

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

Doktora Tezi

**TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA  
ETİK – İDEOLOJİK İDEALİZASYONUN EVRİMİ**

Hazırlayan  
Ezgi Deniz ALPAN

Danışman  
Prof. Dr. Semih ÇELENK

İZMİR / 2020

## YEMİN METNİ

“Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Doktora Tezi olarak sunduğum “*Türk Oyun Yazarlığında Etik İdeolojik İdealizasyonun Evrimi*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Ezgi Deniz ALPAN

İmza

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ....../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre doktora öğrencisi Ezgi Deniz ALPAN'ın "Türk Oyun Yazarlığında Etik İdeolojik İdealizasyonun Evrimi" konulu tezi incelenmiş ve aday ....../...../..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

**BAŞKAN**

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

## ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Türk oyun yazarlığının Cumhuriyet tarihi boyunca idealize ettiği değerleri, toplumsal yapıyı, birey tasarımı incelemek; bunların değişen toplumsal ve siyasal yapı ile geçirdiği dönüşümleri irdelemektir. Bu amaç için Türk oyun yazarlığının iyi, kötü, mutluluk, özgürlük, erdem, hak, adalet ve doğru gibi ilkelerdeki ahlaki ve ideolojik anlayışı, beklentileri, bunu tartışırken izlediği yöntemler incelenmiştir. Oyun yazarlığında eşit güçteki iki değer çatışmasını sağlayıp sağlayamadığı, tutarlı bir etik anlayışına sahip olup olmadığı, kahramanların peşinde sürüklenebileceği ideal tasarımlarının bulunup bulunmadığı gibi sorulara cevap aranmıştır. Böylece çalışmanın, tiyatro sanatı-toplum ilişkisi, oyun metninin söylemsel düzlemi gibi konularda düşünsel bir tartışmaya zemin oluşturması hedeflenmektedir. Çalışmanın kapsamı, Türk tiyatrosunun yazılı metinleri ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemden, oyun metninin analizinde faydalanılmıştır. Dolayısıyla cevap aranacak sorular konunun niçin seçildiği, dönemin toplumsal ve siyasal ortamı ile olan ilişkisi, oyun kahramanının yargılarının ve eylemlerinin nasıl oluştuğu, çevresinden ne şekilde etkilendiği ile aynı tartışmaları açmayı hedefleyen oyun metinleri arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ile bunların neden kaynaklandığı gibi sorulardır.

Çalışmanın ilk bölümünde Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte gelişen Batılı anlamdaki Türk oyun yazarlığında etik – ideolojik idealizasyon, 1980'e kadarki gelişimi içinde incelenmiştir. İdeal toplum ve birey tasarımlarındaki benzerlikler ve farklılıklar saptanmış, oyun yazarlığındaki biçimsel ve içeriksel zenginlikler araştırılmıştır. İkinci bölümde, toplumun her alanında olduğu gibi tiyatro alanında da büyük değişim ve dönüşüme neden olan 12 Eylül darbesinden sonraki süreç incelenmektedir. İçinde bulunduğumuz 2000 sonrası dönemin oyun yazarlığında etik ideolojik idealizasyonun evrimi de bu bölümde ele alınmıştır.

Cumhuriyet Dönemi Türk oyun yazarlığı tarihinde toplum; 1923-1946 döneminde Kemalist, 1946-1960 döneminde Batılılaşma ve Amerikanlaşma karşıtı, 1960-1970 döneminde geleneksel olanın boyunduruğundan kurtulmuş, özgür, 1970-1980 döneminde halkçı, eşitlikçi, 1980-2000 döneminde uyanış içinde, 2000 sonrası dönemde çok kültürlü, çok kimlikli ve farklılıklara saygılı olma nitelikleriyle idealleştirilmiştir. Karakter

idealizasyonu bakımından ise kadınlar 1970'lere kadar Anadolu'yu, fedakar, ahlaklı, destekleyici özellikleri ile idealize edilirken; 1970'lerle birlikte ilk kez çok boyutlu olarak ele alınmaya başlanmış; kendi ayaklarının üzerinde durabilmesi, meslek sahibi olması, özgürlüğü ile idealize edilmiştir. Erkek idealizasyonu da neredeyse 2000'lere kadar çok boyutlu değildir. Erkekler doğrudan vatandaş olarak ülkesine bağlılığı içinde idealize edilirken, 1980 sonrasında ve ağırlıklı olarak 2000'lerle birlikte kendi özgül kişiliğine sahip olarak idealize edilmiştir.

Türk oyun yazarlığına etik – ideolojik inşa perspektifinden bakmak, tiyatroyun doğrudan devlet eliyle yapılan ve yayılan ideolojik bir aygıttan, yeni bir dünya arayışının platformuna dönüşümünü incelemek demektir.

Anahtar kelimeler: Türk tiyatrosu, oyun yazarlığı, idealizasyon, etik, ideolojik

## **ABSTRACT**

The aim of this thesis is to analyze the values idealized by Turkish playwriting, social structure and individual design; is to examine their transformations with the changing social and political structure. For this purpose, the moral and ideological understanding and expectations of Turkish playwrights in principles such as good, bad, happiness, freedom, virtue, right, justice and truth were examined. In the plays, answers were sought for questions such as whether two values of equal strength could ensure conflict, whether they had a consistent ethical understanding, and whether they had the ideal designs that heroes could be pursuing. Thus, it is aimed that the study will form an intellectual discussion on issues such as the relationship between theater art and society and the discursive plane of the play texts. The scope of the study is limited to the written texts of the Turkish theater. Qualitative research method was used in the study. This method was used in the analysis of plays. Therefore, the questions to be answered are questions such as why the topic was chosen, its relationship with the social and political environment of the period, how the game hero's judgments and actions were formed, how they were influenced by the environment, and the similarities and differences between the plays.

In the first part of the study, ethical - ideological idealization in Turkish playwriting, which developed with the declaration of the Republic, was examined in its development until 1980. Similarities and differences in ideal society and individual designs were determined, and formal and contextual richness in playwriting were investigated. In the second part, the process after the September 12 coup, which caused great change and transformation in the field of theater, as in all areas of the society, is examined. The evolution of ethical ideological idealization in the playwright of the post-2000 era is also discussed in this section. To examine the Turkish playwriting from an ethical-ideological building perspective is to examine the transformation of the theater from an ideological device made and spread directly by the state to the platform of the search for a new world.

**Keywords:** Turkish theater, playwriting, idealization, ethical, ideological

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, Türk oyun yazarlığı tarihinin değerler haritasını çıkarmak merakı ile oluşturulmuştur. Sosyal bilimlerde mikro ölçekli yaklaşımların artması, bir araştırmacı olarak detaylara ilgi duymama neden oldu. Böylece kendi alanım olan tiyatroya, özelde oyun yazarlığına bir detay perspektifinden bakarak yazarların bireyle, toplumla ve tiyatroyla kurdukları ilişkiyi idealizasyon kavramı üzerinden okudum. Oyun yazarlığımızın eşit güçteki iki değer çatışmasını sağlayıp sağlayamadığı, tutarlı bir etik anlayışına sahip olup olmadığı, kahramanların peşinde sürüklenebileceği ideal tasarımlarının bulunup bulunmadığı gibi sorulara cevap aranan bu çalışmada, tiyatro sanatı-toplum ilişkisi, oyun metnlerinin söylemsel düzlemi gibi konularda düşünsel bir tartışmaya zemin oluşturmayı amaçladım.

Çalışmamın başından itibaren destekleyici ve yol gösterici yaklaşımından ötürü sevgili danışmanım Prof. Dr. Semih Çelenk'e; çok değerli Tez İzleme Komitesi üyelerim Dr. Öğr. Üyesi Uğur Akıncı ve Doç. Dr. Ragıp Taranç hocalarıma tüm emekleri için teşekkür ederim. Lisans eğitimimin başlangıcından daima yanımda bulunan Prof. Dr. Murat Tuncay, Prof. Dr. Hülya Nutku, Doç. Dr. Özlem Belkıs başta olmak üzere tüm Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü hocaları iyi ki varlar. Prof. Dr. Özdemir Nutku ve Dr. Öğr. Üyesi Selda Ergün hocalarıma anılarına saygıyla...

Son iki yılını Erzurum'dan yürüttüğüm tez çalışması sürecinde desteklerini ve anlayışlarını esirgemeyen Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü ailesine teşekkür ederim.

Bu çalışmayı hazırladığım beş yıl boyunca akademik ve duygusal desteklerinden ötürü sevgili sınıf arkadaşlarım Funda Sakaoğlu Eryek'e, Nazlı Zeynep Ergüven'e, Hatice Yılmaz Şaşmaz'a, tiyatro akademisi ile birlikte tanıştığımız Gizem Bilgi Su Şahin'e, Mavisu Kahya'ya, Melis Bulu'ya birlikte yürümeye devam etmek dileğiyle teşekkür ederim. Tüm tiyatro emekçilerine, araştırmacılarına, birlikte var olduğumuz bir alan yaratmaya katkı sağladıkları için teşekkürler.

Tabii ki teşekkürlerin en önemlisi sevgili aileme. Özverili, yüreklendirici annem Serpil Alpan'a, ablam Burcu Bozkurt'a, zamansız ve mekansız babam Yaşar Alpan'a ve büyükbabam Ali Arslan'a, baş tacımız canım anneannem Reyhan Arslan'a var oldukları için minnettarım...

Ezgi Deniz Alpan

İzmir - 2020



# TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA ETİK – İDEOLOJİK İDEALİZASYONUN EVRİMİ

## İÇİNDEKİLER

|                   |      |
|-------------------|------|
| YEMİN METNİ ..... | i    |
| TUTANAK.....      | ii   |
| ÖZET.....         | iii  |
| ABSTRACT .....    | v    |
| ÖNSÖZ.....        | vi   |
| İÇİNDEKİLER ..... | viii |
| KISALTMALAR ..... | x    |
| GİRİŞ .....       | 1    |

## 1. BÖLÜM

### TÜRK OYUN YAZARLIĞININ 1980 ÖNCESİ DÖNEMİNDE ETİK – İDEOLOJİK İDEALİZASYON

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1. 1923-1946 Dönemi Oyunlarında Etik – İdeolojik İdealizasyon .....  | 21 |
| 1.1.1. Toplumun İdealizasyonu .....                                    | 27 |
| 1.1.2. Bireyin İdealizasyonu.....                                      | 32 |
| 1.2. 1946-1960 Dönemi Oyunlarında Etik – İdeolojik İdealizasyon .....  | 39 |
| 1.2.1. Bireyin ve Ailenin İdealizasyonu .....                          | 42 |
| 1.2.2. Toplumun İdealizasyonu .....                                    | 48 |
| 1.2.3. Siyasi Ortamın İdealizasyonu.....                               | 49 |
| 1.3. 1960 – 1970 Dönemi Oyunlarında Etik – İdeolojik İdealizasyon..... | 50 |
| 1.3.1. Sosyalist İdealizasyon .....                                    | 53 |
| 1.3.2. Toplumun İdealizasyonu .....                                    | 56 |
| 1.4. 1970 – 1980 Dönemi Oyunlarında Etik – İdeolojik İdealizasyon..... | 57 |
| 1.4.1. Muhalif İdealizasyon.....                                       | 59 |
| 1.4.2. Devletin İdealizasyonu .....                                    | 62 |
| 1.4.3. Kadının İdealizasyonu.....                                      | 63 |

