örneği ise “Midirfillik Oyunu” metni olmuştur. Baltacıoğlu’nun tavsiye ettiği “aile hayatı” konusu; “Geçmiş Zaman Olur ki”, “Kavuk”, “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü”, “Salak Oğlum”, “Dünyada Mekân yahut Hilekâr”, “Midirfillik Oyunu”, “Revani Hanım’ın Kısmeti”, “Ters Evlenme” ve “Safınaz’ın İzdivacı” metinlerinde kaleme alınmıştır. Baltacıoğlu, söz konusu yazısında son olarak “köylü ile şehirli” temasını öne sürmüştür. “Midirfillik Oyunu” metni, köylü-şehirli çatışmasına dair kıymetli bir örnektir. Ortaoyununun temalarına dair görüş beyan eden bir diğer isim Mevlüt Özhan’dır. Kendisi tiyatronun güldürmekten ziyade toplumsal sorunlara değinmesi gerektiğini vurgulamış ve “basit komiklikten” kaçınılması gerektiğini ifade etmiştir. Özhan’ın bu uyarısının, çalışmamızda ismi geçen tüm oyun metinlerinde karşılık bulunduğu söylenebilir. Ortaoyunundaki temalar konusunda fikrinden yararlandığımız bir başka isim ise Hayrettin İvgin olmuştur. İvgin, 2008 yılına ait bir yazısında Kültür ve Turizm Bakanlığı’nı göreve davet etmiştir. Bu davete göre bahsi geçen kurum düzenli olarak “ortaoyunu metin yarışmaları” tertip edip ortaoyunu geleneğine sahip çıkmalıdır. 1986 yılında yapılan “Karagöz, Kukla, Ortaoyunu Oyun Metni Yarışması” ismi verilen

yarışmada “Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkan Yardımcısı Hayrettin İvgin” isminin seğici kurulda Kùltür ve Turizm Bakanlığı’nı temsil ettiği hatırlanmalıdır. Bu yarışmada birinci seçilen “Geęmiř Zaman Olur ki”, ikinci seçilen “Kavuklu İş Buldu” ve üçüncü seçilen “Kavuk” metinleri çalışmamızda kullanılmıştır. Ayrıca seğici kurul tarafından yayınlanmaya değer bulunan “Mamlet’in Babasını Kimler Öldürdü” metni de çalışmamız için kıymetli bulgular elde ettiğimiz bir diğer eser olmuştur. Dolayısıyla İvgin’in “düzenli olarak ortaoyunu metin yarışmaları tertip edilmesi” yönündeki çağrısı, ortaoyununun istikbali açısından çok önemlidir.

Sonuç olarak çalışmamızın merkez noktası olan ikinci bölümünde 17 ana başlık ve 10 alt başlık kullanılmıştır. Bu başlıklardan biri olan “ekonomiye dair eleştiriler”, içerisindeki 54 farklı örnekle en çok örneği bulunan tema olmuştur. Çalışmamızda örneğine en çok rastladığımız ikinci tema 48 örneği ile “ahlaki meseleler” olmuştur. Akabinde alışmamızda her ikisinin de 30 örneğinin bulunduğu “siyasi eleştiri” ve “toplumsal eleştiri” temaları ilgili listedeki yerlerini almıştır. Diğer temalardan ise ailevi meseleler 27, aşk/yasak aşk/eşcinsel aşk 26, çalışma hayatına dair meseleler 18, menfaatçilik 16, adaletsizlik/adalet arayışı 16, eski-yeni atışması 12, dinî değerlerin bilinmemesi ve yozlaşmasına dair eleştiriler 11, kùltür atışması 10, sağlık sektörüyle ilgili meseleler 8, ölüm 8, vatanseverlik 7, sınıf atışması 6, göç 5, komşuluk ilişkileri 5, evre duyarlılığı 5, yalnızlık 5, kent hayatı 4, tüketim kùltürü 4, içkiye düşkünlük 4, kıskançlık 4 ve gelecek kaygısı 3 örneğe sahiptir. Görüldüğü gibi çalışmamızda toplam 366 örnek bulunmaktadır. Bu örneklerde Kavuklu’nun 140 kez, Pişekâr’ın 80 kez ve diğer tiplerin ise 198 kez sözcü olarak seçildiği tespit edilmiştir. Kavuklu’nun tüm eserler içerisinde 27 kez söz almasından dolayı en fazla sözcülük yaptığı alanın “ekonomi” olduğu belirlenmiştir. Pişekâr ise “ekonomi” ve “ahlak” konusunda 12’şer kez söz sahibi olarak en fazla bu alanların gündeme taşınmasına katkıda bulunmuştur. Son olarak başroller dışında bulunan tipler 30 kez sözcü edilmiş ve en fazla söz aldıkları alan “ahlak” olmuştur. Bahsi geçen sayılardan elde edilen sonuçlara göre oyunlarda genellikle toplumu temsil eden Kavuklu, vatandaşların ekonomik sorunlarının dile getirilmesi noktasında aktif bir performans sergilemiştir. Genel olarak yönetici kesime yakın olan Pişekâr’ın ise ekonomik problemlerin yanında ahlaki çöküşün de dile getirilmesi noktasında kullanılan mühim bir tip olduğu görülmüştür. Kendisi bu konuda yer aldığı eserlerin çoğunda ahlaki çöküşün farkında ya da içinde olan kişidir. Kavuklu ise daha çok ahlaki çöküşten maddi

manevi zarar gören ve içine çekildiği bu sisteme ayak uyduramayan bir kişi olarak karşımıza çıkmıştır. Diğer tipler ise Kavuklu ile Pişekâr arasında bulunan muhtelif diyalogları beslemekle görevlendirilmiştir. Bu noktada ahlaki problemlerin en çok diğer tipler üzerinden işlenmesi dikkate değer bir sonuç olmuştur.

Tespitlerimize son vermeden önce, burada bir hususu daha belirtmekte fayda vardır. UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'nde Türkiye'ye ait 27 unsur bulunmaktadır. Bu kültürel unsurlar listeye giriş yıllarına göre şunlardır: Meddahlık Geleneği (2008), Mevlevi Sema Törenleri (2008), Âşıklık Geleneği (2009), Karagöz (2009), Nevruz (2009), Geleneksel Sohbet Toplantıları (Yaren, Barana, Sıra Geceleri ve diğer, 2010), Alevi-Bektaşî Ritüeli Semah (2010), Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali (2010), Geleneksel Tören Keşkeği (2011), Mesir Macunu Festivali (2012), Türk Kahvesi ve Geleneği (2013), Ebru: Türk Kâğıt Süsleme Sanatı (2014), İnce Ekmek Yapımı ve Paylaşımı Geleneği: Lavaş, Katırma, Jupka, Yufka (2016), Geleneksel Çini Sanatı (2016), Bahar Bayramı Hıdırellez (2017), Dede Korkut-Korkut Ata Mirası: Kültürü, Efsaneleri ve Müziği (2018), Geleneksel Türk Okçuluğu (2019), Minyatür Sanatı (2020), Geleneksel Zekâ ve Strateji Oyunu: Togyzqumalaq, Toguz Korgool, Mangala/Göçürme (2020), Hüsn-i Hat, Türkiye'de İslam Sanatında Geleneksel Güzel Yazı (2021), Çay Kültürü: Kimlik, Misafirperverlik ve Toplumsal Etkileşim Sembolü (2022), İpek Böcekçiliği ve Dokuma için İpeğin Geleneksel Üretimi (2022), Nasreddin Hoca/Molla Nesreddin/Molla Ependi/Apendi/Afendi Kozhanasyr Fıkra Anlatma Geleneği (2022), Tezhip/Tazhib/Zarhalkori/Tezhip/Naqqoshlik (2023), İftar/Eftari/İftar/İftor ve Sosyo-Kültürel Gelenekleri (2023), Balaban/Mey Zanaatkârlığı ve İcra Sanatı (2023), Sedef Kakma İşçiliği (2023). Bu listede ortaoyununun olmadığı görülmektedir. Oysa ortaoyunu, yüzyıllarca Türk halkının sosyo-kültürel hayatının önemli bir parçası olmuştur. Dolayısıyla ortaoyunu geleneği devlet eliyle desteklenmeli; araştırmacılar, yazarlar, tiyatro oyuncular, basın/yayın organları muhtelif kurumlar tarafından teşvik edilmelidir. “Ortaoyunu, UNESCO'nun çatısı altına girdiğinde kesin olarak yaşayacak mı?” sorusunun cevabı net olmasa da şu anki konumundan daha iyi bir noktaya geleceği umut edilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akan, M. (2006). Midirfillik oyunu. *Toplu oyunları I (Hikâye-i Mahmud Bedreddin, Analık davası, Midirfillik oyunu)* (ss. 163-240) içinde. Mitos-Boyut Yayınları.
- Aktaş, K.K. (1941). Orta oyunu-tuluat-karagöz. *Perde ve Sahne*, 8, 22.
- And, M. (1961a). Çağdaş tiyatro açısından karagöz ve orta oyunu. *Değişim*, 2, 6-7.
- And, M. (1961b). Orta oyunu yaşayabilir mi. *Devlet Tiyatrosu*, 12, 6-20.
- And, M. (1962). *Kavuklu Hamdi'den üç orta oyunu*. Forum Yayınları.
- Anday, M.C. (1995). Ortaoyunu. *Halk Tiyatrosu Dergisi*, 1, 6-7.
- Argunşah, M. vd. (2023). *Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Artun, E. (2014). *Ansiklopedik halkbilimi/halk edebiyatı sözlüğü (Terimler-motifler-kavramlar)*. Karahan Kitabevi.
- Ataman, S.Y. (1974). Kadın hilesi yahut Kanlı Nigâr. *Dümbüllü İsmail Efendi* (ss. 168-184) içinde. Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- Atay, C. (1987). Mamlet'in babasını kimler öldürdü. *Ortaoyunu (Oyun metinleri)* (ss. 271-312) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aykaç, O. (2019). *Geçmişten günümüze ortaoyunu geleneği*. Akçağ Yayınları.
- Aykaç, O. (2021). Televizyonda sözlü kültürün yeniden-üretimi: 'Hangimiz Sevmedik' dizisindeki icat edilmiş atasözleri. *Millî Folklor*, 132, 150-165.
- Baltacıoğlu, I.H. (1940). Orta oyunu nasıl dirilir. *Yeni Adam*, 278, 10-11.
- Baltacıoğlu, I.H. (1942). Orta oyunu. *Ülkü*, 14, 11.
- Baltacıoğlu, I.H. (1968). Ortaoyunu nedir. *Türk Dili Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı*, 207, 518-526.
- Biçer, Y. (2012). Revani Hanım'ın kısmeti. *2 ortaoyunu: Revani Hanım'ın kısmeti-İbiş ile Zeliş* (ss. 5-60) içinde. Babıali Kitaplığı.

- Bilginer, C. (2001). *Hayırlı evlat-İnternetçi*. Mitos-Boyut Yayınları.
- Bilginer, C. (2003). *Dünyada mekân yahut hilekâr*. Mitos-Boyut Yayınları.
- Boratav, P.N. (1991). Türk halk teması. *Folklor ve edebiyat II* (ss. 497-507) içinde. Adam Yayınları.
- Bozok, H. (1938). Orta oyunu dirilebilir mi. *Ses*, 1, 5.
- Bozok, H. (1939). Orta oyununu diriltmek için. *Servet-i Fünûn/Uyanış*, 2244/559, 212-213.
- Büyükarkın, B. (1987). Kavuk. *Ortaoyunu (Oyun metinleri)* (ss. 201-270) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Cevdet Kudret (2007a). *Ortaoyunu*. Cilt 1. Yapı Kredi Yayınları.
- Cevdet Kudret (2007b). *Ortaoyunu*. Cilt 2. Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Çetin, S. (1968). Halka dönük tiyatro-I. *Forum*, 349, 22-23.
- Diñç, A.K. (1988). Çağdaş tiyatro ve ortaoyunu. *Milli Kültür*, 62, 47-54.
- Düzgün, D. (2002). Geleneksel Türk tiyatrosu. *Türkler* (ss. 487-496) içinde. Cilt 15. Yeni Türkiye Yayınları.
- Düzgün, D. ve Günay, R.M. (2020). Kültürel miras aktarımında tiyatro sanatından yararlanmanın örneği olarak 'Bir Nefes Dede Korkut' oyunu. *Milli Folklor*, 127, 101-112.
- Ekici, M. (2008). Geleneksel kültürü güncellemek üzerine bir değerlendirme. *Milli Folklor*, 80, 33-38.
- Ekici, M. (2020). *Halk bilgisi (Folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Geleneksel Yayınları.
- Ekici, M. ve Fedakâr, P. (2014). Gelenek, aktarma, dönüşüm ve kültür endüstrisi bağlamında nazar ve nazar boncuğu. *Milli Folklor*, 101, 40-50.

- Emeksiz, A. (2006). Soruşturma. A. Emeksiz (Haz.), *Orta oyunu kitabı* (ss. 196-202) içinde. Kitabevi Yayınları.
- Felek, B. (15 Ağustos 1939). Zuhûrî kolunu ihya etmeli. *Tan*, 3.
- Felek, B. (1944). Orta oyunu nasıl oynanır-I. *Perde-Sahne*, 13, 14.
- Genç Oyuncular (1962). *Vatandaş oyunu*. İzlem Yayınevi.
- Gerçek, S.N. ve Yekta, R. (1931). *Gülme komşuna (Kütahya)*. Akşam Matbaası.
- Gerçek, S.N. (19-27 Ekim 1939). Kanlı Nigâr. *Yeni Sabah*, 527-535.
- Gerçek, S.N. (1941). Orta oyunu millî Türk tiyatrosunu doğuracak olan kaynaktır. *Yedigün*, 415, 10-11.
- Gezen, M. (1997). *Salak oğlum*. Mitos-Boyut Yayınları.
- Gezen, M. (2003). Salak oğlum. *Türk tiyatrosu kitabı (Meddah-karagöz-ortaoyunu)* (ss. 67-124) içinde. MSM Yayınları.
- Gündoğdu, S. (1987). Geçmiş zaman olur ki. *Ortaoyunu (Oyun metinleri)* (ss. 1-76) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Hobsbawm, E. ve Ranger, T. (2006). *Gelenegin icadı* (M.M. Şahin, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Hulki, M.H. (2006). Yunan tiyatrosu ve orta oyunu. A. Emeksiz (Haz.), *Orta oyunu kitabı* (ss. 111-115) içinde. Kitabevi Yayınları.
- İvgin, H. (2008). Geleneksel tiyatronun geleceği için neler yapılmalıdır [Bildiri]. Süleyman Şenel (Ed.). *Dümbüllü İsmail Efendi ve dünden geleceğe geleneksel Türk tiyatrosu sempozyumu bildirileri, 6-7 Kasım 2007* (ss. 81-84) içinde. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Kaya, D. (2020). *Türk dünyası ansiklopedik Türk halk edebiyatı kavramları ve terimleri sözlüğü*. Akçağ Yayınları.
- Kaygılı, O.C. (9-28 Mart 1927). Yazıcı. *Akşam*, 2.