## 2. BÖLÜM

### 1980 SONRASI OYUN YAZARLIĞINDA DÖNÜŞÜME UĞRAYAN DEĞERLER

|                                                                         |            |
|-------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.1. 1980 – 2000 Dönemi Oyunlarında Etik – İdeolojik İdealizasyon.....  | 68         |
| 2.1.1. Toplumun İdealizasyonu .....                                     | 74         |
| 2.1.2. Ailenin İdealizasyonu.....                                       | 92         |
| 2.1.3. Kadının İdealizasyonu.....                                       | 99         |
| 2.1.4. Erkeğin İdealizasyonu .....                                      | 103        |
| 2.2. 2000 Sonrası Dönemi Oyunlarında Etik – İdeolojik İdealizasyon..... | 107        |
| 2.2.1. Toplumun İdealizasyonu .....                                     | 118        |
| 2.2.2. Ailenin İdealizasyonu.....                                       | 121        |
| 2.2.3. Kadın – Erkek ve LGBTİ Bireylerin İdealizasyonu.....             | 123        |
| 2.2.4. Muhafazakar İdealizasyon.....                                    | 128        |
| <b>SONUÇ .....</b>                                                      | <b>135</b> |
| <b>KAYNAKÇA .....</b>                                                   | <b>144</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>                                                   |            |

**KISALTMALAR**

AKM: Atatürk Kültür Merkezi

AK Parti: Adalet ve Kalkınma Partisi

akt: Aktaran

AVM: Alışveriş merkezi

bkz: Bakınız

CHP: Cumhuriyet Halk Partisi

DT: Devlet Tiyatrosu

DTP: Demokratik Toplum Partisi

DP: Demokrat Parti

HES: Hidroelektrik Santrali

IMF: Uluslararası Para Fonu (International Monetary Fund)

İŞİD: Irak ve Şam İslam Devleti

İBBŞT: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları

LGBTİ: Lezbiyen, gay, biseksüel, transgender, interseks

MGK: Milli Güvenlik Kurulu

MHP: Milliyetçi Hareket Partisi

MS: Muhafazakar sanat

M S AD: Müstakil Sanayici ve İşadamları Derneği

OHAL: Olağanüstü hal

PKK: Kürdistan İşçi Partisi (Partiya Karker n Kurdistan)

T YSAV: Tiyatral Sanatlar Akademisi Vakfı

TEB: Tiyatro Eleştirmenleri Birliği

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

vb: ve benzeri

Y K: Yükseköğretim Kurulu

## GİRİŞ

Farkında olarak ya da olmayarak sürekli şeylerin *olması gereken, ideal* halleri üzerine düşünür ve o koşulları yaratmak için çabalarız. İdeal olan tasarımın belirleyeni bireyin kendi ihtiyaçlarından, özlemlerinden, tutkularından çok, toplumsal belirleyenlerle buna bağlı şekillenen üst yapı kurumlarıdır. Kavramın bir başka boyutu da ideal olan ile gerçek olanın birbirine sıkı sıkıya bağlılığıdır. Bilinen tüm tarihsel dönemler ve kültürler, bir ideale ulaşma savaşını ya da ulaşılan düzeyi muhafaza etme çabasını içerir. Hayatın her alanına sinmiş bu kavramı daha iyi anlamak için sözlük anlamına bakmak faydalı olacaktır.

Türkçe'ye Fransızca'dan yerleşen *ideal* sözcüğü, *ide/idea* etimolojik kökeninden türemiştir. Latince bir sözcük olan *idea*, “*Uzay ve zamanın ötesinde, öznenin dışında, kendiliğinden var olan, duyularla değil tinsel olarak algılanabilen asıl gerçeklik, düşünce*” (TDK, 1983) olarak tanımlanır. Yani duyular dünyasının ardındakini imler, asıl gerçeğin burada olduğunu belirtir. Görüldüğü üzere ideal olan ile gerçek olanın yukarıda değindiğimiz ilişkisi, kelimenin kökeninden itibaren karşılık bulmaktadır. Bu kökenden türeyen *ideal* sözcüğü ise anlam bakımından “*düşüncenin tasarlayabileceği bütün üstün nitelikleri kendinde toplayan, ülküsel*” olarak tanımlanır. Burada ‘düşüncenin tasarlaması’yla kastedilen yine bir çeşit gerçeklik inşasıdır. İdealizasyon bir şeyi, istenen mükemmel modele, mükemmel gerçeğe uygun duruma getirme süreci olarak tanımlanabilir.

Gerçeklik Antik Yunan’dan beri sorgulanan bir problemdir. Sözcüğün kökeninden anlaşılabileceği gibi önceleyn bilindik verilerle açıklanamayacak ilahi bir tasarım olarak görülen gerçeklik problemi, 20’inci yüzyılın sonlarına doğru felsefeye özgü bir sorgulama alanı olmaktan çıkmıştır. Psikoloji, sosyoloji, sosyal psikoloji bu probleme eleştirel yaklaşımlar geliştirmeye başlamıştır. Benliğin idealleştirme uğruna geçirdiği dönüşümler psikolojik ve sosyolojik verilerle ele alınmıştır.

Gerçek olanla ideal olan en belirgin şekilde psikolojide karşı karşıya gelir. İdeal kavramı psikolojide *örnek alınacak benlik* olarak tanımlanır. İdeal benlik, gerçek benlik tanımının karşısında konumlandırılır. Gerçek benlik kişinin yeterlikleri, yetersizlikleri,

değerler sistemi, davranışları, tepkileri, kısacası kendine dair oluşturduğu algılarla var olur. İdeal benlik ise kişinin nasıl olması gerektiğine dair düşünceleriyle şekillenir. Bütüncül bir benlik, gerçek ve ideal benler arasındaki uyumla oluşur. İdealizasyon tam da burada devreye girer. İdeal benlik tasarımı yalnızca kişiden kaynaklı oluşmaz. Kamusal olan her şey, sosyal topluluklar, inançsal yapılar, devlet ideal benliğin tasarımında etkilidir. Kişinin cinsiyetine, yaşına, etnik kökenine, inançlarına, zihinsel hatta fiziksel durumuna göre rol biçer. Benlik ve toplum arasındaki etkileşimin, küresel ortamda, olağanüstü seviyeye çıkması nedeniyle yirmi birinci yüzyıl sosyal bilimcileri, *gerçek benin* yok olduğunu öne süren *bireysel-kimlik* (Giddens, 2014), *aktör olarak insan* (Goffman, 2014), *kamusal insan* (Sennett, 2010) gibi yeni terimler önermişlerdir.

Kavram, sosyolojide ise toplumsal dünyanın bir kaynaktan gelen fikirlerden oluştuğunu varsayan konumunu anlatmak için kullanılır. Bu anlamda idealizmin ontolojik savunusu, toplumun ancak insanların onun var olduğunu düşünmesi koşuluyla var olduğudur (Marshall, 1999:319). Bu genel tanım aslında Marks ve ardılı tüm sosyal bilimcilerin düşüncelerine ışık tutmaktadır. İdeal devlet, toplum, birey düşünceleri kişinin kendi kendinin bilincine varması sonucu oluşmaz; tam tersine, bir tarihin ürünüdür. Bu tarih ise toplumda karşılaşılan suç, terör, savaş gibi olağandışı olayların tarihi değil, gizli, ayrıntıda yatan bir tarihtir, Marks'ın *sınıf mücadelesi tarihi* olarak isimlendirdiği gerçek insanların tarihidir. Yani toplum sıradan insanların inançları, düşünceleri yoluyla inşa edilir, var olur. Bunun için de ortak bilinçle yaşamak gerekir.

Bilinç konusuna değinmeden önce sıradan insanların tarihi düşüncesinin sosyal bilimleri nasıl etkilediğine bakmak gerekir. Bu düşünce sayısız yeni kuramın, terimin doğmasını sağlamış, 1960'larda günlük hayattaki sosyal ilişkilerin analizine yönelik olan *etnometodoloji* kavramına uzanan bir yol açmıştır. Etnometodoloji kavramının kökü Grafinkel'in İkinci Dünya Savaşı sonrası çalışmalarına dayandırılrsa da Marksizm ve etnometodoloji arasında sıradan insanlarla ilgilenmelerinin yanında büyük bir ortaklık daha vardır: toplumun sürekli inşası düşüncesi. Buna göre toplumsal gerçeklik, insandan bağımsız var olamaz. Burada gerçeklik sorununun *idea* anlamındakiyle benzer bir çıkarsama görürüz. Ancak gerçeklik artık ne duyulmayan alanda ne bireylerin öznel düşünce tasarımlarında aranmaktadır. Gerçeklik özellikle iktidarı elinde bulunduranlar,

yaptırım gücüne sahip olanlar tarafından idealleştirilmekte ve inşa edilmektedir. Yukarıda değindiğimiz toplumun ontolojik varoluşu için gerekli olan koşul böylece gerçekleşmiş olur. Genelde sanat, özelde tiyatro alanında bu sürecin gelişimi farklı değildir. Tiyatro oyunlarında kişiler önce mitolojik dünyadan, Tanrılar arasından, ardından soylular sınıfından seçilmiştir. Zamanla sıradan kişilerin ve gündelik hayatın oyunlara konu olması, tiyatroda bir çeşit devrim olarak kabul edilir.

İdealleştirme kavramını ve bunun inşa edilmesini anlayabilmek için, bir kavramın yanına ‘tarihsel dönüşümü’ ya da ‘kültürel/toplumsal inşası’nı incelemek iyi bir örnektir. Serbest zamanın tarihsel dönüşümü, cinselliğin toplumsal inşası gibi. Örneğin sanayileşmeyle birlikte işverenler ve ekonomistler, işçilerin serbest zamanı değerlendirmelerinin üretimi artıracığına inanmışlardır. Bugün adına hobi dediğimiz oyalayıcı alışkanlıklar, kişiler açısından serbest zamanın değerlendirilmesi, ekonomi açısından ise yeni bir kazanç alanı doğurmuştur. Böylece rızaya dayalı yeni bir ekonomik ilişki gelişmiştir. Kültür, hobi kavramıyla etkileşime geçmiş, onu kapsamış ve ideal/kamusal ben’in inşası için yeni bir alan oluşturmuştur. Bu örnekten görülen; idealleştirilen bir durumun amacının, bireyin çıkarından çok toplumsal düzenle ilişkili olmasıdır.

Toplumsal inşa ile şekillenen kimlik kavramı, insanı bir çeşit aktör olarak ele alır; çünkü benlik, ideal düzene uyum sağlamak için dönüşüme uğramıştır. İnsan, sosyal bir aktör olarak çevreye uyum göstermek ister ve güvenliğe ihtiyaç duyar. Sosyal kimlik bu gerekçelerle oluşmaktadır. Gerçek benlik ile ideal benlik bu ihtiyaçların giderilebilmesi için uzlaşmalıdır. Hem gerçekliği yaratan hem de gerçeklik tarafından yaratılan insan, toplumsal düzeni besler, pekiştirir ve sürdürür. İnsan, bu ideal tasarımlara niçin ihtiyaç duyar? Bu sorunun yanıtı, idealizasyonun psikolojik ve sosyolojik anlamlarının ilişkilendiği iki temel kavramla açıklanabilir: statüko önyargısı ve yanlış bilinç teorisi.

*Status quo bias* ya da *default bias* olarak anılan kavram, tam bir Türkçe çevirisi olmamakla birlikte *statüko önyargısı* ya da *statüko yanılğısı* olarak karşlanır. Statüko önyargısı karar verme aşamasına gelen bir kişinin, değerlendirme yapmaksızın, mevcut durumu devam ettirecek olanı seçmesi, mevcut durumu gerekçelendirmeksizin daha ideal bir seçenekmiş gibi gösterme çabasıdır. Seçme hakkını kullanmayan kişi düzeni

muhafaza etmeyi savunur. Burada yine ilk bakışta rızaya dayalı bir durum söz konusudur. Psikolojik anlamda bakıldığında gerçek ben ile ideal ben arasındaki uzlaşım sürdürülmekte, sosyolojik açıdan bakıldığında süregelen ideal düzenle çatışmaya girilmemektedir.

İdealleştirme olgusunu bu anlamda destekleyecek bir diğer kavram *yanlış bilinç teorisidir*. Şerif Mardin bu Marksist ifadeyi, “*dünyayı buğulu gözlükler arkasından algılamak*” olarak tanımlar (Mardin, 2017:35). Buna göre insanlar belirli sosyal hayat koşulları içinde yaşarlar; ancak bilinçleri, kendi koşullarının gerçekliğine uygun olmayabilir. Örneğin işçi sınıfına mensup bir kişi, vitrinde gördüğü bir şeyin değerini kendi koşulu olan emek-zaman değil, para biriminden algılar. Çünkü bilinci belirleyen şey sosyal yaşamdır ve sosyal yaşam iktidarın tahakkümü altında şekillenmektedir. Bu durum kısaca, topluma egemen olan sınıfın ideallerini benimseyen bir algının baskınlığını işaret eder. Tıpkı statüko önyargısında olduğu gibi, ideal düzenin argümanları ve ideal benliğin varlığı muhafaza edilir. Yani ideal tasarıma ihtiyaç duymanın ve onu sürdürmenin gerekçeleri, Maslow’un gereksinimler hiyerarşisinde belirttiği gibi fizyolojik ihtiyaçları gidermek, güvenlik, ait olmak, sevilme, prestij olarak yorumlanabilir. Toplumsal düzenle uyumlu, ideal birey olmanın kazanımları bu ihtiyaçların giderilmesidir.

İdealleştirmenin kimin tarafından ve nasıl yapıldığına dair argümanlara geçmeden önce, ideal ve ideoloji sözcüklerinin etimolojik olarak aynı kökenden türediklerini belirtmek faydalı olacaktır. *İde/idea* kökünü yalın olarak *düşünce* karşılığıyla ele alırsak, *ideal*: düşüncede var olan mükemmel hal, *ideoloji*: bir topluluğun davranışlarına yön veren düşünceler bütünü olarak tanımlanır. Her üç kavramı tek cümlede ilişkilendirebiliriz: ideoloji, bir grubun, topluluğun, partinin, hükümetin, şeyleri kendi algısınca idealleştirme eğilimidir. İdeal olanı inşa süreci yalnız politik yönelişle değil bilimsel, felsefi, hukuki, moral, estetik düşünceler ve değerler bütünüyle oluşur. Bu yapıyı Althusser *devletin ideolojik aygıtları* kavramıyla açıklar. Devletin ideolojik aygıtları:

“Biçimsel olarak devletin dışında duran ama bir toplumda kurumlardan etkilenen bireyleri çağırmak ve düzeni muhafaza etmek, her şeyden önce kapitalist üretim

ilişkilerini yeniden üretmek üzerine, fiilen devletin değerlerini taşımaya hizmet eden eğitim, kilise, aile, medya, sendikalar ve hukuk gibi kurumları anlatmak için kullanılan terimdir” (Marshall, 1999:321).

Bu düşünceye göre idealleştirme işi, ideoloji yoluyla, hâkim toplumsal grubun veya sınıfın iktidarını meşrulaştırmak amacıyla öğretimsel, dini, hukuki, siyasal, sendikal, ailesel, kültürel aygıtlarla yapılır. Çünkü ideal olanın varlığı, kendini yayabildiği ve yeniden üretebildiği alanlarda mümkündür. Söz konusu alanlar geri beslemelidir; bu aygıtların ortaya çıkardığı bireyler yönlendirilmiş bir etkiye girerler. Örneğin medya bir haberi duyurduğunda bireyler haberin savunucusu haline gelip birer medya organı gibi kitle içinde bunu duyurmaya başlarlar. Geri beslemeli, pekiştirmeli bu çark, benliği parçalayarak kimliği (sosyal/kamusal) oluşturmaya hizmet eder. İnsanları “özne” konumuna getiren şey toplumsal yaşama katılım olduğu için bu döngünün dışına çıkmak *statüko önyargısından* çok daha büyük risklere neden olur. Sonuç olarak kendi eyleminden ve özerkliğinden bağımsız bir gerçekliğin var olduğuna inanan kimse kendini buna göre şekillendirmeye başlar. Bu, benliğimize bir kalıp yargı penceresinden bakmamız demektir. Böylece kültür ve ruh, yani gerçek benlik ve ideal benlik, ideal bir toplumsal düzen içinde birbirini tamamlamış olur.

Althusser güzel sanatları kültürel aygıtların içinde sıralar ancak özel olarak tiyatroya ya da diğer sanat dallarına değinmez. Bunu tartışmadan önce Althusser’in ideoloji hakkındaki bazı görüşlerine değinmek faydalı olacaktır. Althusser’e göre kavramlar, tek bir ideoloji çerçevesinde var olmaz. Yani örneğin milliyetçilik, sadece burjuvaya has değildir. İdeolojik bir öge olarak milliyetçilik, çeşitli sınıfsal söylemler içine farklı biçimde eklemlenir. “*Demokrasi de böyledir, ahlak da böyledir vb. ideolojinin evrenselliği de buradan gelir*” (Althusser, 2002:13). Yukarıda idealleştirme kavramının nasıl inşa edildiğine dair örnek olarak verdiğimiz kelime öbekleri burada, ideolojik öğelerin nasıl inşa edildiğini anlamak için kullanılabilir: ‘ahlak kavramının tarihsel dönüşümü’ ya da ‘milliyetçiliğin toplumsal inşası’ gibi. Althusser bu idealleştirmenin ve ona yönlendirmenin amacını “*üretim ilişkilerinin yeniden-üretimi, yani kapitalist sömürü ilişkilerinin yeniden-üretimi*” (Althusser, 2002:43) olarak tanımlar. Bu bakış açısına göre kültürel dialar kapsamındaki tiyatro sanatı, seyircisini kendi algısına uygun, ideal bir insan yapmayı hedefler.

İdeoloji kavramı yalnızca siyaset, sanat gibi makro alanlara içkin değildir. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında sosyal bilimciler, Kate Millet'in terminolojiye armağan ettiği "kişisel olan politiktir" mottosu ile doruğuna ulaşacak teoriler üretmiştir. Bilgi sosyolojisinin kurucularından Karl Mannheim ideolojiyi siyasal anlamının ötesine taşıyan ilk isimlerdendir. Ona göre ideolojinin toplumsal kaynağından çıkan özelliği, toplumu anlamaya, bireylerin toplumsal eylemine yön veren tüm kavramların yanlılığıdır. İngiliz sosyoloji profesörü John Thompson ise ideoloji üzerine çalışmanın, anlamın veya anlamlandırmanın tahakküm ilişkilerini sürdürmeye hizmet ettiği durumlar üzerine çalışmak anlamına geldiğini belirtir (Thompson, 2013). Foucault ve ardılları ise ideoloji kavramının yerine söylem kavramını önererek bu güçler ağını çözümlemeye çalışmıştır. Kültür ve edebiyat kuramcısı Terry Eaglton ise günümüz dünyası için öne sürülen, bu çalışmanın son bölümlerinde değineceğimiz 'ideolojilerin (tarihin) sonu' savına şiddetle karşı çıkar. Eaglton'a göre ideolojinin sonu kuramcıları, bütün ideolojilerin doğaları gereği katı, kapalı, dogmatik olduğunu iddia ederler; postmodernist düşünce ise bütün ideolojileri totaliter, teolojik ve metafizik görür. Bu yolla ideoloji düşüncesi karikatürize edilir. Ancak Eaglton ikinci sınıf olarak nitelendirilen insanlara ya da ikinci tür olarak kadınlara bu ikincil rollerin etkin bir şekilde öğretilmesi, karı koca arasında ekmeklerin kimin yüzünden yandığına dair tartışma çıkması gibi örneklerde ideolojik öğeler olduğunu belirtir (Eagleton, 2011).

Bu çalışmanın amacı ideoloji kavramını tartışmak değil, Türk oyun yazarlığının idealize ettiği değerlerin haritasını çıkarmaktır. Ancak çalışmada amaçlanan inşa edilen idealleri çözümlemek olduğundan, Millet'çi deyişe benzeterek sanatsal idealizasyonun, ideolojik olduğu düşüncesiyle şekillendiği söylenmelidir. Bunun için önce genel olarak temel dramatik türler olan tragedyanın, komedyanın ve melodramın etik, kültürel, dinsel yani genel kapsamıyla ideolojik olarak nasıl araçsallaştırıldığına değinmek faydalı olacaktır.

Tüm sanatlar alımlayıcısında çeşitli duygulanımlar uyandırmayı, onu harekete geçirmeyi hedefler. Bu dramatik tiyatrodaki özdeşlik kurma yoluyla, tragedya da özdeşleşme ise *mimesis* yoluyla sağlanır. Bu kavram Platon'dan günümüze en çok

tartışılan estetik terimlerden biridir. Mimesis kavramını anlamının en iyi yöntemi, gerçeklik düşüncesiyle kurduğu ilişkiye bakmaktan geçer.

Platon’a göre gerçeğin kaynağı idealar dünyasıdır. Sanat bunu soluk bir şekilde taklit eder. Yani yaşamın kendisi taklit, sanat ise taklidin taklididir. Aristoteles ise gerçekliği bir süreç, oluş olarak görür. Aristoteles’in bu görüşü sosyal inşacıları çağırıştırır; yukarıda değinildiği gibi bir şeyin gerçek olması, insanların o şeyi gerçekmiş gibi düşünmelerine bağlıdır. Platon’da sanat, Mimesis yoluyla ideanın kötü bir taklidini gösteren aşağılayıcı bir anlama sahiptir. Aristoteles’e göre ise sanat insanların nasıl davrandıklarını değil, nasıl davranmaları gerektiğini göstermek için mimesisi kullanır. Yani Mimesis Platon için taklit anlamına gelirken, Aristoteles için yeniden yaratma düşüncesidir.

Aristoteles’e göre mimetik yaratım, ‘örnek’in kedisine yöneldiği ancak henüz ulaşamadığı ideal bir tasarımdır. Yani sanatçı *“doğadaki kısmen gerçekleştirilmiş biçimleri gözlemleyerek, onların tamamlanışını önceler. Bir bakıma şeyleri oldukları gibi değil de olmaları gerektiği gibi gösterir”* (Carlson, 2008:17). Buna örnek olarak Poetika’nın on beşinci bölümünde portre ressamlarının insanın ayırt edici özelliklerini kopya ettiğini ancak bunu yaparlarken onu olduğundan daha yakışıklı (o tarihlerde kadınların portreleri yapılmamaktaydı) resmettiğini belirtir. Burada kastedilen süslemelerden ziyade bir çeşit tamamlama, ideal olana uygun hale getirmedir.

Platon’un Mimesis kavramı üzerine açtığı tartışmalar, sanat – hayat ilişkisinin bilindiği kadarıyla ilk kez sorgulanmasına neden olmuştur. Platon ve Aristoteles’ten başka sayısız düşünür, kuramcı, sanatçı bu tartışmanın ortağı olacaktır. Aristoteles’in Poetika’sından önce Latince’ye çevrilen İbn-i Rüşd’ün Poetika’sında da benzer ilişkiye değinilir. Bu çalışmada Mimesis yoluyla temsili gerçekleştiren sanatçının amacı şöyle açıklanır:

“Taklit edenler ve benzerini yapanlar, sanatları yoluyla insanları belirli seçimlere sevk etmeyi ve diğerlerinden uzaklaştırmayı isterler; temsil edilmekte olan konular ya erdemleri ya kusurları sunacak şekilde ele almalıdırlar. Böylece temsilin hedefi uygun olanın özendirilmesi ve alçakça olanın reddedilmesi olur. (...) Taklit yoluyla erdemli insanın övülmesi, insanı erdeme teşvik eder;

kusurların temsil edilmesi ve kınanması caydırıcı işlev görür.” (Akt. Carlson, 2008:35-40).