- Kaygılı, O.C. (1 Şubat 1930). Başlangıç. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (2 Şubat 1930). Darülbedayi hapı yutmuş. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (3 Şubat 1930). Ucuz yemek. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (4 Şubat 1930). Delilik artıyor mu. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (5 Şubat 1930). Naşit Bey'e gidecekler. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (6 Şubat 1930). Kalbimde o eller. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (7 Şubat 1930). Meddahtan duyduklarım. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (8 Şubat 1930). Kocadan şikâyet. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (9 Şubat 1930). Kraliçe kimin nesi. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (11 Şubat 1930). Büyücü (Birinci fasıl). *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (12 Şubat 1930). Büyücü (İkinci fasıl). *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (13 Şubat 1930). Büyücü (Üçüncü fasıl). *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (14 Şubat 1930). Oyunlar da yenilik ister. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (15 Şubat 1930). [Başlıksız]. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (16 Şubat 1930). Manzum muhavere. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (17 Şubat 1930). Dümbelekten ilhamlar. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (18 Şubat 1930). Güzel ses-Davul. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (19 Şubat 1930). Kavuklu'ya geçmiş olsun. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (20 Şubat 1930). Karşılıklı maniler. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (21 Şubat 1930). Mahallebici (Birinci fasıl). *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (22 Şubat 1930). Mahallebici (İkinci fasıl). *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (23 Şubat 1930). Mahallebici (Üçüncü fasıl). *Politika*, 3.

- Kaygılı, O.C. (24 Şubat 1930). Yeni bilmeceler. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (26 Şubat 1930). Güzellerin isimleri. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (27 Şubat 1930). Yazıcı. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (28 Şubat 1930). Şekerci. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (1 Mart 1930). Gazeteci. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (2 Mart 1930). Yıktın perdeyi eyledin viran. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (1938). Ortaoyunu ve karagöz. *Ses*, 4, 5.
- Kunos, İ. (1304). *Orta oyunu (Büyücü oyunu)*. Şirket-i Mürettibiyye Matbaası.
- Kunos, İ. (1888). *Orta-oyounou (Theatre populaire Turc)*. Macar Encümen-i Danişi.
- Kunos, İ. (1908). *Das Türkische volksschauspiel-Orta oynu*. Franklin-Verein.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji sözlüğü* (O. Akınhay ve D. Kömürcü, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Martinovitch, N.N. (1968). The sorcery/Büyücü. *The Turkish theatre*. Benjamin Blom.
- Metin Basat, E. (2024). *Ortaoyunu belleğinde kent, meslek ve oyun*. Fenomen Yayıncılık.
- M.T. (21-22 Mayıs 1955). Kavuklu-Pişekâr muhaveresi. *Tan*, 2.
- Nutku, Ö. (1968). Tarihsel gelişim içinde halk tiyatrosu. *Forum*, 348, 17-18.
- Nutku, Ö. (1972). Tiyatromuzu yenilemede ilk adım ne olmalıdır. *Türk Dili*, 255, 267-272.
- Oğuz, M.Ö. (2003). Halkbilimi çalışmalarının yeni dönemi: Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi. *Millî Folklor*, 60, 247-253.
- Oğuz, M.Ö. (2021). Halk biliminde koruma yaklaşımları ve Soküm Sözleşmesi'nde kuşaktan kuşağa aktarım. *Millî Folklor*, 132, 5-15.
- Ong, W.J. (2020). *Sözlü ve yazılı kültür (Sözün teknolojileşmesi)*. (S. Postacıoğlu Banon, Çev.). Metis Yayınları.

- Oral, Ü. (1987). Kavuklu iş buldu. *Ortaoyunu (Oyun metinleri)* (ss. 77-199) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Oral, Ü. (2000). *Kavuklu iş buldu*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Oral, Ü. (2012). *Beş ortaoyunu*. Kitabevi Yayınları.
- Oral, Ü. (2015). Kavuklu yemekte. *Radyo-sinema-TV ve gelenek tiyatromuz* (ss. 31-37) içinde. Kitabevi Yayınları.
- Oral, Ü. (2017). *Kavuklu iş buldu*. Kitabevi Yayınları.
- Örnek, S.V. (1995). *Türk halkbilimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özakman, M. (2012). Çevreci. *Karagöz (Oyunlar ve 'Çevreci' ortaoyunu)* (ss. 225-240) içinde. UNIMA Türkiye Milli Merkezi Yayınları.
- Özdemir, N. (2018). Geleneksel bilgi ve kültür ekonomisi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 18(1), 1-28.
- Özhan, M. (2003). Geleneksel Türk tiyatrosu müzeciliğinin önemi [Bildiri]. M. Öcal Oğuz-Tuba Saltık Özkan (Ed.). *Türkiye'de halkbilimi müzeciliği ve sorunları sempozyumu bildirileri, 12-13 Aralık 2003* (ss. 123-125) içinde. Başak Matbaacılık.
- Özhan, M. (2008). Geleneksel Türk tiyatrosu yaşatılıyor mu [Bildiri]. Mustafa Aça (Ed.). *Halk kültüründe tiyatro uluslararası sempozyumu bildirileri, 25-27 Aralık 2008* (ss. 318-339) içinde. Yediz Ofset Matbaacılık.
- Özhan, M. (2008). Tuluat ve İsmail Dümbüllü [Bildiri]. Süleyman Şenel (Ed.). *Dümbüllü İsmail Efendi ve dünden geleceğe geleneksel Türk tiyatrosu sempozyumu bildirileri, 6-7 Kasım 2007* (ss. 17-28) içinde. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Sokullu, S. (2009). Geleneksel Türk tiyatrosunun ulusal tiyatromuza kaynaklığı üzerinde yeniden durmak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 28, 151-160.

- Şen, A. (1986). Rauf Altıntak ile ortaoyunu üzerine bir sohbet. *Türk Edebiyatı*, 152, 37-39.
- Tan, N. (2008). Geleneksel Türk tiyatrosu üzerine İsmail Dümbüllü çağrışımları [Bildiri]. Süleyman Şenel (Ed.). *Dümbüllü İsmail Efendi ve dünden geleceğe geleneksel Türk tiyatrosu sempozyumu bildirileri, 6-7 Kasım 2007* (ss. 34-38) içinde. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Taner, H. (1966). Yüzyıllık bir tartışma. *Türk Dili Tiyatro Özel Sayısı*, 178, 736-738.
- Tekerek, N. (2008). Ortaoyununda çağcıl özellikler [Bildiri]. Süleyman Şenel (Ed.). *Dümbüllü İsmail Efendi ve dünden geleceğe geleneksel Türk tiyatrosu sempozyumu bildirileri, 6-7 Kasım 2007* (ss. 73-80) içinde. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Tekerek, N. (2011). Günümüzde geleneksel tiyatro ne ifade etmektedir. *Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi*, 2, 119-125.
- Tör, V.N. (1973). Karagöz ve ortaoyunu. *Varlık*, 794, 14.
- Uğur, U. (2013). Kabakçı Mustafa vakası. *Toplu oyunları I (Kabakçı Mustafa vakası, Evham, Huysuzlar kulübü)* (ss. 71-82) içinde. Mitos-Boyut Yayınları.
- Ulunay, R.C. (27 Mart 1941). Orta oyunu. *Tan*, 3.
- Ulunay, R.C. (28 Mart 1965a). Ortaoyunu tekerlemesi I. *Milliyet*, 2.
- Ulunay, R.C. (29 Mart 1965b). Ortaoyunu tekerlemesi II. *Milliyet*, 2.
- UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listelerinde Türkiye adlı online sergi. <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-243105/unesco-somut-olmkultmiras-online-sergisi.html> (Erişim Tarihi: 06.02.2024).
- Yesari, M. (1936). Orta oyunu. *Yedigün*, 185, 7-8.
- Yıldız, T. (2023). Ortaoyunu metinlerinde köy-kent ikilemi. *Kuramsal Yaklaşımlar Işığında Kent Folkloru* (ss. 296-301) içinde. Çizgi Kitabevi.

Yüksel, A. (1995). Modern Türk tiyatrosunda arayış ve gelişmeler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 12, 123-130.



## EKLER

### Ek-1: Çalışmada İncelenen Oyunların “Fasıl” Bölümlerinin Özetleri

“Vatandaş Oyunu” (Genç Oyuncular, 1962: 8-73), iki bölümden oluşan bir ortaoyunu metnidir. Söz konusu metnin birinci bölümünün sonuna doğru “fasıl” kısmına yer verildiği görülmüştür (Genç Oyuncular, 1962: 23). Buradaki ilk aksiyon sahnesi ise Kavuklu’ya ev aranması üzerine kurulmuştur. İlgili sahnede Kavuklu’nun kendisine gösterilen evi beğenmemesinden ötürü, bundan sonraki gecelerini sabahçı kahvelerinde geçirmesine karar kılınarak birinci bölüm noktalanmıştır. Metnin ikinci bölümünde ise yapılan ilk icraat Kavuklu’yu hastaneye götürmek olmuştur. Eserde Kavuklu’nun “vatandaş” kelimesine karşı illeti olduğu bildirilmiştir. Kendisi “vatandaş” kelimesini duyduğu andan itibaren muhtelif reaksiyonlar göstermektedir. Kavuklu’nun bu reaksiyonlarının son bulması için ise çevresinde bulunan herhangi birinin ona “tekme atması” gerekmektedir. Kavuklu, ilgili kelimeyi her duyduğunda aynı süreci tekrar yaşadığı için tedavi olmak istemektedir. Burada Kavuklu’nun karşısına çıkan “Doktor”, Türkiye’yi hor gören ve Amerika’yı yücelten züppe bir tipi temsil etmektedir. Bu sahnede Kavuklu, “vatandaş” olmanın ağırlığını sırtında taşımak zorunda bırakılmış ve söz konusu doktor tarafından hor görülmüştür. Amerika’da yaşayan çöçkünün dahi frank giydiğini belirten “Doktor”, Kavuklu’ya “çapulcu” ve “taşralı” diyerek onu tedavi etmek istememiştir. Ardından duruma Pişekâr’ın müdahale etmesi üzerine doktor, gerekli tedaviyi yapmak üzere ikna olmuştur. Tedavi parası olmadığı için muhtelif tahlilleri yaptıramayan Kavuklu ise metinde ev sahibi olamadığı gibi tedavi de olamamıştır. Tüm bu olumsuzlukların ardından başka bir doktor aramaya giden Pişekâr, döndüğünde Kavuklu’nun hastalığına şifa bulduğunu dile getirmiştir. Söz konusu şifa ise “sıkılacak kemer kalmayınca kadar kemer sıkamak” olarak müjdelenmiştir! Metinde bulunan son aksiyon sahnesinin konusu ise Kavuklu’nun iş araması olarak karşımıza çıkmıştır. Bu sürecin ilk aşamasında, Kavuklu ile Pişekâr bir hademeye karşılaşmışlardır. Söz konusu hademenin, Pişekâr’ın tanıdığı çıkması üzerine iş arama mevzusu metinde derinleştirilmeye başlanmıştır. Bu tanışıklık vesileyle iş arayışlarını hademeye bildiren başkışiler, ilgili kurumun müdürü ile görüşmek istemişlerdir. “Hademe” ise Kavuklu’yu statüsünden dolayı beğenmemiş ve müdürle görüşmesine bile müsaade etmemiştir. Ardından “Hademe” tarafından mülakat yapılan Kavuklu iş sahibi olabilmiş fakat günün

sonunda ağır vergi yükünden dolayı çalıştığı kuruma borçlu çıkmıştır. Akabinde işini bırakmak zorunda kalan Kavuklu'nun yeni bir iş araması icap etmiştir. Bu noktada yine dostunun imdadına yetişen Pişekâr, diğer tanıdıklarından istifade ederek Kavuklu'ya iş bulmuştur. İşe girmek için muhtelif evraklara ihtiyacı olan Kavuklu, temsilin bu aşamasında nüfus kayıtlarında ölü olarak geçtiğini öğrenmiştir. Tüm bu uğraşlar esnasında Kavuklu'nun “vatandaş” olmasından dolayı muhtelif güçlülere göğüs germek zorunda kaldığı ortadadır. Temsilin sonunda ise Kavuklu ile Pişekâr'ın “vatandaş” olmakla alakalı herhangi bir şikâyette bulunmadıkları ve hatta “gurur duydukları” bir tablo çizilmiştir. Başkahramanların bu tavrını gören ve metinde “Maskeliler” olarak adlandırılan bir grup ise metnin sonunda başkahramanları sahneden kovarak, oyuna son noktayı koymuşlardır.

“Geçmiş Zaman Olur ki” (Gündoğdu, 1987: 1-76) isimli metin iki perdeden meydana getirilmiş bir eserdir. Birinci perdede Kavuklu ile Pişekâr yolda karşılaşmış ve birbirlerini görmedikleri zaman diliminde neler olup bittiğini anlatmaya başlamışlardır. Bu noktada karşımıza “fasıl” bölümü çıkmış ve Pişekâr'ın Mayıs Holding'de personel şefi olduğu öğrenilmiştir (Gündoğdu, 1987: 30-31). Akabinde Pişekâr'ın Kavuklu'yu mevzubahis holdingde bekçi olarak işe almasıyla metnin aksiyon sahneleri başlatılmıştır. Kavuklu işe başladıktan sonra sahneye “Rizeli” ve “Edirneli” tipleri çıkmış ve holding sahibi “Mayısoğlu” tarafından dolandırıldıklarını söylemişlerdir. Mayısoğlu'na ulaşabilmek için Kavuklu ile tartışmaya giren alacaklılar ise Pişekâr tarafından holdinge ait bir otele yerleştirilmiş ve patronları Avrupa'dan gelinceye kadar burada beklemeleri salık verilmiştir. Birinci perde Pişekâr ile Kavuklu'nun yemeğe çıkmaları ile sonlandırılmıştır. İkinci perde ise adını ilk perdede sıkça duyduğumuz Mayısoğlu'nun sahneye gelmesi ile başlatılmıştır. Bu sahnede Pişekâr'ın mağdurları patronunun çıkarları doğrultusunda oyaladığı ve onlara muhtelif yalanlar söylediği görüşmüştür. Akabinde sahneye “Bayburtlu” ve kızları da dâhil edilerek Mayısoğlu ile hesaplaşacaklar listesi kabartılmıştır. Bayburtlu, Mayısoğlu'nun dört yıllık eşi olmakla birlikte Şengül ve Gülüzar adında iki tane de kızı vardır. İlgili sahnede Mayısoğlu'nun eşini ve çocuklarını terk ederek kendisine yeni bir hayat kurduğu anlatılmıştır. Akabinde Mayısoğlu'nun ikinci eşi ve bu birliktelikten olma oğlu sahneye çıkmıştır. Bu noktada Mayısoğlu'nun ikinci eşi ve oğluyla da maddi ve manevi olarak ilgilenmediği beyan edilmiştir. Ardından sahneye “Alman/Gottfriedt” çıkmıştır. Kendisi arkeologdur ve Mayısoğlu tarafından