Görüldüğü gibi İbn-i Rüşd de dram sanatına ahlaki bir görev yüklemektedir. Antik Yunan’dan neredeyse yirminci yüzyılın ortalarına dek süren asırlar boyunca tiyatrodan beklenen işlev olanla olması gereken arasındaki ilişkiyi göstermesidir. ‘Olmaması gereken’ tasarımında ‘idealize edilen’ kişi, tepki, durum ya da olay vardır. Yani psikolojik bağlamda dramatik karakter, sosyolojik bağlamda toplumsal düzen ideal tasarımına ulaştırılmalıdır. Dolayısıyla Mimesis, sanatçının ideal olanı yaratmak için kullandığı bir araçtır. Alımlayıcının *olandan* ibret alarak ideal ben’ine kavuşması, tragedyada *katharsis*, komedyada *kathastasis* aracılığıyla gerçekleşir.

Katharsis kavramını Aristoteles, Platon’un görüşlerine karşılık olarak öne sürmüştür. İki düşünürün de uzlaştıkları nokta, sanatın duygusal bir yüceltmeyle seyircinin davranışlarında ve kişiliğinde değişikliğe neden olduğudur. Ancak Platon’a göre sanat tehlikeli bir heyecan doğurarak insanın faydalı faaliyetlerini durdurur, otoriteyi sorgulamasına, şüphe duymasına neden olur. Aristoteles heyecan doğurduğu düşüncesine katılır; fakat ona göre bu heyecanın zaten dışarı çıkması gerekir ve sanat bunu denetli, ölçülü şekilde sağlar. Her iki düşünürün de sanatı toplumsal fayda üzerinden okuduklarını buradan anlarız.

Katharsis asıl olarak bir tıp terimidir. Aristoteles’in bu terimi mecaz olarak kullandığı söylenir (Nutku, 2000; Carlson, 2008). Tıpta ruhsal arınma olarak karşılık bulur. Epilepsi, karabasan, uyurgezerlik benzeri problemler Antik dünyada psikolojik bir rahatsızlık olarak değil Tanrıların gazabına ya da ölümlerin ruhlarının saldırısına uğramak olarak yorumlanırdı. Bunlardan kurtulmak için hastalığa neden olan vücut sıvılarının dışarı atılması, boşaltılması gerektiği düşünülürdü. Aristoteles de bu düşünceye paralel olarak, zararlı düşüncelerin, duyguların dışarı atılması için önce yapay olarak uyarılması gerektiğini savunmuştur. Ona göre tragedyanın işlevi, *"uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir"* (Aristoteles, 1987:22). Düşünür için belli ki tragedyada bir çeşit erginlenme töreniydi ve dini bir öneme sahipti. Bugünden bakınca bağ kurmak kolay olmasa da Antik Yunan’da tiyatronun dini kaynaklardan çıktığını hatırlatan şenlikler sürmekteydi. Bu dinsel şenliklerin amacı da toplumsal değişme

sürecinin yarattığı çelişkilerle ortaya çıkan zorlanmaları hafifleterek törene katılanların canlılığını yenilemekti; tıpkı tragedyada olduğu gibi.

Platon ve Aristoteles, aslında aynı amaca, mevcut ideal toplumsal düzenin sürdürülmesi amacına sahiptiler; yalnızca araç konusunda uyuşmuyorlardı. Platon kurulu düzenin yıkıcısı olduğu gerekçesiyle tragedyayı ideal devletinin dışında tutmuştur; Aristoteles ise buna karşılık tragedyanın kurulu düzenin koruyucusu olduğunu ispatlamaya çalışmıştır. Çünkü ruhbilimciler gibi Aristoteles de toplumla birey arasında uyumsuzluk olduğunda, toplumun bireye değil, bireyin topluma uyması gerektiğini düşünüyor, tragedyanın da bu amaca sahip olduğunu savunuyordu. Etika eserinde insanların ruhsal olarak denetsiz, toplumsal olarak uyumsuz olmamaları gerektiğini, denetimin ve uyumunun tragedyaya ile sağlanacağını belirtir.

Tragedyalarda tanrılar insanlara ve birbirlerine oyun oynar. Bu oyuna getirilme durumu, öfke uyandırır. Duyulan öfke dengeleri bozarak yaşam gerçeğini tehdit etmeye başladığı anda trajik hata (hamartia) ortaya çıkar ve kahraman gerçeklerle yüzleştiği bir kırılma noktası (peripetie) yaşar. Finalde ise koro heyecanı sağduyuya dönüştürecek akılcı yorumlar yapar. Örneğin Aiskhylos'un Prometheus tragedyasının sonunda Zeus ve Prometheus uzlaşmaya vararak daha uygar bir düzene geçilmesini sağlar, Sophokles'in Antigone'sinde birey ile otorite çatışması sonucunda insan haklarıyla yönetim arasında daha dengeli bir ilişki kurulması gerektiğine dair yeni düşünceler ortaya atılır. Euripides tragedyelerinde ise bir uyum arayışından çok eleştiri vardır: Elektra'da bireysel tutkulara, kıskançlıklara dikkat çekmiştir, Medea ahlaki zorunluluklara dair ezbere inançları yıkmaya çalışmıştır... Görüldüğü üzere tragedyada idealize edilen insan, duygusal aşırılıktan, tutkulardan arınmış, toplumsal düzene uyum sağlayan bireydir. İdealize edilen toplum ise tanrılarla ve otoriteyle uzlaşım içindedir, bu da Atina demokrasisinin belirleyici ögesidir. Amaç mimesis aracılığıyla seyirciye katharsis yaşatarak onu ruhsal olarak dengeli, toplumsal olarak uyumlu bir düzende tutmaktır.

Antik Yunan'da komedyaya tragedyaya kıyasla daha az önemsenmiş ve daha az incelenmiştir. Aristoteles'e göre tragedya ve komedyaya iç içe geçmemesi gereken iki ayrı türdür. Tragedya kişileri yüceltir ve soylulaştırır, komedyaya ise soylu olmayan kişilerin kusurlarını ele alır. Elimize ulaşan çalışmalarında komedyanın öyküsüne ayrıca

değınmemiştir. Yalnız tragedyadaki arınma (katharsis) ilkesi komedyaya da uyarlanarak, zevk ve kakhaha yoluyla seyircilerin bu gibi heyecanlarını boşaltması (kathastasis) gerektiğı öngörölmüştür.

Tragedyanın tanımı ve evrimi çağdan çağa çeşitli farklılıklar gösterse de temelde daima Aristoteles'in kuram ve terimlerine dayandırılmıştır. Yukarıda değindiğimiz gibi Poetika fiilen yüzyıllarca kayıp durumda kalmış, ancak on altıncı yüzyılın ortalarında yeniden keşfedilmiştir. Bugün sanat akımlarının başlangıcı olarak ele aldığımız Klasisizm Aristoteles'in teorileri üzerine başlamış, sanat akımlarının neredeyse yirminci yüzyıla kadarki tüm tarihi bu görüşlere katılmak ya da karşı çıkmak yoluyla şekillenmiştir. Bu karşı çıkışlar anlamsal, içeriksel değil biçimsel niteliktedir. Modern dönemde anlam olarak tragedyanın değışimi, 'trajedi'nin bir dramatik türünden çok, bir anlayışa, yaşamsal bir kavrama dönüşmesidir. Biçim olarak Aristoteles'in önerilerinin modası geçse de insanın durumunun trajikliği modern dönemde Brecht, Çehov, Lorca gibi yazarlar tarafından içerik olarak ele alınmayı sürdürmüştür.

Komedyanın nitelikleri ve idealleri üzerine düşünceler ise tragedyanın aksine Antik dönemden modern döneme kadar sürekli dönüşüm geçirmiştir. Antik Komedyanın işlevi kathastasis tutkularından ve uç noktadaki duygularından arınmış insanı idealize eder. Ancak sadece bireyi idealize etmekle kalmaz; bunun dışında özellikle *taşlama* ögesiyle yönetimi, toplumsal düzeni idealize etmeyi amaçlar. Aristophanes komedyanın yalnızca eğlence sağlamakla kalmadığını, toplumun beğenisini yükselttiğini, ahlak eğitmenliği ve siyaset danışmanlığı yaptığını, oyunlarda doğruyu, gerçeğı söylediğini, yüksek mevkilerdeki kötü kişilere saldırarak ülkeyi pakladığını belirtmiştir (Şener, 2017:52). Yani komedyaya yazarının idealize ettiğı bir toplum vardır. Yargının adil olması, insanın içindeki kıyıcılığı fark etmesi gerektiğı gibi mesajlar verilir. Örneğın Eşek Arıları'nda yönetim, yargı, adalet sisteminin taşlaması yapılarak, bunların farkına varılması, düzeltilmesi amaçlanır.

İnsanın durumu ve toplumun eleştirisi üzerinde duran komedyadan, yol gösterici olması ve yaşamı düzenlemesi beklenir. Horatius'a göre komedyada "öğreticiliğın hoş olanla birleşmesiyle hem zevk hem öğüt verilmiş olur". Moliere'e göre ise "kusurların gösterilmesiyle insan onların bilincine varır ve onlardan kurtulmak için harekete geçer",

böylece sağlıklı bireylerden oluşan dengeli bir topluma ulaşılmış olur. Gülme üzerine en kapsamlı çalışmaları yapan Bergson komedyanın uyanıklıktan, canlılıktan yana olan konumunu vurgulayarak; iyileştirerek, düzelterek, uyumlu yaşama yollarını göstererek toplumsal bir yarara hizmet ettiğini belirtir. Bu neredeyse Roma döneminden günümüze kadar komedyanın altı çizilen özelliğine, sadece özeleştirici değil, hoşgörü işlevine de göz kırpan bir söylemdir. Freud da komedyanın boşalmayı, rahatlamayı sağlayan niteliklerine vurgu yapar: ona göre toplumsal ya da bireysel nedenlerle bastırılan duygular alay, şaka yoluyla dışa vurularak rahatlamayı sağlar. Yani komedyadan beklenen iki işlev vardır: birey – toplum dengesi gözetilen toplumsal işlev ile ruhsal gerginlikten kurtaran psikolojik işlev.

Her iki temel tür de insanın coşkularını dizginlemeyi, uyumlu, mutlu bireyler yaratmayı amaçlar. Tarihsel açıdan bakıldığında ideal insan Antik Yunan’da tanrılarla ve otoriteyle çatışmaya girmeyen kişi, Roma’da faydalı bir yurttaş, Orta Çağ’ın seyrek görülen oyunlarında iyi bir mümin, Romantizm’de duygulara ve düş gücüne sahip hassas ama tutkulu, cesur ve sadık kişi, Realizm’de kendi gerçeğiyle yüzleşen ve hayattaki rolünü sahiplenen kişidir. İdealize edilen toplumsal düzen ise tabii ki her dönemde adil, özgürlükçü, refah içinde yaşanabilen toplum olmuştur. Toplumsal düzenin idealizasyonunda yaşanan değişim, ona karşı yapılan eleştirilerde açığa çıkar.

Üçüncü temel dramatik tür olan melodram ise başlangıçta eleştirmenler tarafından saygın bulunmamışsa da popüler ve uzun ömürlü bir türdür. On sekizinci yüzyıla kadar opera içinde bir tür olarak görülen melodram ilk kez Rousseau’nun Pygmalion oyununda kendi başına, ayrı ve müzikli bir tür olarak tanımlanmış, zamanla müziğin yerini replikler almıştır. Melodramın kurucusu olarak kabul edilen Fransız Devrimi’nin önemli ismi Guilbert de Pixercourt bu türün ayırıcı özelliğini erdemin daima ödüllendirilmesi, suçun asla cezasız kalmaması olarak gösterir (Akt. Carlson, 2008:224). Bu, temel olarak Fransız Devrimi’nin ahlaki ölçütünü yansıtır. Pixercourt melodramın işlevini şöyle tanımlamıştır:

“Melodram tam da toplumda en fazla kahramanlık, cesaret ve sadakat ihtiyacı olan kesimlerine model sunar. Gündelik olayların asıl yönlerini sergileyerek onlara nasıl daha iyi insanlar olacaklarını gösteriyoruz. [...] Melodram her zaman halk için öğretici bir dramatik tür olarak kalacaktır; çünkü herkes tarafından anlaşılabilir” (Akt. Güçbilmez, 2002:40-41).

Yani melodram türünün ortaya çıkış gerekçesinde Fransız Devrimi'yle oluşan ideal toplum düzenine uyan, iyi, ahlaklı, sabırlı olması için ikna edilmek istenen seyirci vardır. Melodram, Klasisist eleştirmenler tarafından yerilmişse de Sovyet Eğitim Komiseri Lunaçarski'den Stanislavski'ye kadar kabul edilen ve övülen popüler bir tür haline gelmiştir.

Biçimsel olarak bakıldığında yapmacık ve abartılı bir dile sahip olan bu türde, oyun kişileri kalıplıdır. Kişiler değişim – dönüşüm geçirmezler, iyi olanlar iyi, kötü olanlar kötü kalır. İçerik bakımından bakıldığında da oyunun kahramanı ahlaki yönden idealleştirilmiş, iyiliği temsil eden kişidir. Uğradığı haksızlıklar, karşılaştığı engeller, çektiği acılar onu iyilik yolundan döndüremez. Finalde iyiler ödüllendirilirken, kötüler cezalandırılır ve böylece seyircide vicdani bir rahatlama sağlanması amaçlanır. Bu bilgiler sonucunda melodramın idealize ettiği ahlaki, toplumsal, ideolojik değerler oldukça açıktır. İdeal kişi iyi olan ve sabreden kişidir, ideal toplum kötülerini cezalandıran toplum, ideal düzen iyiyi ve kötüyü ayıran düzendir.

Sonuç olarak siyasi, toplumsal, kültürel değişimler, idealize edilen etik, dinsel, kültürel tasarımlarda çağlar boyunca rol oynamıştır. İçerikle biçim arasında ise sarsılmaz bir bağ vardır. Bu bakımdan anahtar sözcükler tragedy – arınma, komedy – boşalma, melodram – vicdandır. Tüm bu türlerde ve tarihsel dönüşümlerinde nihai olarak hedeflenen; toplumsal düzenle birey arasında uyumu sağlamaktır. Ancak bu uyum düşüncesi öncekinin insanın topluma uyum sağlamasıyla şekillenirken, özellikle dünya savaşları ile birlikte toplumsal yapının, ahlaki düzenin, ideolojilerin kısımlara, ölümlere, huzursuzluğa çare bulamadığı düşüncesinin öne çıkmasıyla yerini, üstyapı değerlerinin insana uygun olarak değişmesi gerektiği düşüncesine bırakmaya başlamıştır. Adorno *“sanatın ütopyası hayata geçseydi, sanat sona ererdi”* der (Adorno, 2017). Bu üç temel türün kullanım amacı da sanatın ütopyasını aşmak değil, toplumsal düzenin var olabilecek en güzel yer anlamında bir ütopya olduğu düşüncesini pekiştirmek olarak yorumlanabilir.

Türk oyun yazarlığı ise Batı'da olduğu gibi türlerin, akımların etkisiyle şekillenmemiştir. Geri kalmış toplumlar, daha ileri toplumların kültürel etkisinde kalır. Türk tiyatrosunda da bu etkileşim görülmüş ve hızlı, karmaşık bir gelişme yaşanmıştır.

Dramatik türler, akımlar ve eğilimler aynı dönemlerde bir arada var olmuştur. Bununla birlikte her dönemin kendine özgü bir karakteristiği bulunmaktadır. Türk oyun yazarlığı tarihi, batıdaki gibi biçimsel ve içeriksel ayrışmalarla değil, toplumsal – siyasal gelişmelerin tarihiyle sınıflandırılır.

Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığı tarihini dönemlere ayırarak sınıflandırma çalışmaları şimdiye dek Metin And, Özdemir Nutku ve Sevda Şener tarafından yapılmıştır. Bu yöntemlerden ilki, Özdemir Nutku'nun **Dünya Tiyatrosu Tarihi – 2** kitabında ortaya koyduğu, oyun yazarlığını kuşaklara ayırarak yaptığı sınıflandırmadır. Nutku'nun sınıflandırmasına göre oyun yazarlığı tarihimiz,

- I. Dünya Savaşı-Kurtuluş Savaşı Kuşağı
- Cumhuriyet'in İlk 20 Yılındaki Yazar Kuşağı
- II. Dünya Savaşı Kuşağı
- 1950 Kuşağı
- 1960 Kuşağı olarak başlıklandırılır (Nutku, 2008).

Diğer bir sınıflandırma Metin And'ın **50 Yılın Türk Tiyatrosu** adlı kitabında,

- Yenileyenler – Yineleyenler: 1923 – 1940,
- Yazar Aranıyor: 1940 – 1950,
- İlk Kımıltılar: 1950 – 1960,
- Olgunluk Yılları: 1960 – 1970,
- Yeni Bir Dönemin Eşiğinde: 1970 – 1973 başlıklarıyla belirtilir (And, 1973)

Oyun yazarlığımızı incelemekte kullanılan bir başka sınıflandırma Sevda Şener tarafından yapılmıştır. Şener'e göre Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığı,

- 1923 – 1940 dönemi güven ortamında üretim yılları,
- 1940 – 1960 dönemi umutlu yıllar,
- 1960 – 1980 dönemi tiyatromuzun geliştiği yıllar,
- 1980 – 1998 dönemi bol hareketli, az bereketli yıllar
- 1998 sonrası, yirmi birinci yüzyılın eşiğinde tiyatromuz başlıkları ile sınıflandırılır (Şener, 1998).

Görüldüğü gibi Türk oyun yazarlığı tarihini sınıflandırmada Nutku daha çok dünya savaşlarının etkisinden bahsetmiş, çalışma 1960 kuşağı ile sonlandırılmıştır. And, doğrudan oyun yazarlığı alanındaki gelişmeleri odak noktasına alarak çalışmasını 1973 yılına kadar getirmiştir. Şener ise sınıflandırmasını Türkiye’deki siyasal ve toplumsal ortamdan yola çıkarak yapmış ve perspektifi 2000’li yıllara kadar genişletmiştir.

Bu çalışmanın amacı, oyun yazarlığının idealize ettiği insanı ve toplum düzeni araştırmak olduğundan faydalanılacak sınıflandırma ağırlıklı olarak Şener’inki olacaktır. Çalışmada yukarıdaki genel bilgiler ışığında Türk oyun yazarlığının etik – ideolojik idealizasyonu tartışılacaktır. Birinci bölümü, daha önce hakkında pek çok araştırmacının çalışma yaptığı 1980’e kadar olan süreç oluşturacaktır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise gruplandırma yapmanın önceki dönemlere göre nispeten zor olduğu 1980 sonrası oyunlarda ideal olanın inşası ele alınacaktır.

## **1. BÖLÜM**

### **TÜRK OYUN YAZARLIĞININ 1980 ÖNCESİ DÖNEMİNDE ETİK - İDEOLOJİK İDEALİZASYON**

## 1. BÖLÜM

### TÜRK OYUN YAZARLIĞININ 1980 ÖNCESİ DÖNEMİNDE ETİK – İDEOLOJİK İDEALİZASYON

Cumhuriyet'in ilanından önceki Türk tiyatrosu Tanzimat ve İstibdat Tiyatrosu (1838–1908) ve Meşrutiyet Tiyatrosu (1908–1923) olarak sınıflandırılır. Ancak Türk tiyatrosunun kökeni bunlardan da eskiye, geleneksel tiyatro türüne dayanır. Bu gelenek, köylü tiyatrosu ile halk tiyatrosunu kapsar. Türk oyun yazarlığını daha iyi anlamak için, ideal olanın inşasının buradaki temellerine ve gelişimine bakmak faydalı olacaktır.

Köylü tiyatrosu geleneği, adından da anlaşılacağı üzere köy geleneklerine, oyunlarına bağlıdır. Ölüp dirilme, kız kaçırma, hayvan taklidi gibi oyunları içerir. Halk tiyatrosu geleneği ise kentte oluşmuş tiyatrodur. And'ın belirttiğine göre halk tiyatrosunun türleri Karagöz ve Ortaoyunu, Türkiye'nin başka yerlerinde de görülmekle birlikte, İstanbul'a mal edilmiştir (And, 2009:11-12). Her iki türün ortak özellikleri metinsiz, sahnesiz olmaları, güldürüye dayanmaları, açık biçim kullanmaları, göstermeci nitelikleri ve temel özelliklerinin şarkı, dans, söz oyunları olmasıdır. Günümüze dek geleneksel halk tiyatrosuyla ilgili yapılmış çalışmaların çoğunda genellikle eğlendirici işlev vurgulanmış, oyunların içeriklerine dair analiz yapılmamıştır. Geleneksel halk tiyatrosunun amacı eğlenmek, eğlendirmek olmasına karşın, konumuz bakımından ilginç içeriksel öğeler barındırmaktadır. Yine And'ın aktardığı bir köylü oyunu örneğine bakalım:

“Delikanlılar düğünlerde iki kesime ayrılırlar, kimi Arap olur, kimi Türk; davul eşliğinde ateş çevresinde oynayan Araplar, Türkler saldırıya geçince kaçarlar, meydanı Türkler tutar, bu kez Araplar saldırıya geçerler, oyun böylece kaçıp kovalamayla kızıdır. Türkler havaya silah boşaltırlar. Araplar o sırada birbirlerine düşerek aralarında dövüşür, ağlaşır, birbirlerinin yüzlerine tükürerek Arapça'ya benzeterek mersiye okurlar. Bu sırada Türkler saldırıya geçerek topunu bağlar ve ceza olarak ne istiyorlarsa bunun için söz alırlar” (And, 2009:16-17).

Bu oyunda köylü oyunlarının üzerinde çokça durulan ritüelistik özelliğinin, ak kara karşıtlığının yanında, toplumsal işlevi görülür. İdealize edilen bir ulus (Türk) ile bunun karşıtı olan bir düşman ulus (Arap) arasında çatışma yaşanır, sonunda Araplar gülünleştirilerek kaybeder, Türkler galip gelerek yüceltilir. Açıkça gösterilmek istenen bir ideal, üstünlük vardır.

Daha önce yapılan çalışmalar sayesinde Karagöz türünde konumuz bakımından özellikle toplumsal ve siyasal taşlamanın önemli olduğunu biliyoruz. Karagöz oyununa dair yerli kaynaklar yok denecek kadar az olduğundan, bu taşlamanın içeriğine dair bilgileri Türkiye’ye gelmiş yabancılar aktarmıştır:

“Saltçı bir yönetim altındaki bir ülkede Karagöz sınırsız özgürlüğün temsilcisidir; bu, sansür tanımaz bir vodvilci, inancasız, yasak tanımaz, söz dinlemez bir gazetedir. Kişiliği kutsal ve eylemi dokunulmaz. Sultandan gayri İmparatorlukta kimse yoktur ki bu taşlamalı davranışlardan kurtulabilsin: Başveziri yargılar, onu suçlu kılıp Yedikule zindanına kapatır, yabancı elçileri tedirgin eder, Karadeniz’in amirallerine veya Kırım’ın generallerine dil uzatır. Halk ise ona alkış tutar, hükümet onu hoşgörüyle karşılar” (And, 2009:43).