dolandırılmıştır. Mayısöglü, Alman'a Hititlere ait kıymetli bir taş vereceğini söyleyerek alçıdan yapılmış ve kendi yazısıyla üzerine Osmanlı Türkçesi birkaç kelam karaladığı değersiz bir parça vermiştir. Bu değersiz taş karşılığında ise Mayısöglü, Alman'dan gazoz fabrikası kurmak adına nemalanmıştır. Ardından "Antakyalı" yani "Şair Mirzade" ortaya çıkmıştır. Mayısöglü onu işine ortak yapacağını söyleyerek edindiği tüm sermayeyi alıp kaçmıştır. Sahnenin devamında "1. İşçi/Şeref" patronundan zam istemiş olması gerekçe gösterilerek işinden kovulmasından ötürü, Mayısöglü'nden hesap sormak adına Kavuklu'nun yanına gelmiştir. Şeref, alkol etkisi altındayken Mayısöglü'nun kapısına dayanmış ve "Mayısöglü!" diye bağırmıştır. Bu nidayı duyan tüm taklitler ise Mayısöglü'nun geldiğini düşünerek onu bekledikleri otelden dışarı çıkmışlardır. Mevzubahis kişiler Mayısöglü'nu orada göremeyince, henüz şehre dönüş yapmadığını düşünerek aralarında biraz konuştuktan sonra kaldıkları otele geri dönmüşlerdir. Bu nida sahnesi sayesinde Mayısöglü tarafından dolandırılan herkesi bir arada gören Kavuklu, ilgili tabloda etkilenmiş ve Mayısöglü'nun safında yer almak istemediğine karar vermiştir. Söz konusu kararını eyleme dönüştüren Kavuklu, patronunun Avrupa'da olmadığını alacaklılara bildirmekten çekinmemiştir. Akabinde Mayısöglü, Kavuklu'nun bu tavrından dolayı alacaklılarıyla yüzleşmek zorunda kalmıştır. Bu noktada Mayısöglü kendi için yazılan karaktere uygun bir tavır sergilemiş ve alacaklılarını bir kez daha kandırarak bertaraf etmeyi başarmıştır. Öncelikle bu bölümde Mayısöglü'nun iki hanımefendiyi de birlikte yaşamaya ikna ettiği görülmüştür. Ardından dolandırdığı diğer insanların holdinge ait olan otelde konaklama tutarlarını hesapladığı ve ilgililerin bir kısmının almayı umut ettiği parayı bu hesapla ödediği bir diğer kısmını ise üstüne üstlük kendisine borçlu çıkarttığı tespit edilmiştir. Metnin sonunda işinden atılan Kavuklu'nun yeni bir iş aramaya gitmesi gerektiğini dile getirmesi üzerine ilgili esere son nokta koyulmuştur.

"Kavuklu İş Buldu" (Oral, 1987: 77-199) metninde "fasıl, aradan sonra ikinci bölüm veya perde olarak düşünülmüş" bir yapıda temsilde yer almıştır (Oral, 1987: 126). Bu bölümde Pişekâr'ın evini ve dükkânını kiraya vererek buradan gelen para ile geçimini sağladığı beyan edilmiştir. Kavuklu ise kirada oturmamakla birlikte bir işe de sahip değildir. Ayrıca kendisi BAĞ-KUR'dan emekli olamadığını da bildirmiş ve hatta evini bir kiracıya tahsis edip kendisi bir barakaya yerleşmeyi planlayacak kadar da zor durumda olduğunu vurgulamıştır. Tüm bu ekonomiye dair konuşmaların ardından başkahramanlar

geleneksel tiyatro sanatçısı olmalarından ötürü yokluk çektiklerini belirtmeyi de ihmal etmemişlerdir. Özellikle Kavuklu, çocuklarının geleneksel tiyatro ile ilgilenmesini istemeyen bir tavırla; evlatlarından birini “topçu” bir diğeri ise “popçu” yapmayı düşündüğünü ifade etmiştir. Metnin devamında Pişekâr, dükkânını holding sahibi bir beyefendiye; Kavuklu ise evini tanımadığı bir hanımefendiye kiraya vermiş olduğunu dile getirmiştir. Pişekâr’ın kiracısı olan I. Çelebi’nin kira sözleşmesini kendi avukatına hazırlatması üzerine ilgili kontrata imzalar atılmıştır. Kavuklu ise mevzubahis hanımefendi ile kontrat yapmaksızın yalnızca sözel bir anlaşmayla evini kiraya vermiştir. Bu diyalogun ardından Kavuklu’nun kiracısı temsilde detaylandırılmaya başlanmıştır. Mevzubahis konuşmaya göre hanımefendi, toplum tarafından “Yaşam Boyu Spor Abla” olarak tanınan bir kişidir. Ayrıca Pişekâr, Kavuklu’nun kiracısının adını duyunca onun “çok kötü bir insan” olduğunu söylemiş ve Kavuklu’ya “Yandın Hamdi’ciğim, yandın!” diyerek durumun vahametini anlatmaya çalışmıştır (Oral, 1987: 129-130). Akabinde Kavuklu, kiracısının mesleğini öğrenmiş ve duydukları karşısında utanmıştır. Daha sonra I. Çelebi ile karşılaşan Kavuklu, onun yanında “yardımcı” sıfatıyla işe başlamıştır. I. Çelebi, “Doğruluk Holding” ismini verdiği iş yerinde emlakçılık yaptığını iddia ederek insanları dolandırmaktadır. Eserde kendisinin -ismi bildirilen- ilk kurbanı köyünden göç edip tüm birikimini I. Çelebi’ye kaptıran Anadolu’dur. Akabinde evini tamir eden ustaya parasını verebilmek adına cadde esnafından borç alan Pişekâr’ın da parasını I. Çelebi’ye kaptırdığı görülmüştür. Daha sonra ilgili temsile I. Çelebi’nin sekreteri olan II. Zenne dâhil edilmiştir. II. Zenne ise vergi parasını yatıracığını söyleyerek Kavuklu’nun askerdeki oğluna göndermek için borç aldığı parayı zimmetine geçirmiştir. Bu olaylar esnasında sahneye pek çok tip çıkmış ve onlarla aralarında geçen diyaloglar sonucunda Pişekâr’ın I. Çelebi’ye olan güveni sarsılmıştır. Bu nedenle I. Çelebi ile yapılan kira sözleşmesini kontrol etme gereği duyan Pişekâr, I. Çelebi tarafından dolandırıldığını anlamıştır. İlgili anlaşmaya göre Pişekâr kendi kiracısına kira verecek ve kiracısının elektrik/su gibi muhtelif giderlerini de karşılamak zorunda kalacaktır. Pişekâr bu farkındalığı yaşarken aynı zamanda kendisinin boş sandığı evinden I. Zenne’nin çıktığını da görmüştür. Böylece “Yaşam Boyu Spor Abla” isimli kişinin Kavuklu’nun evini kiralamaktan vazgeçtiği ve Pişekâr’dan müsaade almadan onun evine çöreklediği ortaya çıkmıştır. Metnin sonuna doğru Tuzsuz Deli Bekir sahneye çıkmış ve ilgili dolandırıcılık tezgâhının üyesi olan mevzubahis kişilerin polis tarafından yakalandığını müjdelemiştir.

Bu noktada başkişiler dolandırıldıkları miktarı geri alabileceklerini öğrenmişlerdir. Yaşanan olaylar sonucunda Kavuklu, iş sahibi olma konusunda kat ettiğini zannettiği tüm yolların başlangıç noktasına geri döndüğünü görmüştür. Söz konusu sahnenin devamında metinde daha önce “Yaşam Boyu Spor Abla” olarak anılan Nigar’ın Tuzsuz Deli Bekir ile bir gönül bağı olduğu ortaya çıkmıştır. Bu noktada Nigar, Tuzsuz Deli Bekir’in baskısı sonucunda Pişekâr’ın evinden taşınmak zorunda kalmış ve bu vesile ile Pişekâr da bir diğer problemden kurtulmuştur. Metnin sonunda çengiler sahneye çıkarken, Kavuklu ise İbiş el kuklasını da yanına alarak sahnedeki yerini almıştır. Tüm oyuncular bir müddet sahnede oynadıktan sonra metin; Kel Hasan Efendi, Naşit Özcan ve İsmail Hakkı Dümbüllü gibi üstatların isimlerinin zikredilmesiyle noktalanmıştır.

“Kavuk” (Büyükarkın, 1987: 201-270) isimli temsil, “11 Tablo” şeklinde muhtelif bölümlere ayrılmış olarak tasarlanmıştır. İlgili tasarımın “2. Tablo” kısmında ise metnin “fasıl” bölümünün başlatıldığı görülmüştür (Büyükarkın, 1987: 215). “Fasıl” bölümünde ilk olarak Kavuklu, Kavuklu Arkası ile tanışma hikâyesini Pişekâr’a anlatmış ve her ikisi için de kendisinden iş bulmasını talep etmiştir. Daha sonra Kavuklu, eşi Allı ile olan birlikteliğini yürütemediği için evden kaçtığını beyan etmiş ve bu söylem ile eserin aksiyon sahnelerinin temeli atılmıştır. Sahnenin devamında Kavuklu, “emlak komisyonculuğu” yapmak üzere Pişekâr’ın dükkânını kiralamıştır. Kendisinin ilk müşterisi ise Bican isminde bir delikanlı olmuştur. Bican, sevdiği hanıma kavuşamadığı için evini satıp uzak diyarlara göç etmeyi amaçlayan bir kişi olarak karşımıza çıkmıştır. Eserde söz konusu kavuşamama durumunun sebebi Bican’ın memur olması olarak gösterilmiştir. Bican’ın sevdiği ve aşkına karşılık bulduğu kadın ise Sevda ismini taşımaktadır. Sevda’nın babası Rüstem Reis ve annesi Menekşe, kızlarının bir memurla evlenmesine şiddetle karşı çıkan tipler olarak eserde işlenmiştir. Hatta bu karşı çıkma durumu o denli ileri seviyeye ulaşmıştır ki Sevda’nın ailesi, Hurşit Reis isminde biriyle kızlarını sözlü olarak kabul etmektedirler. Ailenin bu tavrının altında memur maaşı ile ev geçindirmenin mümkün olmayacağı fikri yatmaktadır. Bu pozisyonda Kavuklu’nun tutumu ise Bican’ın evini satmaktan ziyade sevenleri kavuşturmaya ahdetmek şeklinde karşımıza çıkmıştır. Metnin devamında Kavuklu ile Şeytan karşılaşmışlardır. Bu karşılaşmanın sonucunda Kavuklu, iblisle benzer dertlere sahip olduğunu fark etmiştir. Şeytan da tıpkı Kavuklu gibi eşinden ve kayınvalidesinden kaçmaya çalışmaktadır. Eserde Şeytan’ın aile kurma hikâyesinden de kısaca bahsedildiği görülmektedir. Bu

anlatıma göre iblis, insanlar arasındaki sevgiye öykünmüş ve kendisi de bir aileye ait olmak istemiştir. Ancak evlendiği hanımefendi Şeytan'a şeytanlığını unutturacak ölçüde zulmettiği için iblis evini terk etmek zorunda kalmıştır. Bu noktada Şeytan'ın ailesinden kaçarken Kavuklu'dan yardım aldığı görülmektedir. Mevzubahis iyiliğinin karşılıksız kalmasını istemeyen Şeytan ise Kavuklu'ya ortaklık teklif etmiştir. Şeytan'ın planına göre kendisi civarda bulunan alelade birinin beynine girecek ve bu kişiye rahatsızlık verecektir. Akabinde hastayı iyileştirme iddiası ile Kavuklu sahneye çıkacak ve hasta yakınlarından bir miktar para talep edecektir. Kavuklu'yu gören Şeytan ise rahatsızlık verdiği kişiden uzaklaşacak ve bu yöntemle daima para kazanmaya devam edeceklerdir. İlgili plan doğrultusunda hareket eden Şeytan ve Kavuklu ilk kurbanlarından seksen altın kazanmışlardır. Daha sonra Kavuklu, Şeytan'dan bir iyilik yapmasını istemiştir. Bu iyiliğe göre Şeytan, bu sefer Rüstem Reis'in beynine girecektir. Kavuklu'nun bu talebindeki maksat para kazanmaktan ziyade sevenleri kavuşturmaktır. Kavuklu, Rüstem Reis'i iyileştirmek için Sevda'yı Bican'a vermesini şart koşacaktır. Temsilde mevzubahis planın uygulanması üzerine, Rüstem Reis inadından vazgeçmiş ve Sevda'nın sevdiği adama kavuşmasına müsaade etmiştir. Ancak bu plandan maddi bir kazancı olmayan Şeytan, Kavuklu ile olan ortaklığını bitirmeye karar vererek ortamı terk etmiştir. Akabinde eserde Sevda ile Bican'ın düğün sahnesi yer almıştır. Bu sahnede ise Şeytan, gelinin beynine girmiş ve Kavuklu'yu gördüğü halde Sevda'yı rahat bırakmamıştır. Kavuklu ise durumu kurtarmak adına Şeytan'a yalan söylemeyi tercih etmiştir. İlgili yalana göre Şeytan'ın yerini ailesi tespit etmiş ve onu evine geri götürmek üzere düğün alanına gelmişlerdir. Bu haberi duyan Şeytan, pabucunun birini arkasında bırakacak kadar hızlı bir şekilde ortamı terk etmiştir. Akabinde Kavuklu uykusundan uyanmış ve böylece tüm yaşananların rüya olduğu anlaşılmıştır. Kavuklu uyandığında, Hurşit Reis'ten Rüstem Reis'e bir mektup gönderildiğini görmüştür. Mevzubahis mektubu okuyan Kavuklu, sevenleri kavuşturmak adına ikinci bir yalan söylemeyi göze almıştır. Kavuklu, mektuptaki cümleleri kafasına göre değiştirerek konuyu Rüstem Reis'e aktarmıştır. Kavuklu'nun anlatımına göre Hurşit Reis, Sevda ile evlenmekten vazgeçtiğini ifade etmektedir. Mektubun etkisi Rüstem Reis'in üzerindeyken Kavuklu, Bican ile Sevda'nın evlenmesi için dil dökmeye başlamıştır. Muhtelif diyalogların ardından Rüstem Reis, mevzubahis birlikteliği onaylamış ve düğün haberi halka duyurulmaya başlanmıştır. Düğün başladıktan sonra ise Şeytan tekrar sahneye çıkmış ve Kavuklu'ya kendisi ile

rüyada bile oynanmayacağını söylemiştir. Akabinde bu sefer düğün meydanına karşısındakinin ailesini çağıran kişi Şeytan olmuştur. Düğün alanında Kavuklu'yu bekleyen problemlerden bir diğeri ise Hurşit Reis'in düğünü basmasıdır. Eserin sonunda Kavuklu'nun yalanlarının aşikâr edilmesi üzerine Rüstem Reis ile araları bozulmuştur. Bu noktada Kavuklu'nun inatla kaçtığı ailesinin onu Rüstem Reis'in gazabından koruduğu görülmüştür. Temsilin sonunda, Rüstem Reis'in durumdan hoşnut olmamakla birlikte düğüne mani de olamadığı bir tablo çizilmiştir. Bu tablo ise tüm oyuncuların sahneye çıkıp oynaması üzerine tamama erdirilmiştir.

“Mamlet'in Babasını Kimler Öldürdü” (Atay, 1987: 271-312) iki bölümden oluşan bir eserdir. Oyun metninde, Kavuklu'nun babasının neredeyse bir yıl kadar önce vefat etmiş olduğunu söylemesi ile birlikte fasıl bölümüne geçilmiştir (Atay, 1987: 285). Ailesinin başına gelenleri anlatmaya devam eden Kavuklu'dan annesinin amcası ile evlenmiş olduğu da öğrenilmiştir. Bu olayları işiten Pişekâr ise küçük bir şaşkınlık hali yaşadından sonra olaylar arasında bağlantı kurmaya başlamıştır. Bu bağlantıya göre Hamlet'in başına gelenlerin aynısı Kavuklu'nun da başına gelmiştir. Hamlet'in babası, amcası tarafından öldürülmüştür. Ayrıca amca, hem kardeşinin tahtına el koymuş hem de onun eşi ile evlenmiştir. Hamlet ise tüm bu yaşananları babasının hayaletinin dünyaya gelmesi üzerine babasından öğrenmiştir. Bu cümleler ile eserin gidişatına mühim bir katkı sağlayan Pişekâr, bu bilgi ile yetinmemiş ve Kavuklu'nun babasının hayaletinin “Mamlet! Mamlet!” diye sayıklayarak onu aradığını da söylemiştir. Akabinde Kavuklu'nun babası, hayalet olarak sahneye çıkmıştır. Babasının hayaleti ile konuşmaya başlayan Kavuklu, eğer suçları varsa amcası ile annesinden bu durumun intikamını alacağını ifade etmiştir. Daha sonra babası kendini “katili bol bir ölü” olarak tanımlamış ve temsilde olayları izah etmek adına ikinci bölüme geçilmiştir. İkinci perdede Kavuklu'nun babası Hüseyin, kasaptan veresiye defterinin kabarık olması sebebiyle et alamamış ve bunun üzerine bir de kasap tarafından küçük görülmüştür. Akabinde bakkal ve manavda da benzer durumların yaşandığı itiraf edilmiş ve eser dördüncü katil olarak hedef gösterilen “ev sahibi” üzerinden devam ettirilmiştir. Hüseyin ile ev sahibi arasında geçen diyalogda dikkat çeken unsurlar; kiralara yapılan zamlar, ev sahibinin istediği zaman diliminde “evden çık!” diyerek kapıya dayanma hakkını kendinde görmesi, depozito parası ve yıkılmak üzere olan evlerin hâlâ kiraya veriliyor olması gibi muhtelif problemler olarak karşımıza çıkmıştır. Akabinde Hüseyin, komşusundan bahis açmıştır.

Komşusunda bulunan ve onu öldüren özellikler arasında; onlar tarafından sürekli gürültü yapıyor olması, halı/kilim silkelemesi, dedikodu çıkartıyor olmaları, komşunun çocuklarından kaynaklanan ve çevrelerini etkileyen muhtelif problemlerin çocuğun ailesi tarafından göz ardı edilmesi gibi maddeler sayılmıştır. Bahsi geçen bir diğer isim ise Hüseyin'in müdürü olarak itiraf edilmiş ve ilgili katiller listesine bu isim de eklenmiştir. Söz konusu müdür, suratu asik ve rütbe olarak kendisinden aşağıda olan kişilere saygısızca davranan bir yapıya sahiptir. Eserde bunca katil art arda sıraladıktan sonra söz Hüseyin'in feleğine de gelmiştir. Bu aşamada "Felek" sahneye çıkmış ve onun insanlarla oyunlar oynaması üzerine kişileri adım adım ölüme götürdüğünden bahsedilmiştir. "Makine Kafa" ismi ile eserde yer alan bir diğer şahıs ise Hüseyin'in kafasıdır ki kendisi tüm dertleri aklında tutarak ve bunları sürekli tekrar ederek onu öldürmüştür. Akabinde Hüseyin, "Doktor" ve "Hasta Bakıcı" tarafından da maddi yetersizliğinden ötürü kötü muamele gördüğünü dile getirmiştir. Tedavi olmak adına ünlü bir doktorun kapısını çalan Hüseyin, tedavi parasını karşılayamamıştır. Ayrıca ilgili doktor hastalarını sadece para membaı olarak gören ve yanlış teşhisler koyan bir yapıya sahiptir. Daha sonra temsilde Hüseyin ile eşi arasında geçen ve temeli maddi durumlarının kötü olmasına dayanan muhtelif tartışmalara yer verilmiştir. Bu noktada eşi ile yaşadığı tartışmaların Hüseyin'i öldüren unsurlardan biri olduğu görülmüştür. Akabinde konu Hüseyin'in kardeşi olan Hasan'a getirilmiştir. Hasan, herhangi bir işte dikiş tutturamamış ve abisinin sırtından geçinmeye alışmış bir kişidir. Eserdeki son katil ise Kavuklu olarak gösterilmiştir. Kavuklu'nun babasını neden öldürdüğü mevzusuna gelmemiz gerekirse, bu durumun temsilde soru işareti olarak bırakıldığını belirtmek gerekecektir. Mevzubahis soru işareti ile yazar, temsiline sonunu muhtelif izleyicilerin zihninde ve onların ortaklığına talip olarak pek çok farklı şekilde tamamlamayı uygun görmüştür.

"Salak Oğlum" (Gezen, 1997: 5-58), iki bölümden oluşan bir eserdir. Eserin birinci bölümünde karşımıza çıkan ilk kişiler ise Pişekâr ile Tarçın olmuştur. Söz konusu ikilinin konuşmalarından anlaşılacağı üzere Tarçın, Pişekâr'ın oğludur ve saf bir yaradılışa sahiptir. Eserde Kavuklu'nun da sahneye çıkmasıyla birlikte Tarçın'ın evlendirilmesi mevzusu gündeme getirilmiştir. Babasının onu evlendirmek istediğini duyan Tarçın, Kâtip Kazım'ın kızı Selvinaz'ı sevdiğini itiraf etmiştir. Bu noktada Tarçın'ı sevdiği hanıma kavuşturmak üzere Pişekâr ile Kavuklu'nun kız istemeye gittikleri görülmüştür. İlgili görüşmede, Selvinaz ve ailesi misafirlerine kahve ikram ettikten sonra onlardan

müsaade isteyip bir müddet sahneyi terk etmişlerdir. Onların yokluğunda yalnız kalan Kavuklu, Pişekâr ve Tarçın ise kendi aralarında sohbet etmeye başlamışlardır. Bu esnada Tarçın, Selvinaz'a olan aşkının büyüklüğünü izah etmek adına "ister kel olsun ister total" her halükarda onunla evlenmek istediğini itiraf etmiştir. Söz konusu itirafı duyan Kâtip Kazım ise bu cümlelerden etkilenmiş ve Tarçın'ın kızı ile yuva kurma fikrini onaylamıştır. Akabinde Tarçın muhtelif cümleleri ile Pişekâr'ın tabiriyle onu "rezil" etmiştir. Kız evinden çıktıktan sonra Pişekâr, oğlunun ensesine bir tokat atarak ortamı terk etmiştir. Kavuklu ise Tarçın'a karşı daha babacan bir tavır sergilemiş ve onu kahveye davet ederek söz konusu tavırları hakkında bir konuşma yapmayı uygun görmüştür. Kavuklu'nun Tarçın'a verdiği tavsiyeye göre erkeklerin, hanımefendilerin yanında daha sert bir duruşa sahip olması gerekmektedir. Olayın bir diğer kısmında yer alan Selvinaz ise annesine, Tarçın'ı "salak" bulduğunu söylemiştir. Bu konuşma esnasında evlerine Macide isminde bir hanım gelmiş ve sarraf Mehmet Efendi'nin oğlu Hamza'nın Selvinaz'a talip olduğunu beyan etmiştir. Akabinde Selvinaz'ın annesinin karşı tarafa, kızının Tarçın ile sözlü olduğunu söylemediği ve hatta Hamza'nın Selvinaz'ı görmeye gelmesi teklifini de onayladığı bir sahne karşımıza çıkmıştır. Mevzubahis sahnede Hamza, Selvinaz'ın adını beğenmeyip değiştirilmesini teklif edecek kadar ileri seviyede muhtelif taşkınlıklara imza atmıştır. Tüm bu yaşananların ardından Selvinaz'ın ailesi iki damat adayını da beğenmediklerini ifade etmişlerdir. Onlara göre Hamza, görgüsüz ve çok serttir. Tarçın ise "ayy, ayol" gibi ünlemler kullanması, futbol ile değil de müzikle ilgilenmesi gibi çeşitli sebeplerle çevresi tarafından fazlasıyla yumuşak bulunmaktadır. Hatta Kavuklu bu durumdan o denli rahatsız olmaktadır ki Tarçın'ı bu tavırlarından kurtarmak adına doktora bile götürmüştür. Doktor ise Tarçın'a macun yemesini tavsiye etmiştir. Akabinde Hamza, Tarçın'ın da Selvinaz'a talip olduğunu duymuş ve Tarçın'la mahallede kavga etmek istemiştir. Bunun üzerine ağzını bozacağını beyan eden Tarçın'ın Hamza'ya "pis" demesi üzerine eserin birinci bölümü noktalanmıştır. İkinci bölüm Tarçın'ın yediği macun miktarını çay kaşığı ile ölçtüğü fakat yemesi gereken miktarın çorba kaşığı olduğunun vurgulanması ile başlamıştır. Selvinaz ise iki beyefendiyi de sevmediğini söylemiş ve ayrıca Tarçın "kız gibi" davranmasaydı işin özünde onu beğendiğini de itiraf etmiştir. Hamza'nın Selvinaz'a yüzük aldığını duyan Tarçın, arkadaşından borç alarak sevdiği hanıma bir yüzük göndermiştir. Akabinde Tarçın'ın dar gelirli olmasına rağmen Hamza'nın aldığı yüzükten daha "güzel" bir yüzük gönderdiğini

gören Selvinaz, bu hediyeği gönül zenginliğı olarak görmüş ve Tarçın'a ikinci bir şans vermeyi kabul etmiştir. İlerleyen bölümlerde Tarçın'ın Hamza ile edeceği kavgadan kaçtığı, Selvinaz'ın ise babasının “verdim gitti” sözünün ardından Tarçın'ı “yumuşak” bulmasından ötürü bu sözden vazgeçtiğı öğrenilmiştir. Tarçın ile Selvinaz'ın buluşma sahnesinde Tarçın, Selvinaz'a karşı “sert” bir tutum sergileyerek onu tedavisinin işe yaradığına ikna etmiştir. Hatta Selvinaz, sözlenme tarihlerini soracak kadar ondan etkilenmiştir. Daha sonra sürekli olarak “sert” davranamayan Tarçın bir sert bir yumuşak konuşması ile Selvinaz'ı bir kez daha kendisinden uzaklaşmıştır. Bunun ardından Tarçın'ın doktoru tedavi şeklini değıştirmiş ve “karşılıklı psikolojik tedavi” uygulamaya başlayacağını bildirmiştir. Akabinde tekrar Hamza ve ailesinin bu sefer sözlenmek üzere kız evine gittikleri görülmektedir. Bu sahnede Hamza'nın Selvinaz'dan bahsederken “mal” diye hitap etmiş olması kendisinin ne tür bir karaktere sahip olduğunun anlaşılması bakımından mühimdir. Dolayısıyla Hamza, sözlenmek üzere kız tarafına gitmek için Selvinaz'ın bu evliliğe onay vermesini de beklememiş ve bu kararı tek başına almıştır. Bu aşamada Selvinaz'dan olur beklemeyen tek kişinin Hamza olmadığı anlaşılmiş ve aile büyükleri Selvinaz razı olmamasına rağmen söz yüzüklerini takacakları bir ortam oluşturmuşlardır. Akabinde Selvinaz'ın evine gelen Kavuklu, hanımefendinin sözlendiğini görünce öfkelenmiştir. Kavuklu'ya bu olaya karışmaması gerektiğini söylerken “alan razı satan razı” denilmesi üzerine daha çok öfkelenen Kavuklu, Selvinaz'ın satılacak bir “mal” olmadığını söyleyerek evi terk etmiştir. Tüm bu konuşmalara şahit olan Selvinaz ise yalnızca ağlayarak odadan çıkmıştır. Sevdiği kadının sözlendiğini duyan Tarçın ise bu işin arkasını aramamış ve Selvinaz bu evliliğe razı ise ona mani olmayacağını bildirmiştir. Ardından “kütüphane memurluğı” yapmaya başlayan Tarçın, kendi hayatına odaklanmıştır. Olayın Selvinaz cephesinde ise öncelikle bir nişan töreni yapıldığı görülmektedir. Bu tören esnasında Hamza'nın hadsiz davranışları ile Selvinaz'ı parasıyla satın aldığı söylemesi Selvinaz için bardağı taşıran son damla olmuştur. Bu noktada Selvinaz nişanlanmaktan vazgeçmiş ve Tarçın'ın dükkânına giderek onunla evlenmek istediğini itiraf etmiştir. Temsil, Selvinaz ile Tarçın'ın ailelerine haber vermeden kendi aralarında kütüphanede nişanlanmaları ile sonlandırılmıştır.

“Hayırlı Evlat” (Bilginer, 2001: 10-48), iki bölümden oluşan bir temsil olarak karşımıza çıkmıştır. Eserin “fasıl” bölümünün açılışı ise zurnanın zenne havası çalmasıyla

yapılmıştır. Böylece eserde muhtar olduğunu bildiğimiz Pişekâr'ın ismi ilgili kişilerce anılmış ve bu şekilde oyun başlatılmıştır. Temsildeki zenneler, Çarşılı Şerafettin Bey'in kızlarıdır. Mevzubahis hanımefendilerin evleri, mahallede çıkan bir yangın sonucunda harabeye döndüğünden mütevellit yeni bir ev bulabilmek umuduyla Pişekâr'ın kapısını çalmışlardır. Akabinde eserde, Pişekâr'ın hanımlara yeni bir ev bulduğu görülmekle birlikte; Çelebi'nin 1. Zenne ile evlenmek istediğine dair bir konuşma yaptığı da tespit edilmiştir. Birinci bölümün sonunda ise sahneye “Laz” çıkmış ve evinin soyulduğunu haber vermiştir. Ardından “Köşklü” esere dâhil olmuş, Aksaray ve Horhor'da yangın çıktığını tüm oyunculara bildirerek temsilin ilk kısmının noktalanmasına vesile olmuştur. İkinci bölümde ise hırsızlık haberine bir yenisinin daha eklenmiştir. Burada eşyaları hiç edilen kişi “Matiz” olmuştur. Böylece hırsızlık olaylarının bir hayli arttığını gören Pişekâr, mahallenin bekçisi olan Kavuklu'yu daha dikkatli olmaya davet etmiştir. Kavuklu ise “dikkat ederim” der demez uyuklamaya başlamıştır. Akabinde Kavuklu Arkası sahneye dâhil olmuş ve kendi kendine konuşurken hırsızlık yapan kişinin kendisi olduğunu itiraf etmiştir. Hatta aşağı mahallede hırsızlık stajını tamamladığını beyan eden Kavuklu Arkası, yeni soygunlar için sıranın babasının bekçilik yaptığı mahalleye geldiğini de bildirmiştir. Kendisinin yeni hedefi olarak gördüğü ilgili mahalledeki ilk soygunu ise zennelerin evi olmuştur. Bu olaydan sonra temsilde, Pişekâr'ın çarşıdan komşusu olan Cûd yerini almıştır. Kendisi yeni açtığı kuyumcu dükkânına yakın olmak adına evini değiştirmek istemektedir. Bu sebeple Pişekâr'a derdini anlatan Cûd, kısa sürede Kavuklu'nun bekçi olduğu mahalleye taşınabilmiştir. Taşınmasının ardından ise kendisinin evine hırsız girmiştir. Kavuklu Arkası ise soygun esnasında henüz evi terk edememişken Cûd'un evine geri döndüğünü fark etmiş ve çuvala girerek ev sahibinden saklanmaya çalışmıştır. Akabinde Cûd'u yeni evinde ziyarete gelen Kavuklu ile Pişekâr evdeki çuvalı fark etmiş ve içerisinde hırsızın bulunduğunu tahmin ettiklerinden söz konusu çuvalı mahalle meydanına taşımışlardır. Çuvalı açınca Kavuklu Arkası'nı gören Kavuklu bir hayli şaşırmıştır. Kavuklu Arkası ise yaptığı tüm soygunları itiraf etmiştir. Bu soygunları yapmasının sebebi olarak ise kendisine “büyüklerini örnek al” denmesidir. Bu aşamada Pişekâr konuya dâhil olmuş ve hırsızlık yaparak belirli bir maddiyata ulaşan kişilerin örnek alınmaması gerektiğini vurgulamıştır. Böylece eser yolsuzluk yapan büyüklerin değil de, şerefiyle geçimini sağlayan vatandaşların örnek alınması gerektiğini öğütleyerek sonlandırılmıştır.