Toplumsal eleştiri en baskın olarak Karagöz’ün Hacivat’la olan karşıtlığında ortaya çıkar. İstanbul’un fethinden sonra gelişen saray kültürü, düzenin adamı olarak Hacivat’ta, halk kültürü ise Karagöz’de yansımaları bulur. Karagöz’ün güldürü elde etme yöntemi yanlış anlama, çarpıtma, dalga geçme aslında Hacivat’la değil, onun sembolize ettiği iktidarla girdiği ilişki dolayımında ortaya çıkar. Toplumsal düzenin unsurları ağalık, kölelik, din (istismarı), eşkıyalık ve yasak ilişkiler taşlanan konulardandır. Taşlamanın etkisiyle katharsiste ve kathastasiste olduğu gibi bir çeşit boşalma, arınma sağlanır.

Yerli araştırmacılara göre durum bu kadar toz pembe değildir, Karagöz’ün fermanlarla kısıtlanmaya çalışıldığı bilinmektedir. Gelebilecek bu kısıtlamalara karşı çeşitli önlemler alınmıştır. Örneğin köylü tiyatrosunda olduğu gibi hem Karagöz oyununun eğlence niteliğine sürekli vurgu yapılmış (“*Yar bana bir eğlence gerek*”) hem de Karagöz zavallı, meczup bir tip olarak çizilmiştir. Çoğu oyunda Karagöz kendisini “*efkarı-ı fukaradan ve güruh-u Kıptiyadanım (yoksulların en yoksulu ve Çingene milletindenim*” (Kudret, 2003:269) diyerek tanımlar. Çingenelere has *piyiz* (içki), *mangiz* (para), *sos korese* (ne yapıyorsun) gibi sözcükler kullanır (And, 1977:310). Oyundaki diğer tipler Karagöz’e Çingene derler (Kudret, 2003:1169), mesleği ve enstrümanı Çingenelerin karakteristiği olan demircilik ve zurnadır. Yani kültürel olarak inşa edilene göre, ciddiye alınacak bir millete mensup değildir, saygın bir statüsü yoktur ve amacı eğlenmektir. Alınan bu önlemlere rağmen taşlama özelliği, Karagöz’ün sonunu getirmiştir. Batılılaşmanın etkisiyle aydınlar bunu bir çeşit cahil eğlencesi olarak görmüşler, devlet de ideolojisine aykırı olduğu için Karagöz’ü istememiştir. Karagöz

oyunları çokkültürlüdür. Oysa yeni kurulacak devlet ideolojisine hâkim olan anlayış milliyetçiliktir; tek kültürlü bir kimlik yaratılmak istenmektedir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte CHP'nin kültür politikası teşvikiyle yazılan Karagöz metinlerinde bu durum açıkça görülecektir:

“Karagöz – Allah cumhuriyetimizi sonsuzlaştırsın.

Münir Hayri – Allah seni de öz Türk sanatının eşsiz kahramanı olarak sonsuzlaştırsın, Karagöz baba.

Karagöz – Varolsun cumhuriyet! Varolsun cumhuriyet!” (Baltacıoğlu, 1940:52).

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Karagöz halk eğlencesi olmaktan çıkmış, inkılapları yaymanın, Kemalist ülküleri benimsetmenin bir aracı haline gelmiştir. Aşağıda yeniden değineceğimiz bu dönemde idealize edilen insan, toplumun ahlaki ilkelere bağlı, laik, milliyetçi, medeniyetçi yurttaş, idealize edilen toplum Kemalist rejime bağlı toplumdur.

Geleneksel tiyatro yazılı olmadığı için tragedya, komedy gibi temel dramatik türlerden söz edilemez. Tanzimat ve İstibdat dönemi tiyatrosunda yazılı metne geçilmiştir; yani türsel eğilimler bu dönemden itibaren görülmeye başlanmıştır. And, Tanzimat Dönemi'nde dramatik edebiyatı altı temel türde toplar: komedyalar, manzum dramlar, romantik dramlar, melodramlar, evcil ve duygusal dramlar, müzikli oyunlar (And, 2009:96-113). Yukarıda değindiğimiz üzere, tiyatrodaki yazılı metne geçilmesiyle, tüm türler aynı anda, bir arada var olmaya başlamıştır. Komedyalar ve müzikli oyunlar; geleneksel tiyatronun güldürü, dans gibi özelliklerini sürdürdükleri için dönemin en başarılı türü olarak kabul edilir. Tragedya yerine Manzum Dram terimi önerilmiştir. Çünkü bu oyunlarda tragedyada olması gereken kurgu, çatışma, etki gerçekleştirilememiştir. Dönemin en etkili türleri olarak Romantik Dramlar, Melodramlar ve Evcil Dramlar gösterilir. Bu türlerde konular kalıpların dışına çıkamamış vatanseverlik, yiğitlik, namus gibi kavramlar idealleştirilirken; sözünde durmamak, aile reislerinin ve gençlerin kötü alışkanlıklara düşkünlüğü, üvey annelerin davranışları, hafifmeşrep kadınlar, genç kadınların peşinde koşan yaşlı erkekler olumsuzlanır.

Tanzimat'tan sonra otuz yıl süren İstibdat Dönemi boyunca tiyatronun etkisinden söz etmek mümkün değildir. Bu baskıcı dönemde kutsal bir yapı olarak görülen ailenin sahneye getirilemediğini, siyasi ve tarihi oyunların hassas konular olarak nitelendirildiği için oynanamadığını, politik içeriğe sahip oyunların Arabistan, Hindistan gibi doğu

lkelerinde geçirildiğini biliyoruz. Ancak And'ın aktarımına göre İstibdat'ın en baskıcı yıllarında dahi Osmanlı Dram Kumpanyası'nın sahnelediği melodram türündeki eserlere müdahale edilmemiştir (And, 2009:73). Bunun nedeni, Giriş bölümünde melodram türünden bahsederken değindiğimiz niteliklerdir. Sabreden iyilerin ödüllendirileceği, kötülerin ise cezalandırılacağı, her iktidar için işe yarar bir mesajdır.

İstibdat Dönemi'nin sona ermesiyle yaşanan coşkunluk tiyatronun daha popüler bir etkinlik olmasını sağlamıştır. Bunun nedeni hem temsillerde yer alan sloganlar, şarkılar hem de gösterimlerin menfaat-i milliye (orduyla ilgili harcamalar, yeni savaş gemisi alınması, yoksullara yardım gibi milli çıkarlar) için yapılmasıdır. Bu coşkulu dönem, Meşrutiyet'in vaat ettiği özgürlük ortamının oluşmamasıyla sönümlenmiştir.

And, Meşrutiyet Dönemi oyunlarını sekiz temel türde toplamıştır: komedya, manzum oyunlar, siyasal ve belgesel oyunlar, toplumsal ve evcil dramlar, tarihi dramlar, savaş oyunları, duygusal dramlar, müzikli oyunlar (And, 2009:140-156). Dönemin konumuz bakımından önemli türleri siyasal – belgesel oyunlar, tarihi dramlar, savaş oyunları, toplumsal ve evcil dramlardır. Bu türlerde bir yanda İstibdat'ın neden olduğu kötülükler, Meşrutiyet'in kazanımları yer alırken, diğer yanda geçmişe duyulan zlem, kaybedilen topraklardaki eski, mutlu günler gibi konular ele alınır. Halka moral vermek için kahramanlık hikayelerine sıkça başvurulmuştur. Bu konuları işleyen oyunların yanında, kadının toplumdaki yerini, ailedeki cinsel ilişkileri, çalışma yaşamındaki ahlaki sorunları, okevliliği, eşcinselliği işleyen oyunlar (evcil dramlar) da dönemde güçlenmiş, sayıca artış göstermiştir.

Sahneye savaş, kahramanlık hikayeleriyle aynı zamanlarda eşcinsellik, ahlaksızlık gibi toplumsal norma aykırı konuların gelmesi, tiyatromuzda iki uçlu bir tartışma doğurmuştur: dramatik edebiyat faydacı mı olmalıdır, özgürlükçü m? Raif Necdet, Mehmet Rauf gibi kimi eleştirmenler ve yazarlar insanın sanatsız yaşayabileceğini ama ahlaksız asla yaşayamayacağını, Yakup Kadri gibi çoğunluğunu Fecr-i Ati topluluğunun üyelerinin oluşturduğu bir grup ise insanın her haliyle sanata konu olabileceğini

savunurlar<sup>1</sup>. İlk dramatik tiyatro oyununun yazılması ile bu tartışmalar arasında kırk dokuz yıl geçmiştir. Yani bu süreçte tiyatrodan ideolojik bir aygıt olarak yararlanmak isteyenler için bu durum tehlikeye girmeye başlasa da Kemalizm'in aydınlardan beklediği sadakat nedeniyle, tiyatronun başlı başına bir sanat olarak algılanması için daha birkaç on yıl beklemek gerekecektir.

Diğer yandan dönemin başka ülkeleri de vardır: Osmanlıcılık, Panislamizm, Turancılık gibi. Bu konulardaki oyunlar fazla ses getirememiştir çünkü düşünceler sağlam bir temele oturtularak yayılamamıştır. Bu problemin nedeni Osmanlı'da birey anlayışının var olmamasıdır. Batıdaki askeri ve iktisadi gelişmelerin temeli olan bireyin düşünce özgürlüğüne ulaşması, doğaya hükmetmeye başlaması gibi özellikler göz ardı edilmiştir.

Dönemde konumuz bakımından dikkat çeken idealizasyon içerik ve biçim olarak iki boyutludur. Öncelikle biçimsel olarak Batı tiyatrosu idealize edilmiştir. Geleneksel tiyatronun düşük düzeyli olduğu için eleştirildiğine değinmiştik. Osmanlı'nın Avrupa'da toprak kaybetmesiyle teknolojiye ve ordudaki gelişmelerle başlayan Batılılaşma süreci, kültürel alana bilinçli olarak yayılmıştır. Batılı tiyatronun ideal, gerçek tiyatro olduğu düşüncesi saray ve çevresi, devlet görevlileri, Türk elçileri ve yabancı elçilikler, aydınlar ve basın tarafından yayılmış, benimsenmesi sağlanmaya çalışılmıştır. Yani Türkiye'deki çıkış noktasında tiyatro, ideoloji taşıyıcı ve öğretici bir aygıt olarak kullanılmak üzere geliştirilmiştir. İkinci idealizasyon ise içeriksel olarak yapılandır. Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrosunun idealleri ülkesine sadık bireyi yetiştirmek, aile kavramını yüceltmek, değişen düzene uyum sağlamak, topluma ahlaki düzen vermektir. Oyunların konuları millet, milliyetçilik, ahlak, gelenek, aile kalıplarındadır. Düşünsel yönden derinliğe sahip değildir çünkü Osmanlı toplum yapısı eleştirel düşünmeye, tartışmaya, sorgulamaya açık değildir. Karakterlerde de yine bu toplumsal yapı nedeniyle üçüncü boyut görülmez çünkü idealize edilen birey çatışmalara, dünyevi olana kapalıdır, başkaldırmayı değil uzlaşmayı seçer. Düşünsel derinliğin ve birey anlayışının olmadığı bu ortamda, oyunlar

---

<sup>1</sup> Bu tartışmalar 1909 yılında yaşanmıştır. Bkz. Rauf, M (1909). Vicdan. Servet-i Fünun. Sayı:963. Kadri, Y (1909). Vicdan Münasebetiyle. Servet-i Fünun. Sayı:965, Ratip, M. (1909). Tiyatro ve Ahlak. Resimli Kitap. Sayı: 8-10-12.

bireyden, onun özlemlerinden değil; toplumun birey idealinden yola çıkılarak yazılmıştır. Yani var olanın değil, ideal olanın kurgusu yapılmıştır. Dönemde asıl çatışma Giriş bölümünde değindiğimiz ben ile ideal ben'in çatışmasına benzer şekilde, toplum ile ideal toplum, kişi ile ideal kişi arasında geçer. Zaten İslami anlayışın egemen olduğu geleneksel Osmanlı toplumu, ideal tasarımın kendisi dışındaki bir gerçeklikte yaratılmış olduğuna inanır. Bu nedenle düzenin kurallarını benimsemeye yatkındır.