“İnternetçi” (Bilginer, 2001: 49-92), fasıl bölümü Kavuklu’nun Pişekâr’dan iş istemesi ile başlatılan bir temsildir. Pişekâr ise Kavuklu’nun bu talebi karşısında ona bir “internet cafe” açmayı teklif etmiştir. Onca meslek arasında “internet cafe” açma fikrinin temelinde çağa uyum sağlamak yatmaktadır. Kendisini “bilgisayar kullanıcısı” olarak tanımlayan Pişekâr, zamanında bilgisayar tamircisinin yanında çıraklık yaptığı için mevzubahis teknolojiye hâkim olduğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla daha önce bilgisayar görmediğini beyan eden Kavuklu’ya yeni işini Pişekâr öğretecektir. Bu noktada iş için gerekli olan bilgisayar Pişekâr’ın oğlundan tedarik edilmiştir. Akabinde Şeyh Küşteri Meydanı’nda bir dükkân kiralayan Kavuklu’nun ilk müşterileri 1. Zenne ve 2. Zenne olmuştur. Eserde “Filiz” yani “1. Zenne” taşındığı bilgisini e-mail yoluyla Reşatzade Can Bey’e bildirmek istemiştir. Temsilde, Reşatzade Can Bey’in e-mail adresi “ÇelebiR@hoho.com” olarak belirtilmiştir. Bu noktada Kavuklu’nun görevi müşterinin cümlelerini söylenen e-mail hesabına göndermek ve ardından parasını almaktır. Fakat Kavuklu ilk müşterilerinden para almak yerine hanımefendilerin “eğlencelerine” kendisinin de katılması teklifini kabul etmeyi tercih etmiştir. Eserin devamında Çelebi ile 1. Zenne’nin internet üzerinden tanıştıkları ve daha sonra nişanlanma kararı aldıkları okuyucuya bildirilmiştir. Bu durumu öğrenen Pişekâr, gençlerin bu yeni tanışma şekillerine “diz is yor layf” demekle yetinmiştir. Kavuklu’nun ikinci müşterisi olmakla birlikte, para kazandığı ilk kişi Çelebi olmuştur. Akabinde 2. Zenne’ye âşık olduğunu beyan eden Külhanbeyi eserde yerini almıştır. Çelebi, Külhanbeyi ve Denyo muhtelif zamanlarda zennelerin evine girmişlerdir. Kavuklu ise zennelerin evlerine söz konusu kişileri aldıklarını görünce kendisi de zennelerin kapısını çalmıştır. Eserin bu aşamasında Kavuklu’nun zenneler tarafından kovulduğu görülmüştür. Ardından bu duruma öfkelenen Kavuklu, zennelerin yavuklusunu olduğunu söyleyip onlara e-mail atmak isteyen Matiz’e olayların iç yüzünü anlatmıştır. Temsilin bu noktasında Kavuklu’nun zennelerin evini Matiz’e gösterdiği belirtilmiştir. Matiz, hanımefendilerin evine gidince ise Denyo’yu, Çelebi’yi ve Külhanbeyi’ni mevzubahis evde yakalamıştır. Denyo, saf bir çocuk olduğu için Matiz onun kaçmasına müsaade etmiştir. 1. Zenne’ye sevdalı olduğunu bildiğimiz Çelebi ise Matiz tarafından bir müddet Kavuklu’ya emanet edilmiştir. Son olarak Külhanbeyi’ni yakalayan Matiz’in temsilin devamında söz sahibi olamadığı görülmüştür. Eserde sevenleri affeden kişi Kavuklu olurken oyunu bitiren kişi ise Pişekâr olmuştur.

“Dünyada Mekân yahut Hilekâr” (Bilginer, 2003: 6-57), iki bölüm olarak işlenmiş bir temsildir. Eserde Kavuklu, Sarıyer tarafında bir gecekondu inşa ettiğini ancak kar fırtınası sebebiyle evinin çatısının çöktüğünü beyan etmiştir. Zor durumda kalan Kavuklu, Pişekâr’ın kapısını çalmış ve ondan iş bulmasını talep etmiştir. Diğer yandan Pişekâr da emlakçı dükkânında çalışacak bir kişi aramaktadır. Velhasılıkelam başkişilerimiz birlikte çalışmaya başlamışlardır. Söz konusu işin nasıl yapılacağı Pişekâr tarafından Kavuklu’ya izah edilirken Pişekâr, Kavuklu’yu yalnızca bir konuda uyarmıştır. Bu uyarıya göre Kavuklu, Pişekâr’ın kiraya vereceği eve müşteri götürdüğü zaman, evin içine girmemelidir. Bu durumun sebebi ise Pişekâr’ın evin içine bir ahababının terk ettiği ailesini yerleştirmiş olmasıdır. Daha sonra “Banka Görevlisi” sahneye çıkmıştır. Kendisi ile Pişekâr’ın konuşmalarından Kavuklu hakkında bir plan kurdukları belli olmakla birlikte eserin bu aşamasında ilgili plan okuyucu ile paylaşılmamıştır. “Banka Görevlisi” müşteri gibi davranıp Kavuklu ile birlikte Pişekâr’ın kiraya vereceği eve gitmiştir. Bu noktada evin içindeki kişilerin Kavuklu’nun maddi zorluklardan dolayı terk ettiği ailesi olduğu bilgisi okuyucu tarafından anlaşılacak bir biçimde ortaya konmuştur. Ayrıca “Banka Görevlisi” ile Kavuklu’nun kızı “2. Zenne” karşılaştıkları anda “Love Story” şarkısı çalınmaya başlanmıştır. İkili arasındaki bakışmaları fark eden Kavuklu’nun eşi ise beyefendinin yaptığı işi beğenmemiş ve kendisini kovmuştur. Bankacılığın 1. Zenne tarafından beğenilmemesinin tek sebebi Türkiye’deki muhtelif bankaların batmış olmasıdır. Dolayısıyla beyefendi şimdilik bir işe sahip olmuş olsa da çalıştığı bankanın da yakın tarihte iflas bayraklarını çekmesi üzerine o da işsiz kalacaktır. Temsilin birinci bölümün sonunda yazar, ülke ekonomisinin resmini 1. Zenne vesilesiyle çekerek ilk bölümü tamama erdirmiştir. İkinci bölümde “Gevşek Esmâ” eserdeki yerini almış ve ev aradığını beyan etmiştir. Böylece Kavuklu hanımefendiye mevzubahis evi göstermiştir. Ancak hanımefendinin yaşam şeklini münasip bulmayan 1. Zenne, onu da evden kovmuştur. Akabinde aynı döngüyü “Mafya” ismiyle eserde yer alan şahıs da yaşamış ve o da 1. Zenne tarafından yaptığı iş beğenilmediği için kovulmuştur. Kiralık ev aradığı için Kavuklu’nun karşısına çıkan bir diğer isim ise Emekli Ankıl’dır. Kendisinin emeklilik ikramiyesini tefeciye kaptırdığı yetmezmiş gibi bir de beyefendi gelini tarafından yaşadığı evden kovulmuştur. Temsil boyunca muhtelif kiracı adayları ile diyalog halinde olan Kavuklu, eserin sonuna doğru banka avukatının kendisini aradığını öğrenmiştir. Böylece kendisi için kurduğu düzenin dışına çıkmak zorunda bırakılmış ve saklanacak

bir yer arayışına girmiştir. Bu nedenle sürekli kiracıları kovan hanımefendilerin oturduğu eve saklanmayı uygun görmüştür. Temsilin bu kısmında Kavuklu, ilgili hanımların kendi ailesi olduğunu öğrenmiş ve onlardan af dilemiştir. Akabinde banka avukatından kaçmak için kadın kılığına giren Kavuklu, söz konusu evde eşi ve kızı ile oturmaya başlamıştır. “Banka Görevlisi”, eserde bankanın avukatlığını yapmaktadır. Eserin sonuna doğru tekrar sahneye çıktığında Pişekâr’a, 2. Zenne’ye talip olduğunu söylemiştir. Pişekâr ise kendisini Kavuklu’nun da içinde bulunduğu eve getirip mevzubahis gönül mevzusunu dile getirmiştir. Kızına görücü geldiğini duyan Kavuklu hiddetlenmiş ve kadın gibi davranmaktan vazgeçmiştir. Son olarak tüm iplikler pazara çıkınca avukat, Kavuklu’nun borcunun Pişekâr tarafından ödendiğini itiraf etmiştir. Bu itiraf ile tüm dertlerinden kurtulan Kavuklu, kızının avukat bey ile evlenmesine müsaade etmiştir. Pişekâr’ın Kavuklu’ya kurduğu planın temelinde ise Kavuklu’ya borcuna sadık kalması gerektiğini öğretmek yattığı temsilde hususi olarak belirtilmiştir. Eser, gösteri sanatları müdüründen alınan yetki doğrultusunda 1. Zenne ve avukatın nikâhlarının kıyılmasıyla sonlandırılmıştır.

“Midirfillik Oyunu” (Akan, 2006: 163-240), iki bölüm olarak işlenmiş bir temsildir. Bu eserin “fasıl” kısmının başlangıcı Kavuklu’nun köyünde yapılmıştır. Dolayısıyla ilk aşamada Kavuklu ve ailesi köyde ikamet etmektedir. Akabinde eserde İstanbul’da yaşadığı ve maddi durumunun bir hayli yerinde olduğu belirtilen Pişekâr’ın Kavuklu’yu İstanbul’a taşınmaya ikna etmeye çalıştığı görülmektedir. Pişekâr, Kavuklu’yu ikna etmeye çalışırken köy yaşamını hakir görmekte ve İstanbul’da hiç çalışmadan zengin olabileceklerini vaat etmektedir. Kavuklu ise zengin olmayı istemekle birlikte, bu fakirlikten zenginliğe geçiş aşamasında “namusu gözden çıkarmadan” iş yapmak istediğini özellikle vurgulamıştır. Başkahramanlar arasında geçen “İstanbul’a göç etme” temalı konuşmanın sonucunda Kavuklu, İstanbul’da yaşamayı kabul etmek zorunda bırakılmıştır. Bu zorunluluğun temelinde Kavuklu’nun eşinin, kızının ve oğlunun İstanbul’a göç etme aşkı ile yanıp tutuşmaları yatmaktadır. Kavuklu’nun hanımı ailesini etkileyen bu “taşınma” kararında Kavuklu’nun düşüncelerini göz ardı etmiş ve Pişekâr sözünü tutmuştur. Hatta Kavuklu’nun ailesi tarafından yok sayılması o denli ileri bir aşamaya ulaşmıştır ki kendisinin köydeki mal varlığı ondan rıza alınmadan hanımı tarafından alelacele satılmıştır. Tüm bu olayları yöneten Pişekâr, Kavuklu’nun kıyafetinin değiştirilmesi gerektiğini söylemiştir. Bu talebi duyan Kavuklu’nun hanımı Herdemnazik

ise eşine yine Pişekâr'ın cümleleri doğrultusunda daha geleneksel bir kıyafet giydirilmesi noktasında yardımcı olmuştur. Akabinde Pişekâr, Kavuklu ve Kavuklu'nun ailesi tren yolculuğu ile İstanbul'a ulaşmayı hedeflemişlerdir. Eserin bu kısmında yani Kavuklu'nun henüz köyünü terk ettiği ilk adımda “zengin-fakir çatışmasına” maruz bırakıldığı tespit edilmiştir. Tren yolcularından maddi durumu iyi olanlar “birinci mevkide” yolculuk yaparken, Kavuklu ve ailesi “üçüncü mevkide” bir yolculuk yapabilmişlerdir. Herdemnazik ise üçüncü mevkide gitmekten bir hayli şikâyet etmekle birlikte zengin olma isteğini her fırsatta dile getirmekten çekinmemiştir. Yolculuğun sonunda Kavuklu ve ailesinin yanlarında getirdikleri muhtelif eşyaları çalınmıştır. Bu durumun ardından Kavuklu, eserde “fahri polis” olarak geçen kişilere mağduriyetini izah etmiştir. Ancak konuşma esnasında “açlıktan nefesi kokmak” deyimini duyan fahri polisler Kavuklu'yu bir tehdit olarak görmüş ve “açlık” kavramının dillendirilmesini “kanundan kaçmak” olarak yorumlamışlardır. Akabinde Pişekâr, fahri polisler rüşvet verinceye kadar ilgiler Kavuklu'yu darp etmişlerdir. Kavuklu, trene bindiği andan itibaren pek çok zorlukla karşılaşırken bu zorluklar ile mücadele esnasında ailesi tarafından yalnız bırakılmıştır. Temsilde, “Madam Jülide'nin Aryası” ile birlikte Kavuklu'nun Pişekâr önderliğinde bir eve getirildiği belirtilmiştir. Söz konusu evin hanımı ise ziyaretçilerini görür görmez Pişekâr'a dönerek “Taze bir Babilli getirdin mi?” diye sormuştur. Bu sorunun ardından gözler Kavuklu'ya dönünce eserin başında Pişekâr'ın Kavuklu'nun kıyafetinde yaptığı değişikliğin sebebi anlaşılmıştır. Bu sebebi açıkça beyan etmek gerekirse Pişekâr, temsilin başından beri Kavuklu'yu Madam Jülide'nin yanına götürmek adına hazırlık yapmıştır. Bu noktada Madam Jülide'nin kim olduğu ve neden “Babilli” kelamını kullandığı da eserde detaylandırılmıştır. Temsilde Pişekâr, Kavuklu'yu Madam Jülide'ye tanıtırken “tellağ” olduğunu söylemiş ve onu getirdiği için hanımefendiden “bin lira” komisyon istemiştir. Hanımefendi ise istenilen komisyonun iki katını vermeyi talep ederek Kavuklu'nun önünde nedimeleri ile birlikte yere kapanmıştır. Ardından yeni Babilini sosyeteye takdim edeceğini duyuran Madam Jülide, Kavuklu'dan dağ kokusu almak ümidiyle onun ayağını koklamıştır. Bu tavrıyla umduğunu bulamayan Madam Jülide, Kavuklu'nun “sınıf sınıf” kokmadığını ancak “Şanel” koktuğunu beyan ederek memnuniyetsizliğini dile getirmiştir. Ardından Pişekâr, sahte Babilli getirdiği için işinden kovulmuştur. Kavuklu ise tüm bu yaşananların ardından “kibar yerde caka satmak” adına hem yıkandığını hem de üzerine esans sürdüğünü itiraf etmiştir. Bu itiraf üzerine Pişekâr,