Çalışmanın sonraki bölümlerinde anlaşılaçağı üzere Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte tiyatro alanında aniden mucizevi gelişmeler yaşanmamıştır. Cumhuriyet'in kuruluş döneminde Batılı anlamdaki tiyatro tam anlaşılammış, tartışmaları süren bir formdur.

### 1.1. 1923-1946 Dönemi Oyunlarında Etik – İdeolojik İdealizasyon

Bu dönem hakkında çalışmaları bulunan hemen tüm araştırmacıların anlaştıkları bir konu vardır: tiyatro sanatçıları ve devletin önde gelenleri tiyatronun bir sanat olduğunu göz ardı etmiş, onu eğitici bir araç olarak kullanmak istemişlerdir (And, 2009; Şener, 1998). Yani Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında tiyatronun asıl amacı doğrudan etik – ideolojik idealleri yaymaktır. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde tiyatro, medeniyetin bir göstergesi sayılarak devletçe desteklenmiş, hatta doğrudan devlet, Atatürk teşvikiyle yapılmıştır. Dolayısıyla dönemin oyun yazarlığına resmi politikalar hakimdir. Amaç yeni Cumhuriyet'i tanıtmak, kazanımlarını anlatmak, bu rejime ve ilkelerine sahip çıkılması gerektiğı düşüncesini yaymaktır. Bunun için insanlara ulus bilinci aşıl原因arak, inşa edilen bu yeni bilinçle vatandaştan sabırlı ve fedakâr olması, etkin olması, etkin olamıyorsa da uyum sağlaması istenir.

Tüm bunların nihayetinde hedeflenen asıl amaç devleti kurtarmaktır. Dönemin ruhunu en iyi yansıtan kaynak kuşkusuz Nutuk'tur. Nutuk'ta devleti kurtarmanın yolu *uygar olmak* şeklinde belirtilir çünkü uygarlaşmayan toplumlar yok olmaya mahkumdur. Uygarlıktan kastın Batı olması, yukarıda değindiğimiz gibi çok eskiye, 1683'teki Viyana Kuşatması'na kadar dayanır. On sekizinci yüzyıl boyunca süren mağlubiyetlerle Batılılaşma ihtiyacı pekişir (Meriç, 1983:235). Yapılan ilk tespit Avrupa'nın askeri

teknolojisini almak gerektiğidir. Osmanlılar Avrupa medeniyetinden bazı askeri unsurların seçilmesiyle, dinamik bir Batılılaşma ve modernleşmeyle bütün zafiyetlerinden sıyrılarak eski gücünü kazanacaklarını düşünmüştür (Lewis, 1984:46) Ancak bu bir dizi reform gerektirecektir. Meriç bu gereklikleri şöyle açıklamıştır:

“Başlangıç, sadece askeriydi, gelişen ve ilerleyen bir Avrupa karşısında korunmak ihtiyacı. Avrupa üslubunda bir ordu kuruldu mu amaç gerçekleşir sanılıyordu. Sanılıyordu ki iş bir talim ve teçhizat meselesidir. Ne var ki yeni orduya subaylar lazımdı. Bu subayları yetiştirecek mektepler, mektepleri ayakta tutacak müesseseler, müesseseleri işler hale getirecek maarif reformları, araç ve gereçleri imal edecek fabrikalar kurmak da zorunluydu. Kısaca yönetim ıslah edilmeliydi” (Meriç, 1983:236).

Böylece Avrupa’dan öğretmenler getirerek, yeni okullar kurarak ordu eğitilmeye çalışıldı. Osmanlı’da ilk kez bu genç Osmanlı askerleri *kafiri* hoca olarak görmeye, dillerini öğrenmeye, eserlerini okumaya başlamıştı.

Sadece teknoloji alınmak isteniyordu ancak teknoloji, günlük hayattan, kültürden ayırtılamazdı. Çünkü bu atılımları belirleyen şey toplumda doğan ihtiyaçlardır. Nitekim henüz devlet politikası olarak belirlenmese de Batılılaşma, Osmanlı Dönemi’nde yolları, demiryollarını, köprüleri Avrupalıların yapmasıyla devlete ve topluma sirayet etmişti. Bu dönemde toplumun Batılılaşmasının bir başka boyutu da azınlıklar aracılığıyla gerçekleşti. Türkler, her ne kadar mahalleleri etnik kökenlere göre ayrılrsa da Batılılarla bir arada yaşamaya zaten alışkındı. El sanatları, yemek kültürü, mimari, resim, müzik gibi alanlardaki etkileşimler, hatta alkol, kumar gibi azınlıklardan geldiği düşünülen alışkanlıklar gündelik hayatın bir parçası olmuştu (Belge, 1983:839-840). Yine de toplumda bir kültür değişimi ihtiyacı olmadığı için, bu etkileşimler dinamik bir harekete dönüşmemiştir.

İsmail Cem ise Batılaşma ülküsünü bir “sanrı” olarak nitelendirir. Çünkü Avrupa’nın refah düzeyine erişmek ekonomik, hukuki, siyasi kurumlarını ve kültürünü aktarmakla mümkün değildir (Cem, 2017:282). Cem’e göre Batı’nın yüksek refah seviyesi, maddiyatçılık ve ferdiyetçilik temelinde gelişen görüşlerin sonucudur. Her ikisinin de tetikleyicisi, Türkiye’de var olmayan burjuva sınıfıdır. Milli İktisat Kongresi gibi girişimler, milli bir burjuvazi yaratmaya çabalamışsa da bu toplum yararına

olmamıştır. Söz konusu çaba, tüm iktidarlar tarafından paylaşılan ortak bir amaç olmuştur. Ancak bu sanrının sonuçları, Türkiye için oldukça yıkıcıdır:

“İmkansız gerçekleştirme sevdası bütün bir toplum düzeninde yanlışlara, yabancılaşmalara, benimsenmeyen üstyapı değişimlerine, temelsiz zıtlaşmalara, en önemlisi, toplumun gelişmesinde zaman kaybına, gecikmeye yol açmıştır. Ortaya yanlış ekonomik uygulamaların çok ötesindeki soysuzlaşmalar, garabet örnekleri, ikilikler çıkmıştır” (Cem, 2017:292-293).

Halk bu nedenleri göremediği için yoksulluğunun bedelini Batılılaşmanın yüzeydeki görünümüne; hukuk, giyim, yaşam anlayışındaki değişimlere, bunu da nihayet şeriatan uzaklaşmaya ve Atatürk devrimlerine bağlamıştır. Böylece günümüzde dahi süregelen ilerici – gerici karşıtlığı doğmuştur.

Batılı anlamdaki kültürel dönüşümler önce sarayda başlamıştır. Cumhuriyet’in ilanına kadar askerler, diplomatlar, öğrenciler Avrupa’ya gitmiş, elçiler sefaretnamelerinde Avrupa kültürü üzerine raporlar oluşturmuş, II. Mahmut döneminde sarayda balolar düzenlenmeye başlanmış, ardılı Abdülmecit bizzat Avrupa saraylarındaki davetlere katılmıştır. Azınlıklar aracılığıyla Batı tiyatrosunun Türkiye’ye girmesiyle saray bununla da ilgilenmiş, önce Çırağan Sarayı’nda geçici bir tiyatro, ardından Dolmabahçe Sarayı’nda (1859), sonra da Yıldız Sarayı’nda ikinci bir tiyatro (1889) açılmıştır (And, 1985:2508). İlk Türkçe tiyatro oyunu **Şair Evlenmesi** de Dolmabahçe Saray Tiyatrosu’nda oynanmak üzere ısmarlanmıştır.

Görüldüğü üzere Batılılaşma, Türkiye için bir çeşit uygarlık değişimi anlamı taşımaktadır. Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte belirlenen kültür politikaları doğrultusunda tiyatronun bir kamu hizmeti olduğu, korunması, desteklenmesi gerektiği üzerinde durulmuştur. Kuruluş yıllarında yeni bir vatandaş modeli inşa etmek için devlet, sanatçıyla iş birliğine girmiştir. Bilgin bu iş birliği için şöyle bir tespit yapar: *“İlginçtir, Osmanlı devletinin hiç değilse son döneminde seçkinlere kültürel bireyleşme, farklılaşma yasaklanmamış, Cumhuriyet ise özellikle seçkinlerden ideolojik, kültürel sadakat beklemiştir”* (Bilgin, 1983:853-854). Zaten edebiyatçılar için de Batı etkisi Cumhuriyet’in ilanından önce başlamıştır. Berkes’in belirlemesine göre Abdülhamit’in Arapçılığı, aydınları Arap düşmanı yapmıştır. Bu dilin ancak gerici fikirler taşıyabileceği düşüncesi o dönemden kalmadır (Berkes, 1983:252). Aydınlar için Batı özgürlük, konfor,

güzellik ve sanat demektir. Ancak bu dönem aydınlarının siyasal rengi yoktur. Oysa Cumhuriyet dönemiyle birlikte, aydınlardan siyasetin yön verdiği toplumsal ilkeleri yaymaları beklenmiştir. Cevdet Kudret'e göre bu beklenti yanlış bir durum ortaya çıkarmıştır: kimi yazarlar, devletçe korunup rahat yaşama olanakları elde ettikleri için iktidarın istek ve tutumuna ayak uydurmuş, bu nedenle eserleri suya sabuna dokunmayan eserler olarak kalmıştır (Kudret, 1990:14).

İdealizasyonun hayatın hiçbir alanından ayrılamayacağına yukarıda değinmiştik. Tiyatro da birden fazla karşıt gücü çatışma ilişkisine sokup çözümler öneren dramatik bir tür olarak, kimi davranışları, tutumları, olayları idealize eder. Ancak bunun bir devlet politikasına dayanarak yapılması, sanatsal niteliği zedeler. Cumhuriyet döneminin devraldığı düşünsel, toplumsal, siyasal ve sanatsal miras oyun yazarlığında da yansımaları bulmuştur.

1923-1946 dönemi oyun yazarlığına değinen araştırmacılar, eserleri konuları bakımından sınıflandırmışlardır. Sevda Şener **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu** kitabında, dönemde yazılan oyunların sınıflandırmasını şu şekilde yapmıştır: Kurtuluş Savaşı'nı konu alan oyunlar, Osmanlı'daki bozuklukları işleyen, Cumhuriyet Türkiye'sini savunan, öven oyunlar, ulusun güvenliğini pekiştirmek, erdemlerini sergilemek amaçlı konusunu tarihten alan oyunlar. Yine Şener **Oyundan Düşünceye** kitabında aynı dönemde yazılan oyunların bir başka sınıflandırmasını yapar: Kurtuluş Savaşı'nda halkın gösterdiği kahramanlığı, devrimleri ele alan, seyirciye güven aşılamayı hedefleyen ülkücü oyunlar, çoğunlukla komedi türünde yazılmış olan Osmanlı dönemini eleştiren oyunlar, Batılılaşma ekseninde yazılan toplumdaki değer değişimini yansıtan oyunlar.

Özdemir Nutku'ya göre ise bu dönem oyunları aktarmacı anlatıma sahip, tezli oyunlardır. Ancak oldukça yüzeysel kalmışlardır çünkü düşüncelerini gerektiği kadar özgür biçimde açıklayamamışlardır (Nutku, 1983:2518). Nutku'ya göre bu dönemin öne çıkan oyunları, Bağımsızlık Savaşı ve kahramanlık oyunlarıdır. Daha az sayıda olmakla beraber sorunları güldürü tarzında işleyen oyunlar da mevcuttur.