Kavuklu'yu kokusunu değiştirecek bu tür eylemlerden uzak durmadığı için paylamıştır. Daha sonra Kavuklu ve ailesi, Pişekâr'ın apartmanında bulunan boş bir daireye Pişekâr tarafından yerleştirilmişlerdir. Kavuklu ise başına gelen tüm olumsuzluklardan yılmış ve alnının teriyle çalışacağı bir iş bulmak adına Pişekâr ile olan birliğini sonlandırmıştır. Kendisi iş aramaya giderken ise ailesini geçici olarak Pişekâr'a emanet etmek durumunda kalmıştır. İş arama uğraşları sonucunda karşısına bir inşaat çıkan Kavuklu, kâhya ile anlaşmış ve beş liraya kazmacı olarak göreve başlamıştır. Akabinde Kâhya'nın müteahhitten kendisine verilmek üzere yedi buçuk lira aldığını gören Kavuklu, kendi anlaşmalarının da altında verilen dört buçuk liraya razı olmak istememiştir. Daha sonra hakkını aradığı için Kâhya tarafından “faşist” ve “kapitalist” ilan edilen Kavuklu, yine işsiz kalmıştır. Namuslu bir şekilde para kazanmanın yollarını arayan Kavuklu, yaşadığı son olay neticesinde Pişekâr'dan yardım talep etmek durumunda kalmıştır. Böylece ailesinin ikamet ettiği eve geri dönen Kavuklu, evin kapısını çaldığında eşi tarafından tanınmamıştır. Bunun üzerine Kavuklu, kendini “evin erkeği” olarak tanıtmıştır. Herdemnazik ise Kavuklu'ya “hangi kocası” olduğunu sormuştur. Herdemnazik, Kavuklu'yu pencereden gördüğünde ise maddi sıkıntılardan dolayı onu terk ettiğini söylemiş ve kendine yeni bir eş aradığını itiraf etmiştir. Temsilin birinci bölümü, Kavuklu'nun mevzubahis ev kapısının önünde uyuma kararı alması ile bitirilmiştir. İkinci bölümde Pişekâr, Kavuklu'ya zengin olmak istiyorsa arsız olmayı öğrenmesi gerektiğini söyleyerek, ona yeni planını anlatmıştır. Akabinde Pişekâr'ın sayesinde evine tekrar girebilen Kavuklu, hanımının makyajlı halini görünce şaşırmıştır. Herdemnazik ise eşine “yeni ahbablar” edindiğini beyan ederek pek çok beyefendinin ismini sıralamıştır. Kavuklu'nun kızı Bazannazik ise babasının yokluğunda mini etek giymeye başlamış, bir erkek arkadaş edinmiş ve sevgiliyle “iki kadeh atıp” dansa gitme planları yapmıştır. Ayrıca Bazannazik, Kavuklu'ya Pişekâr ile anlaştıklarını ve artist olacağını duyurmuştur. Söz Kavuklu'nun oğlu Memiş'e gelecek olursa, kendisi babasını “Hoş geldin moruk” diyerek karşılamıştır. Ardından “biraz dumanlanmak” istediğini söyleyerek Kavuklu'ya “esrar var mı?” diye sormuştur. Kavuklu ise tüm bu gördüklerinin ardından Pişekâr'a dönerek tüm ailesini meslek sahibi yaptığı için teşekkür etmiştir. Pişekâr'ın Kavuklu hakkındaki “yeni planı” ise onun türkü söylemesi üzerine kurulmuştur. Ancak Kavuklu, türkü söylemesi beklenen yeni işinde de tutunamamıştır. Pişekâr ise bu durumun ardından fabrikatör olacağını Kavuklu'ya söylemiştir. Fabrikatör olmak için gerekli

parayı ise Madam Jülide'den aldığı paranın üzerine Herdemnazik ile Bazannazik'in kazandıkları miktarı eklemesiyle birlikte toparlayabildiğini itiraf etmiştir. Temsilin sonuna doğru ise eserin de ismini taşıdığı icat olan "Midirfillik" makinesi okuyucuya tanıtılmıştır. Midirfillik makinesi, mucidi tarafından "Mışkillez makinesi" olarak tarif edilmektedir. Bu açıklama dışında eserde ilgili makinenin ne işe yaradığına dair herhangi bir ipucu bulunmamaktadır. Hatta makinenin mucidi bile ürettiği cihazın ne işe yaradığını bilmediğini itiraf etmiştir. Akabinde mevzubahis makinenin patentini bedava bir şekilde alan Pişekâr, ne işe yaradığı belli olmayan bu makinenin satışını yapmak üzere yola koyulmuştur. Pişekâr ile Kavuklu'nun ilgili alım satım konusundaki ilk icraatları ürünün reklamını yapmak olmuştur. Ürün tanıtımının ardından Pişekâr, Kavuklu'yu "Midirfillik makinesi" üreten bir makinenin başına geçirmiştir. Dolayısıyla Kavuklu, fabrikanın üretim kısmında çalışırken Pişekâr ise ürünlerin satışını yapacaktır. Başkahramanların tüm hazırlıklarının ardından "Midirfillik makinesi" muhtelif müşteriler tarafından ciddi oranda ilgi görmüştür. Tıpkı üreticisinin ilgili aletin ne işe yaradığını bilmediği gibi ürünü satanlarda bilmemektedir. Bunun doğal bir sonucu olarak ise müşteriler de aldıkları cihazın ne işe yaradığını bilmemektedirler. Fakat toplum içerisinde bu aletin alımı popülerleşince toplumun üyeleri birbirlerinden geri kalmamak adına yalnızca "tüketmeye" odaklanmışlardır. Midirfillik, eserde bazen bir hanımefendinin çeyizi olurken bazen de sırt ağrılarına iyi geleceği düşünülerek sırtlarda taşınmıştır. Müşteri ne aldığından o denli bihaberdir ki, alışveriş esnasında aleti "kilo" hesabıyla almak isteyenler bile olmuştur. Kavuklu, günün sonunda çok yorulmuş ve dinlenmek için evine gitmek istemiştir. Pişekâr ise artık bir fabrikatör olduğunu ve bu sebeple "bir işçi parçası" olarak nitelendirdiği Kavuklu ile aynı evde yaşamayacağını belirtmiştir. Böylece Kavuklu, bu sefer de Pişekâr tarafından evinden kovulmuştur. Kavuklu, arkadaşının mevzubahis tavrından sonra fabrikada çalışmayı reddetmiştir. Ardından fabrikanın kapısında sıra olan müşterilere artık satış yapmayacaklarını bildiren Kavuklu, halkın gözünü açmaya çalışmıştır. Söz konusu aletin herhangi bir işe yaramadığını söylese de bu cümleler toplum nezdinde hoş karşılanmamış ve insanlar tüketebilecekleri kadar tüketmek adına fabrikanın önünden ayrılmamışlardır. Bu çılgınlığa daha fazla katlanamayan Kavuklu, ilgilileri tekrar uyardığında ise onlar tarafından tartaklanmıştır. Halkı bu tavrından tek başına çeviremeyeceğini anlayan Kavuklu, onlarla aynı fikirdeymiş gibi davranmak zorunda kalmıştır. Temsilin sonunda Pişekâr, Amerikalılarla ortaklık anlaşması

imzalamıştır. Mevzubahis topluluk ise Pişekâr'ı elleri üstünde taşıyarak ilgili aletin ismini haykırmıştır. Metnin sonunda Kavuklu, “oyun bitti” diyerek tüm oyuncularını sahne arkasına göndermiştir. Kavuklu'nun seyircilere hitaben “Midirfillikleşmeden kurtulabilecek misiniz?” demesi üzerine temsil sonlandırılmıştır.

“Revani Hanım'ın Kısmeti” (Biçer, 2012: 5-60) isimli temsil bir bölümden oluşmaktadır. Ayrıca eserin kendi içinde toplamda altı sahne olacak şekilde alt başlıklara ayrıldığı da görülmüştür. Mevzubahis eserin “fasıl” bölümü “Astrolog Revani Gökbakan” isimli hanımefendinin kendisine görücü geleceğini belirtmesi üzerine başlamıştır. Temsilde Revani Hanım'ın yanında çalıştığı beyan edilen Meleksima ise patronuna görücü geliyor olmasından dolayı rahatsızlığını dile getirerek esere dâhil edilmiş bir şahıstır. Bu noktada Meleksima'nın eserde “erkek gibi bir kadın” olarak tarif edildiğini söylemekle birlikte erkeklerden nefret ettiğini de vurgulamak doğru olacaktır. Temsilin başından itibaren Revani Hanım, kendisine gelecek olan görücüsü için hazırlık yapmaktadır. Dolayısıyla kendisinin müşterileri olduğunu gördüğümüz Tuzsuz Deli Bekir, Laz Mustafa ve Raşo Ağa ile gerekli iletişimi Meleksima kurmuştur. Ayrıca yukarıda ismini zikrettiğimiz kişiler, muhtelif sebeplerle Revani Hanım'dan büyü yapmasını talep etmişlerdir. İsimlerini yazdığımız sıraya uygun olarak temsilde yer alan müşterilerin, Revani Hanım önderliğinde fakat yardımcıları tarafından kandırıldıklarını belirtmek gerekmektedir. Akabinde beşinci sahnede Kavuklu ile Pişekâr, Revani Hanım'ın dükkânına gelmişlerdir. Eserin bu noktasında Revani Hanım'a görücü olarak gelen Kavuklu'nun Meleksima tarafından hoş karşılanmadığı vurgulanmıştır. Altıncı sahnede, karşımıza Revani Hanım da çıkmış ve ilgili bölümün başından beri haberi verilen görücü gelme mevzusu temsilde bu şekilde işlenmeye başlanmıştır. Kavuklu ile Revani Hanım'ın karşılaştıkları kısımda Kavuklu, hanımefendiye getirdiği çiçek ve şeker kutusunu taktim etmiştir. Revani Hanım ise misafirlerine daha önceden elleri ile hazırladığını özellikle belirttiği nar şerbetini ikram etmek üzere içeriye gitmiştir. Böylece Revani Hanım'ın sırtındaki kamburu gören Kavuklu, hanımefendiyi beğenmediğini bu boşluğu fırsat bilerek Pişekâr'a söylemiştir. Kavuklu'nun bu konuşmada esnasında görücü gelme konusunu hiç açmadan ortamı terk etmek istemesi ise eserin devamı açısından dikkate değer bir tutum olmuştur. Daha sonra Revani Hanım'ın nar şerbetini ikram etmesi üzerine şerbeti içen Kavuklu, mevzubahis ortamda daha ılımlı bir duruş sergilemeye başlamıştır. Bu durumu gören Revani Hanım, misafirlerine ikinci bardaklarını da ikram etmiştir. Bu ikramın ardından Kavuklu'nun

Revani Hanım'a karşı daha iltifatlı bir tavra büründüğü ve şerbetin tadını beğenmiş olmasından mütevellit bir bardak daha içtiği tespit edilmiştir. Şerbeti içme oranına göre iltifatları çoğalan tek kişi Kavuklu olmuştur. Bu aşamada Pişekâr'ın içilen şerbetten etkilenmediğini belirtmek yerinde olacaktır. Kavuklu'daki değişimi fark eden Pişekâr, Revani Hanım'dan müsaade isteyerek Kavuklu ile bu konuyu konuşmak istemiştir. İlgili konuşmada Pişekâr, ilk olarak Kavuklu'nun hanımefendi ile dalga geçtiğini düşünmüştür. Ardından Revani Hanım'ın Kavuklu'ya kendini şirin göstermek adına büyü yaptığı anlaşılmıştır. Bu çıkarıma karşı çıkan Kavuklu ise bu fikre karşı tez olarak ilgili şerbetten Pişekâr'ın da içtiğini söylemiştir. Pişekâr'ın konu hakkındaki savunmasına göre kendisi şerbetten yalnızca iki bardak içerken Kavuklu ise tüm sürahiyi bitirmiştir. Dolayısıyla şerbetin etkisinin Kavuklu üzerinde daha fazla ortaya çıkmış olması bu söylem ile mantık zeminine oturtulmuştur. Pişekâr, yaptığı açıklamalarla Kavuklu'yu ikna edemeyeceğini görünce hiddetlenerek ortamı terk etmiştir. Ardından elinde kurabiye tabağı ile geri dönen Revani Hanım ile Kavuklu sohbetlerine devam etmişlerdir. Kavuklu, hanımefendi ile evlenmek için iki şart koşmuştur. Bunlardan ilki çalışmayı bırakmasıyken bir diğeri başından beri negatif tavırlarına katlandığı Meleksima'nın işten çıkarılması yönündedir. Kavuklu, konuşmasının devamında Meleksima'ya Revani Hanım'ın hem işini hem de evini bırakmayı teklif etmiştir. Revani Hanım ise bu koşullarla birlikte Kavuklu ile evlenmeyi kabul etmiştir. Akabinde üzerine daha rahat bir kıyafet giyeceğini söyleyerek sahneden ayrılan Revani Hanım, kamburunu çıkarmış olarak geri dönmüştür. Hanımefendinin gerçek halini gören Kavuklu, bu durumdan memnun kalmamış ve Revani Hanım'ın dolandırıcı olduğunu anlamıştır. Revani Hanım hakkındaki tüm olumlu duyguları yok olan Kavuklu, getirdiği çiçeği ve şekeri de geri isteyerek hanımefendiyi terk etmiştir. Patronunun terk edildiğini gören Meleksima ise bu durum karşısında sevinmiş ve Revani Hanım'a sarılarak kısmetini başka insanlarda aramaması gerektiğini söylemiştir. Eser, Meleksima'nın Revani Hanım'a olan aşkını itiraf etmesi üzerine tamamlanmıştır.

“Çevreci” (Özakman, 2012: 223-240), bir bölümden oluşan kısa bir ortaoyunu metnidir. Bu metnin “fasıl” kısmı, Kavuklu ile Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop'un konuşmaları ile başlatılmıştır. Mevzubahis konuşmada Kavuklu, Pişekâr'dan aldığı tavsiye mektubunu Sayın Hıdırlop Hamhumşaralop isimli kişiye vermiş ve kendisinin arayışta olduğu yönetici ve danışmanlık kadrosuna talip olduğunu beyan etmiştir. Tavsiye mektubunu

okuyan beyefendinin Kavuklu'dan tek beklentisi ise ağzının sıkı olmasıdır. Beyefendi ile Kavuklu'nun konuşmaları esnasında Sayın Hıdırlıp Hamhumşaralop'un telefonu pek çok kez çalmıştır. Konuşmaları bölünen Kavuklu ise beyefendinin tüm konuşmalarına kulak misafiri olmuştur. Bu noktada ilgili konuşmaların içeriğinden bahsetmemiz gerekirse bu konuşmalar çevreye zarar veren fakat Sayın Hıdırlıp Hamhumşaralop'un cebi için bir hayli kazançlı birtakım eylemlerin itirafı niteliğindedir. Örneğin beyefendi fabrikasındaki zehirli atık sularından kurtulmak için muhtelif nehirlere akıtmayı uygun bulmaktadır. Böylece arıtma maliyetinden kurtulan fabrika sahibi bir taraftan finansal kazancını bir miktar daha artırırken diğer taraftan doğayı katletmektedir. Bu minvalde yapılan yedi telefon konuşmasına şahit olan Kavuklu, duydukları karşısında daha fazla sessiz kalamamış ve cebinden çıkardığı kelepçe ile Sayın Hıdırlıp Hamhumşaralop'u tutuklamıştır. Ardından Kavuklu, Çevre Bakanlığı Denetim Kurulu Başmüsteşarı olduğunu Sayın Hıdırlıp Hamhumşaralop'a itiraf etmiş ve onun yaptığı hukuksuz işleri yıllardır takip ettiğini de belirtmiştir. Tutuklanan beyefendi kendi çıkarlarını korumak adına avukat tutmak istediğini beyan edince ise Kavuklu, sohbetin başından beri cebinde olan dinleme cihazını çıkartmıştır. Eserin bu kısmında beyefendinin itiraflarını Kavuklu'nun duyduğu aşikâr olmakla birlikte kendisinin cebinden çıkardığı dinleme cihazıyla ilgili hukuksuzluk suçlaması için bir kanıt da elde edilmiştir. Ancak eserin devamında mevzubahis hukuksuzluğa tanık olarak bir de izleyiciler eklenmiştir. Bu tavır sayesinde temsilde izleyiciler de aktif hale getirilmiştir. Eserin sonunda ise sahneye Pişekâr çıkmış ve elindeki tutuklama emrini Kavuklu'ya vermiştir. Eserin bu noktasında yaşanan olaylara karşı oluşan tüm soru işaretleri giderilmiştir. Burada anlatılanlara göre Pişekâr'ın kapısını çalan Kavuklu, bir suçluyu yakalamak noktasında ondan yardım istemiştir. Böylece Pişekâr, ilk olarak Kavuklu için bir tavsiye mektubu yazmıştır. Akabinde Kavuklu'dan aldığı "böcek" adı verilen dinleme aygıtını da yanına alarak savcının yanına gitmiştir. Bu plan sayesinde savcı, tüm konuşulanları anında duymuş ve ilgili itirafları dikkate alarak tutuklama emri çıkartmıştır. Eserin sonunda tutuklanan Sayın Hıdırlıp Hamhumşaralop, başkahramanlarımız tarafından adalete teslim edilmek üzere yola çıkartılmıştır.

"Kabakçı Mustafa Vakası" isimli oyun metni iki perdeden oluşmakla birlikte eserin yalnızca "13. Sahne" olarak ayrılan kısmı ortaoyunu formatına uygun olarak hazırlanmıştır. İlgili sahne "Divan Meclisi Ortaoyunu" başlığı almakla birlikte eserin

“fasıl” bölümü “hikâye bölümüne geçilir” şeklinde okuyucuya bildirilmiştir (Uğur, 2013: 75). Bu kısım Pişekâr’ın Kavuklu’ya iş bulunması gerektiğini söylemesi üzerine başlatılmıştır. Kendisinin bahsettiği iş ise Kavuklu’nun “Şeyhülislam Kethüdası Vekili” olmasıdır. Kavuklu mevzubahis işi yapacak bilgiye sahip olmadığını beyan etmiş olsa da Pişekâr bu durumu geçerli bir sebep olarak görmemiş ve böylece Kavuklu meslek sahibi olmuştur. Akabinde eserde muhtelif kişiler sahneye çıkmış ve isteklerini dile getirmişlerdir. Bu kişilerden ilki “Kabakçı” olmuştur ve kendisi “Rumeli Feneri Balıkçılar Ağası Temel Ağa’nın kızı Zeynep” ile evlenmek istediğini söylemiştir. Rus Andrey İtalinski, Rus Çarı Mübarek Aleksandır’ın selamını getirerek “Konstantinopol Boğazı” olarak özellikle belirttiği bölgeye girmek istemiş, dolayısıyla şehri fethetme dileğini açıkça beyan etmiştir. Kürt ise ırkı Yahudi/Ermeni olan muhtelif kimseler tarafından ezildiğini söyleyerek yardım talep etmiştir. Sebastiani Paşa, “Fransız İmparatoru General Napolyon Bonapart” tarafından gönderilen bir mektup getirmiştir. Mevzubahis mektupta kendi kanunlarının uygulanmasını talep etmektedir. Bu talep başkahramanlar tarafından hoş karşılanmamıştır. Çingiraklı Zilha, Kalyoncu Benli Mustafa ile dünya evine girmek istemiştir. Zeynep, “Çavuş Ağam” diye hitap ettiği Kabakçı ile evlenmek istediğini beyan etmiştir. İlgili sahne, Zeynep ile Kabakçı’nın düğünün yapılacağını haber vererek şarkı eşliğinde sonlandırılmıştır.

“Yazıcı” (Kaygılı, 1927) metninin “fasıl” bölümü, Kavuklu’nun kirasını ödeyemediği için mülk sahibi tarafından çıkartılması üzerine yeni bir dükkân aradığını belirtmesiyle birlikte başlatılmıştır. Bu haberi duyan Pişekâr ise hemen çözüm üretmiş ve Kavuklu’ya bir dükkân göstermek üzere yola koyulmuştur. Şanlı Nigar ve onun kardeşi olan Namlı Şikâr hanımlarla yolda karşılaşılan başkişiler hanımefendilere bir dükkân aradıklarını söylemişlerdir. Bu söylemin üzerine mevzubahis hanımlar, Kavuklu’ya kendilerine ait olan bir dükkânı kiralamasını tavsiye etmişlerdir. Akabinde hanımefendilere ait olan dükkân Kavuklu ve Kavuklu Arkası tarafından “yazıcı” olma iddiası ile kiralanmıştır. Kira olarak hanımefendiler Kavuklu’dan para istemek yerine her ay talep ettikleri muhtelif malzemelerin Kavuklu tarafından kendilerine hediye edilmesini uygun bulmuşlardır. Sözü edilen hediyeler; bir şişe lavanta, bir kutu allık, özel günlerde pasta, bir tane inci kolye gibi muhtelif malzeme ve yiyeceklerden oluşmaktadır. Yazıcı dükkânına giren ilk müşteri olan Musevi şair İzak Ferrera Efendi, Buenos Aires’de yaşayan sevgilisi Vitorya’ya bir mektup yazdırmış fakat mektubun parasını ödemedi

dükkândan kaçmıştır. Ardından “Şehremaneti Heyet-i Fenniye’sinden bir zatla Fatih, Bayezid Daire-i Belediye ser-mühendisleri” yazıhaneye girmişlerdir. Söz konusu kişilerin talebi ise bir “münakasa-name sureti” yazılması olmuştur. Kavuklu Arkası istenilen yazıyı tamamlayıp emeğinin karşılığını istediğinde ise ilgili kuruma gidilip parayı almak adına birtakım teamüllere uymak gerektiğini öğrenmiştir. Böylece ikinci müşteri de yazıhaneden para vermeden çıkmıştır. Bu olayın ardından yazıhanenin bir diğer misafirleri ise günlük gazetelerin “heyet-i tahririye müdürleri” olmuştur. Burada bahsedilen müdürlerden biri olan Abidin Daver, denizi konu edinen bir yazı kaleme alınmasını talep etmiştir. Kavuklu Arkası ise bu yazının yazılabilmesi için ertesi gün akşam saatlerine randevu vermiş ve ilgili zamana kadar konu hakkında bilgi toplaması gerektiğini beyan etmiştir. Felek Burhan ve Toplu İğne, mizahi bir yazı yazılmasını istemişlerdir. Kavuklu Arkası, talep edilen bu yazıları da hemen kaleme almak istememiş ve ilk önce konu hakkında Meddah Süruri Efendi ile istişare etmek istediğini bildirmiştir. Felek Burhan ise böyle bir istişare için zamanı olmadığını dile getirince ilgili yazı Kavuklu Arkası tarafından yazılmamış ve her ikisine de Kavuklu Arkası tarafından “Naşid tiyatrosuna” gidip gerekli bilgiyi oradan edinerek kendi yazılarını kendileri yazmaları tavsiye edilmiştir. *İkdam*’ın Fidan Boylusu ucuz olan alelade bir yazı yazılmasını talep edince, Kavuklu Arkası kendisine Yeni Cami’ye gitmesini tavsiye etmiş ve böylece bu yazı da yazılmaya uygun bulunmamıştır. İdare Memuru Kazım ve Hafız Said’in istekleri üzerine varyete yazısı ertesi sabah hazır olacak şekilde anlaşılmıştır. Akabinde Genç sahneye çıkmış ve serbest vezin kullanarak modern tarzda bir şiir söyleyeceğini beyan etmiştir. Kendisi, Kavuklu Arkası’ndan söylediklerinin yazıya dökmesini rica etmiştir. Kavuklu Arkası, Genç tarafından “şiir” olduğu iddiasıyla söylenen sözleri “deli saçması” olarak değerlendirmiş fakat para almak ümidiyle yine de yazmıştır. Yazma işlemi bitince ise Genç, para vermeden yazıhaneden ayrılmıştır. Papa Eftim Efendi, Kavuklu Arkası’na gazeteler için bir tekzipname yazdırmıştır. Akabinde konu yazının parasını ödemeye gelince para vermek yerine bir torba tarhana ile birlikte bir kutu da armut kurusu verebileceğini dile getirmiştir. İbrahim Necmi Beğ ise bir tiyatro tenkidi kaleme alınmasını istemiş ve kendisinin söyledikleri Kavuklu Arkası tarafından yazıya geçirilmiştir. Hıfzı Tevfik Beğ’in söylediği şarkı da yazıhanede yazıya geçirilmiştir. Doktor Safiye Hanım ile Doktor Besim Ömer, reçete sureti yazdırabilmek adına Kavuklu’nun yazıhanesine gelmişler ve ilgili dükkânda bu talepleri yerine

getirilmiştir. Velhasılıkelam Kavuklu Arkası dükkânda oluşan kalabalığa rağmen ceplerine para girmedigini söylemiş ve bu serzenişin ardından mülk sahibi hanımların dükkâna doğru yaklaştıklarını görmüştür. Kavuklu ise hanımefendilerden kaçmak adına Kavuklu Arkası'na masanın altına saklanmasını teklif etmiştir. Bu esnada hanımefendiler yazıhaneye girmiş ve gördükleri kalabalık karşısında dükkân kirasını arttırma kararı almışlardır. Eserin bu aşamasında Kavuklu, Besim Ömer Paşa'nın arkasına gizlenirken Kavuklu Arkası ise masanın altına gizlenmiştir. Daha sonra Kavuklu Arkası'nın saklanayım derken masanın üzerindeki lambayı devirmesi üzerine ilgili masa alev almış ve böylece ortaya çıkan karışıklık ile temsil sona ermiştir.

“Ters Evlenme” metninde Kavuklu'nun, Pişekâr'ın mahallesine iş aramak için gelmesi üzerine “fasıl” bölümüne geçildiği görülmektedir. Burada oluşturulan diyalog sayesinde Pişekâr'ın ilgili mahallenin muhtarı olduğu bilgisi okuyucuya sunulmuştur. Kavuklu, ilk sahnesinde Pişekâr'dan kendisine iş bulmasını rica etmiş ve ardından bir müddet sahneden ayrılmıştır. Kavuklu'nun yokluğunda ise Pişekâr'ın yanına, metinde ismi “Görümce” olarak geçen bir hanımefendi gelmiştir. Kendisi öncelikle Pişekâr'a annesinin selamını iletmiş ve ardından abisi Tuzsuz Deli Bekir'in evlendirilmesi konusunda ondan yardım beklediklerini dile getirmiştir. Tuzsuz Deli Bekir'in içkiye düşkün olması sebebiyle toplum nezdinde hoş karşılanmadığını bilen Pişekâr, bu yardım talebine ilk başta pek sıcak bakmamıştır. Pişekâr'ın konu hakkındaki düşüncesinin değişmesine vesile olan şey ise Görümce'nin kendisine bir para kesesi vermiş olmasıdır. Ayrıca Pişekâr'a verilecek para bununla da sınırlı kalmamış ve “devamı gelecek” denilerek bu hususta kendisine vaat de verilmiştir. Tuzsuz Deli Bekir ile evlenen kişinin başının yanacağından emin olan Pişekâr, kimseyi bu denli zor bir duruma düşürmek istemediğinden mütevellit bu duruma bir çözüm üretmesi gerekmiştir. Sonuç olarak Pişekâr, Kavuklu'nun kadın kılığına girerek Tuzsuz Deli Bekir ile evlenmesini temele alan bir plan kurmuştur. İlgili planın beklenen sonuçlarına göre ilk olarak başkahramanlar bu işten para kazanacaklardır. Bu sonuç eserde başkişilerin böyle bir olaya kalkışmalarına vesile olan en mühim etken olarak gösterilmiştir. Planın beklenen bir diğer sonucu ise Tuzsuz Deli Bekir'in başına gelenlerden ders çıkartarak içki âlemini terk etmesidir. Akabinde söz konusu plan Kavuklu'ya da haber verilmiş ve ülkede yaşanan ekonomik kriz nedeniyle zor durumda olan Kavuklu, kadın kılığına girmeyi kabul etmek zorunda kalmıştır. Böylece erkek evine haber gönderilmiş ve aile üyeleri gelin adaylarını görmek

üzere yola koyulmuşlardır. Fakat onlar Kavuklu'yu görmeye henüz gelememişken “Bolulu Himmet Usta” gelin tarafına düğün helvası kavurmak üzere gönderilmiştir. Kavuklu ise helva ustasını gerekli malzemeleri alabilmesi için Pişekâr'a yönlendirmiştir. Kendisi ise kadın kılığına girebilmek adına eşinden yardım istemeye gitmiştir. Temsilin bu aşamasında Kavuklu'nun hanımı, mevzubahis planı öğrenmiş ve hatta planın uygulanması noktasında da eşinden desteğini esirgememiştir. Kavuklu kadın kılığına girdikten sonra Pişekâr'ın tavsiyesi üzerine görücülerin yanında kullanacağı ismi “Kartopu Hanım” olmuştur. Böylece tüm hazırlıklarını tamamlanan Kartopu Hanım'a gelen görücüler; kayınvalide, görümce ve Arap Bacı olmak üzere üç kişiden meydana getirilmiştir. Kayınvalide, Kavuklu'yu görünce bir hayli beğenmiş ve oğlu ile evlenmesi için onay verdiğini belirtmiştir. Ardından Pişekâr, yanına Bekçi Mustafa ve muhtelif kişileri de alarak sahneye çıkmıştır. Bekçi Mustafa'nın ettiği “oyun duası” eşliğinde Tuzsuz Deli Bekir ve Kartopu Hanım'ın evlilik merasimi gerçekleştirilmiştir. İlgili merasimin ardından Tuzsuz Deli Bekir ile baş başa kalan Kavuklu, duvağını açmak istememiştir. Bu duruma bahane olarak ise önce yüz görümlüğü istemiş, ardından burun görümlüğü ve kulak görümlüğü de istediğini beyan etmiştir. İlgili talepler karşısında Tuzsuz Deli Bekir'in öfkelenmesi üzerine Kavuklu yüzünü açmak zorunda kalmıştır. Ardından karşısında Kavuklu'yu gören Tuzsuz Deli Bekir öncelikle şaşırmış ve daha sonra içki içmekten vazgeçecek kadar büyük bir farkındalık yaşamıştır. Temsilin sonunda ise bu farkındalık uzun sürmemiş ve Tuzsuz Deli Bekir, içkiyi bırakma kararını kutlamak üzere yine içki meclisine doğru yola koyulmuştur. Temsil, Kavuklu'nun kendisine vaat edilen paranın düğün masraflarına harcadığını öğrenmesi üzerine noktalanmıştır.

“Safınaz'ın İzdivacı”, iki perdeden oluşan ve bu sefer daha çok Kavuklu'nun değil, Pişekâr'ın ailesinin ön plana çıkartıldığı bir temsil olarak karşımıza çıkmıştır. Metnin “fasıl” bölümü, Kavuklu'nun Pişekâr'a dükkân komşusu olarak tanıttığı İlyas Efendi'nin aşka düşmesinden bahsetmesi üzerine başlatılmıştır. İlgili anlatıma göre İlyas Efendi'nin dükkânına, Pişekâr'ın baldızı Safınaz Hanım ile kayınvalidesi uğramış ve kumaş kestirmişlerdir. Bu alışveriş esnasında gönlünü Safınaz Hanım'a kaptıran İlyas Efendi, müşterileri dükkânda çıktıktan sonra Kavuklu'nun yanına gitmiş ve Safınaz Hanım'a karşı oluşan hislerinden bahsetmiştir. Akabinde hanımefendi ile evlenme niyetinde olduğunu beyan eden İlyas Efendi, bu konuda Kavuklu'dan yardım istemiştir. Kavuklu mevzuyu Pişekâr'a açmış, Pişekâr ise durumu eşine yani Gülbeyaz Hanım'a bildirmiştir.

Böylece İlyas Efendi'nin göndermiş olduğu haber ilk önce beyefendiler arasında daha sonra ise hanımefendiler arasında yayılmıştır. Bu haber akışı sırasında ise İlyas Efendi'nin iki yıl önce eşini kaybettiği beyan edilirken, Safinaz Hanım'ın ise annesinin baskısından dolayı evlenemeyen bir hanımefendi olduğu dile getirilmiştir. Metinde “Anne” olarak isimlendirilen Pişekâr'ın kayınvalidesi, evlenen çocuklarını “hayırsız” ilan eden bir düşünce tarzına sahiptir. Kendisinin bakış açısına göre Safinaz Hanım evlenmeyerek annesine olan sevgisini kanıtlamıştır. İlyas Efendi'nin görüşme teklifini duyan “Anne”, mevzubahis teklifi Safinaz Hanım'ı “kapatma yapmak isteme” olarak yorumlamıştır. Fakat Gülbeyaz, ablasından ya da annesinden herhangi bir “olur” alma niyetiyle değil de daha çok “haber verme” maksadıyla hareket etmiş ve “yarından sonra gelsinler” diyerek konuyu kapatmıştır. Başkahramanları yanına alan İlyas Efendi, Safinaz Hanım'a görücü gittiğinde ise hanımefendinin annesinin hışmına uğramış ve evden kovulmuştur. Bu durum karşısında ise Safinaz Hanım'ın elinden ağlamaktan başka bir şey gelmemiştir. Kavuklu ise sevenleri kavuşturmak üzere bir plan kurmaya ihtiyaçları olduğunu ifade etmiştir. Bu konuşmanın üzerine sahneye “Hacı Ağa” çıkınca Kavuklu'nun ilgili planı şekillenmeye başlamış ve böylece birinci perde kapanmıştır. İkinci perdede İlyas Efendi, Pişekâr, Kavuklu ve Hacı Ağa kendi aralarında bir sohbet meclisi kurmuşlardır. Bu sohbet Kavuklu'nun planına uyum hareket eden İlyas Efendi ve Pişekâr'ın da desteğiyle Hacı Ağa'nın evlenmesi gerektiği konusu üzerinde ilerlemiştir. Kendisine Pişekâr'ın kayınvalidesinin de “dul” olduğu söylenmiş ve böylece akli çelinen Hacı Ağa'nın kayınvalideye talip olması üzerine söz konusu sohbet noktalanmıştır. Ardından tekrar Gülbeyaz üzerinden aileye haber verilmiş ancak bu sefer gelin adayı Safinaz Hanım değil annesi olmuştur. Kendisine görücü gelineceğini öğrenen “Anne”, bu misafirlığe onay vermiş olmasına rağmen olayın sonunda Hacı Ağa'yı da evden kovmuştur. Bu bölümde Hacı Ağa, mevzubahis evliliğin yapılması durumunda Safinaz'ın evlenmesine herhangi bir mani kalmayacağını söylemiştir. Anne ise duydukları karşısında “buraya bir oyun oynamaya geldiler” düşüncesine kapıldığı için bir kez daha öfkesine yenik düşmüş ve misafirlerini evden kovmuştur. Velhasılıkelam bu tanışma vesilesi ile Hacı Ağa, Pişekâr'ın kayınvalidesine karşı derin duygular beslemeye başlamıştır. İşin sonunda Pişekâr, başlarına gelenleri konuşmak için akşam vakti buluşmak üzere Kavuklu'yu, İlyas Efendi'yi ve Hacı Ağa'yı evine davet etmiştir. Mevzubahis toplantıya davet edilmediği halde katılan kişi ise Safinaz Hanım olmuştur.

Kendisi annesinin esaretine daha fazla dayanamamış ve evden kaçmıştır. Safnaz Hanım'ı karşısında gören İlyas Efendi ise bu duruma çok sevinmiş ve hanımefendiye evlenme teklifi etmiştir. İlyas Efendi, teklifine “evet” cevabını alması üzerine ise âşık olduktan sonra alıp günlerce cebinde taşıdığı nişan yüzüklerinin Kavuklu tarafından takılmasını talep etmiştir. Akabinde kapı bir kere daha çalmış ve bir diğer davetsiz misafir olan “Anne” içeriye girmiştir. Kendisi, Safnaz Hanım evi terk edince kızına karşı gösterdiği tavrın bencillik olduğunu idrak etmiş ve orada bulunan herkesten yaptıkları için özür dilemiştir. Hanımefendinin bu hoş tavrını gören Hacı Ağa ise fırsatı ganimet bilerek ona evlenme teklifi etmiştir. Hacı Ağa da “evet” cevabı alınca tıpkı İlyas Efendi gibi cebinde taşıdığı nişan yüzüklerini çıkarmıştır. Eserin sonunda Kavuklu, mevzubahis çiftlere nişan yüzüklerini takarken Pişekâr ise nişan kurdelelerini kesmiştir. Sahnede bulunan tüm oyuncuların hep bir ağızdan seyircileri düğünlerine davet etmesi üzerine eser tatlıya bağlanarak sonlandırılmıştır.

## Ek-2: Yayımlanmış Ortaoyunu Metinleri Bibliyografyası

Geçmişten günümüze uzanan süreçte, adı bilinen ortaoyunu metinlerinin bir kısmı kitap halinde basılmış veya gazetelerde tefrika edilmiştir. Sözü edilen metinlerin listesi şu şekildedir:<sup>6</sup>

Akan, M. (2006). Midirfillik oyunu. *Toplu oyunları I (Hikâye-i Mahmud Bedreddin, Analık davası, Midirfillik oyunu)* (ss. 163-240) içinde. Mitos-Boyut Yayınları.

And, M. (1962). *Kavuklu Hamdi'den üç orta oyunu*. Forum Yayınları.

Ataman, S.Y. (1974). Kadın hilesi yahut Kanlı Nigâr. *Dümbüllü İsmail Efendi* (ss. 168-184) içinde. Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.

Atay, C. (1987). Mamlet'in babasını kimler öldürdü. *Ortaoyunu (Oyun metinleri)* (ss. 271-312) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Biçer, Y. (2012). Revani Hanım'ın kısmeti. *2 ortaoyunu: Revani Hanım'ın kısmeti-İbiş ile Zeliş* (ss. 5-60) içinde. Babıali Kitaplığı.

Bilginer, C. (2001). *Hayırlı evlat-İnternetçi*. Mitos-Boyut Yayınları.

Bilginer, C. (2003). *Dünyada mekân yahut hilekâr*. Mitos-Boyut Yayınları.

Büyükarkın, B. (1987). Kavuk. *Ortaoyunu (Oyun metinleri)* (ss. 201-270) içinde. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Cevdet Kudret (2007a). *Ortaoyunu*. Cilt 1. Yapı Kredi Yayınları.

Cevdet Kudret (2007b). *Ortaoyunu*. Cilt 2. Yapı Kredi Yayınları.

Genç Oyuncular (1962). *Vatandaş oyunu*. İzlem Yayınevi.

Gerçek, S.N. (19-27 Ekim 1939). Kanlı Nigâr. *Yeni Sabah*, 527-535.

Gerçek, S.N. ve Rauf Yekta (1931). *Gülme komşuna (Kütahya)*. Akşam Matbaası.

---

<sup>6</sup> Bu başlık altında verilen liste, Onur Aykaç'ın hazırladığı *Geçmişten Günümüze Ortaoyunu Geleneği* (2019: 14-17) adlı çalışmadan alınmıştır.

- Gezen, M. (1997). *Salak oğlum*. Mitos-Boyut Yayınları.
- Gezen, M. (2003). Salak oğlum. *Türk tiyatrosu kitabı (Meddah-karagöz-ortaoyunu)* (ss. 67-124) içinde. MSM Yayınları.
- Gündoğdu, S. (1987). Geçmiş zaman olur ki. *Ortaoyunu (Oyun metinleri)* (ss. 1-76) içinde. Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kaygılı, O.C. (9-28 Mart 1927). Yazıcı. *Akşam*, 2.
- Kunos, İ. (1304). *Orta oyunu (Büyücü oyunu)*. Şirket-i Mürettibiyye Matbaası.
- Kunos, İ. (1888). *Orta-oyounou (Theatre populaire Turc)*. Macar Encümen-i Danişı.
- Kunos, İ. (1908). *Das Türkische volksschauspiel-Orta oynu*. Franklin-Verein.
- Martinovitch, N.N. (1968). The sorcery/Büyücü. *The Turkish theatre*. Benjamin Blom.
- Oral, Ü. (1987). Kavuklu iş buldu. *Ortaoyunu (Oyun metinleri)* (ss. 77-199) içinde. Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Oral, Ü. (2000). *Kavuklu iş buldu*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Oral, Ü. (2012). *Beş ortaoyunu*. Kitabevi Yayınları.
- Oral, Ü. (2017). *Kavuklu iş buldu*. Kitabevi Yayınları.
- Özakman, M. (2012). Çevreci. *Karagöz (Oyunlar ve 'Çevreci' ortaoyunu)* (ss. 225-240) içinde. UNIMA Türkiye Milli Merkezi Yayınları.
- Uğur, U. (2013). Kabakçı Mustafa vakası. *Toplu oyunları I (Kabakçı Mustafa vakası, Evham, Huysuzlar kulübü)* (ss. 71-82) içinde. Mitos-Boyut Yayınları.

Bunlara ek olarak Osman Cemal Kaygılı'nın *Politika* gazetesinde bir Ramazan boyunca neşrettiği Kavuklu-Pişekâr diyaloglarından, "M.T." müstearlı bir kişinin *Tan*'da yayımladığı kısa bir ortaoyunu muhaveresinden, Refi Cevat Ulunay'ın *Milliyet*'te çıkan bir ortaoyunu tekerlemesinden ve Ünver Oral'ın Kavuklu ile Pişekâr'ı bir restorana gönderdiği kısa oyun denemesinden de burada bahsetmek gerekir. Sözü edilen metinlerin künyesi şu şekildedir:

- Kaygılı, O.C. (1 Şubat 1930). Başlangıç. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (2 Şubat 1930). Darülbedayi hapı yutmuş. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (3 Şubat 1930). Ucuz yemek. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (4 Şubat 1930). Delilik artıyor mu. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (5 Şubat 1930). Naşit Bey'e gidecekler. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (6 Şubat 1930). Kalbimde o eller. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (7 Şubat 1930). Meddahtan duyduklarım. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (8 Şubat 1930). Kocadan şikâyet. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (9 Şubat 1930). Kraliçe kimin nesi. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (11 Şubat 1930). Büyücü (Birinci fasıl). *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (12 Şubat 1930). Büyücü (İkinci fasıl). *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (13 Şubat 1930). Büyücü (Üçüncü fasıl). *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (14 Şubat 1930). Oyunlar da yenilik ister. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (15 Şubat 1930). [Başlıksız]. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (16 Şubat 1930). Manzum muhavere. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (17 Şubat 1930). Dümbelekten ilhamlar. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (18 Şubat 1930). Güzel ses-Davul. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (19 Şubat 1930). Kavuklu'ya geçmiş olsun. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (20 Şubat 1930). Karşılıklı maniler. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (21 Şubat 1930). Mahallebici (Birinci fasıl). *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (22 Şubat 1930). Mahallebici (İkinci fasıl). *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (23 Şubat 1930). Mahallebici (Üçüncü fasıl). *Politika*, 3.

- Kaygılı, O.C. (24 Şubat 1930). Yeni bilmeceler. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (26 Şubat 1930). Güzellerin isimleri. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (27 Şubat 1930). Yazıcı. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (28 Şubat 1930). Şekerci. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (1 Mart 1930). Gazeteci. *Politika*, 3.
- Kaygılı, O.C. (2 Mart 1930). Yıktın perdeyi eyledin viran. *Politika*, 3.
- M.T. (21-22 Mayıs 1955). Kavuklu-Pişekâr muhaveresi. *Tan*, 2.
- Ulunay, R.C. (28 Mart 1965a). Ortaoyunu tekerlemesi I. *Milliyet*, 2.
- Ulunay, R.C. (29 Mart 1965b). Ortaoyunu tekerlemesi II. *Milliyet*, 2.
- Oral, Ü. (2015). Kavuklu yemekte. *Radyo-sinema-TV ve gelenek tiyatromuz* (ss. 31-37) içinde. Kitabevi Yayınları.

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Adı Soyadı:</b> Merve ÖZEL	
<b>Eğitim Bilgileri</b>	
<b>Lisans</b>	
<b>Üniversite</b>	Aksaray Üniversitesi
<b>Fakülte</b>	Sabire Yazıcı Fen-Edebiyat Fakültesi
<b>Bölümü</b>	Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
<b>Makale ve Bildiriler</b>	
<p>1. Özel, Merve (2023). “Leylâ ile Mecnûn Hikâyesinin Ergun Sav Varyantı Üzerinde Epizot ve Motif İncelemesi”. <i>Türk Dünyası ve Türkçe Öğretimi Dergisi</i>, 2(1), 63-73.</p>	