Dönemin oyun yazarlığında biçimsel girişimleri ise Metin And şu şekilde açıklar:

“Cumhuriyet’in ilk yıllarında yazarlarımızda esinlenmek ya da dolaylı olarak sembolistlerin, özellikle de Maeterlinck’in, Ibsen’in toplumcu gerçekçiliğinin, Strindberg’in ruhsal gerçekçiliğinin, Alman dışavurumculuğunun izlerini bulabiliriz<sup>2</sup>. Ancak hiçbirinin bu çıgırları tam olarak uyguladığını söyleyemeyiz. Ne toplumcu gerçekçilikte ne ruhsal gerçekçilikte kişileştirme, sorunun tabana yerleştirilmesi bakımından başarılı olmuştur. Söyleşmeler, karakterden çok, yazarın ağzından verilir. Devinimsel bir söyleşme düzeni yoktur. Ele alınan konular çekingenlikle, kişilerin davranışları, gelişimi, belirli itkilerle gösterilmeden yazılmıştır” (And, 2009:199).

Oyun yazarlığımızın bu dönemde bir akımın, eğilimin etkisinde olduğunu söylemek aşırı yorum olacaktır. Şener, Nutku ve And’ın tespitlerinden anlıyoruz ki oyun literatürü konu bakımından kısırdır ve en çok işlenen konu Kurtuluş Savaşı’nın kazanımlarını anlatmak, övmektir. Yeni bir devlet kurulduğu için geçmişin de yeniden inşa edilmesi gerekliliği doğmuş, Osmanlı yerilmiş, Batılılaşmanın getirdiği ahlaki değişimler özellikle aile teması içinde ele alınmıştır. Biçimsel olarak ise anlatımcı, didaktiktir, karakter yaratmada başarısızdır. Tiyatro oyunlarının birer propaganda aracı olarak kullanılmasının doğal bir sonucu olarak olay dizisi neden sonuçtan oluşan mantık dizgesine uymaz; yazarın mesajını iletmek için birbiri ardına sıralanmıştır.

Dönemde oyun yazarı, penceresinden bakarken gördüklerinin, dünyaya, topluma dair düşündüklerinin esinle harmanlanmasıyla itkilenecek yazmaz. Bu itki devletin, Atatürk’ün, Cumhuriyet Halk Partisi’nin (CHP), Halkevlerinin yaptığı çağrılarla ve daha çok ısmarlama şeklinde oluşmuştur.

Bu bağlamda yapılan ilk kapsamlı çağrı, Cumhuriyet’in onuncu yılı içindir. Kutlama Yüksek Komisyonu, sanatçılardan inkılâbın anlamını ve Cumhuriyet’in ilk on yılında gerçekleştirilen değişim ve yenilikleri anlatan oyunlar yazılmasını istemiştir<sup>3</sup>. Yine 1939 yılında CHP tiyatro oyunu yazma yarışması düzenlemiş, piyeslerde işlenecek

<sup>2</sup> Sembolizm için Mağara (Yakup Kadri), ruhsal gerçekçilik için Danyal ve Sara (Cevdet Kudret) oyunları örnek verilir. Her iki oyunun da Darülbeydi’de oynanacağı duyurulmuşsa da temsiller gerçekleştirilmemiştir.

<sup>3</sup> Şeriyeye Mahkemesinde (İbnürrefik Ahmet Nuri), Yarım Osman (Aka Gündüz), Kızıl Çağlayan (Nihat Sami Banarlı), Akın, Özyurt, Kahraman (Faruk Nafiz Çamlıbel) gibi oyunlar bu vesileyle yazılmıştır. Yusuf Ziya Ortaç’ın Bizim Yokuş kitabında aktardığına göre CHP, Faruk Nafiz’e dört oyun yazması için beş yüz lira vermiş, Çamlıbel ancak üç oyun çıkarınca onu dolandırıcı olmakla itham etmiştir. Çamlıbel bu yaftalamaya öfkelenmesi için bir süre sonra DP’ye girmiş ve milletvekili olmuştur.

değişimlerin ve değerlerin, devrimin dünya görüşüne uygun bir tarzda belirtilmesi istenmiştir.

Cumhuriyet ideolojisini, Kemalist ilkeleri yaymak ve benimsetmek için 1932’de kurulan Halkevleri bu dönemde tiyatroyu nicelik olarak besleyen en önemli damarlardandır. CHP, Halkevleri ve Halkodalarında oynanmak üzere yüz on bir eser basmış, burada beş yüze yakın oyun oynanmıştır. Karadağ, burada oynanan oyunların içeriğinin sahip olması gereken nitelikleri şöyle sıralar:

“Yeni Türk toplumunun çağdaş yaşamını bütünlemeli, ulusal duyguları doğurmalı, devrim ilkeleri ışığında ulusal sorunları işlemeli, devrimin dünya görüşüne uygun halk yaşamı, değişimler, ilerlemeler konu edilmeli, her sınıfa seslenebilen, yetiştirici türden oyunlar olmalı” (Karadağ, 1988:136-137).

Halkevlerinde sahnelemek üzere yazılmış oyunlara bakıldığında tümünün yukarıdaki ilkeleri taşıdığı görülür. Esra Dicle Başbuğ, yaptığı kapsamlı araştırmada Kemalist ideolojinin inşasında Halkevleri dönemi tiyatro oyunlarının etkisini şu başlıklarda incelemiştir: Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet’in erdemleri, Osmanlı’nın reddedilen mirası, milli kimliğin inşası, Türk tarih teziyle ilgili oyunlar, köy oyunları (Başbuğ, 2013, s. 59-258). Görüldüğü üzere Halkevleri kategorisinde de yukarıda aktarılanlara kıyasla bir özgünlük yoktur. Hatta burada sahnelenen oyunların sanat olmaktan daha da uzak olduğu belirtilir: *“Halkevlerinde temsil işinin perişan halde olduğu hakikattir. Repertuvar berbat, oyuncular berbat, direktifleri yerine getirecek elemanlar zayıf. Bu haliyle bugün Halkevi Temsil kollarının süsten başka bir şey olmadığını söyleyebilirim”* (Tuncel, 1941:7).

Şener’e göre de bu oyunlarda mesaj, en sanatsız yolla, doğrudan seyirciye aktarılır. Asal özellikleri biçimsel bakımdan eğitici ve didaktik olmaları, içerik olarak ise halkın kendine güvenini pekiştirmesini, geleceğe umutla bakmasını sağlamaktır (Şener, 1998:89). Şehir Tiyatrosu’nda sahnelenen oyunlar ise daha çok hızlı toplumsal değişimin yarattığı sorunlar üzerinde durur.

Tıpkı ordunun Batılılaşması için olduğu gibi tiyatronun Batılılaşması için de Avrupa’dan isimler getirtilmiştir. Ancak bu girişim yine tıpkı önce Saray’ın, devletin Batılılaşması gibi, tiyatro üst yönetiminin, idarenin Batılılaşması şeklinde kendini

göstermiştir. Dönemde tiyatro eğitimi verilmeye başlanmasına karşın bu yalnızca oyunculuk alanında olmuştur. Görüldüğü üzere Cumhuriyet döneminin kuruluş yıllarında tiyatro, resmi görüşün ideolojik aygıtı olarak kullanılmıştır. Bu hızlandırılmış Batılı tiyatro ortamında tiyatronun öncelikle bir sanat olduğu, özellikle içerik bakımından estetik boyut taşıması gerektiği düşüncesi yerleşmemiştir. Yazın tekniği profesyonel olmaktan uzaktır. İçerik bakımından dönemin oyunlarına Kemalist idealizasyon hakimdir. Bu inşa, toplumun idealizasyonu ve bireyin idealizasyonu başlıklarında sınıflandırılabilir.

### 1.1.1. Toplumun İdealizasyonu

Yeni devlete uygun olarak yeni değerlere sahip bir toplum yaratma idealizasyonu, dönem oyunlarına iki şekilde yansır: Osmanlı'ya ait değerlerin ve din görevlilerinin olumsuzlanması ile Batılı değil milli değerlere sahip çıkılması gerekliliği.

İlk olarak Osmanlı beylerinin yerilmesinin nasıl inşa edildiğine bakalım. Bu dönemde dinamik olmamakla birlikte yine de sınıflı bir toplum yapısı vardır. Tümü şehirde yaşayan bu sınıflar Tevfik Çandar tarafından zadeganlar, ikinci grup (ağırlıklı olarak Levantenler), küçük üretici ve esnaflar, yoksullar olarak belirtilir (Çandar, 1983:828-829). Zadegan sınıfı elinde servet olmasına karşın üretken olmadığı için birikimini sürekli tüketen, zamanla küçük memuriyetlerle yetinmek durumunda kalan, bazıları tam anlamıyla sefaletе düşen, çok azı ise iktidarla ilişkilerini kullanıp servetine servet katan sınıftır. Türk oyun yazarlığının ilk döneminde bu sınıftan kişilere oldukça sık, özellikle Paşa Baba tipinde rastlanır. Bunlar genelde Cumhuriyet'e inanmayan, ilkelerini benimsemeyen, eski günlerin özlemini çeken, endişeli, toplumu değil kendini düşünen kişiler olarak çizilmiştir.

Örneğin, Vasfi Mahir'in **Yaman** (1933) oyununda Paşa, Osmanlı'nın haşmetli eski günlerine artık dönülemeyeceği inancındadır. Yaşadığı korku ve panikle yabancı generallerle arkadaşlık kurar. Amacı kızını onlardan biriyle evlendirerek kendisinin ve kızının hayatını kurtarmaktır. Kızı Pervin orali olmayınca paşa baba, yabancı generallerle kaçır. Yani Paşa, vatana ihanet etmiştir. Sedat Simavi'nin **Hürriyet Apartmanı**'nda (1940) da benzer bir olay vardır. II. Abdülhamit'in jurnalcilerinden Arif Paşa kızını onurlu Türk askeri Kamuran'a değil, *doğru dürüst bir eğitimi dahi olmayan, babasının*

*asaleti ile övünen züppe* Firuz Bey'e vermek ister. Paşa, bu tercihi nedeniyle yıkıma uğrar, önce evini, sonra kızını kaybeder, kendisi de yanan evinde can verir. Buradaki Paşa da cezalandırılmıştır. Aka Gündüz'ün **Yarım Türkler** (1919) eserine ise eksen karakterlerden Süheyla'nın dedesi Müslümanken Katolik olan, sonra yeniden Müslüman olan Frenk Ali Paşa, babası ise onun izinden giden Mara'dır. Frenk Ali Paşa kişisel çıkarları uğruna dinini, ulusunu değiştirme çabasında gösterilir. Onun ardılı olarak oğlu ve torunu da ülkesine sahip çıkmamakta, yine kendi çıkarları için başka bir kültüre yamanmaya çalışmaktadır. Oyunun finalinde yapayalnız kalır. Peyami Safa'nın **Gün Doğuyor** (1938) oyununda ise rahat yaşamaya alışkın olan baba Rüstem, üvey oğlu Mustafa'nın da mensubu olduğu Anadolu taraftarlarının yönetime geçeceğini anlayınca korkarak, Londra'da yaşamak üzere ülkeyi terk eder. Bu idealizasyon için örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Söz konusu oyun kişileri, Osmanlı döneminde asalak olarak yaşamaya, çalışmadan, yalnızca hükümetle iyi geçinerek yaşamlarını sürdürmeye alışmıştır. Ancak Cumhuriyet, her vatandaştan çalışkan, üretken olmasını beklemektedir. Dolayısıyla vatani için emek harcamayan bu kişiler için yeni Türkiye'de bir gelecek yoktur.

Din görevlileri üzerinden yapılan ideolojik inşa ise bu kişilerin, dini kendi amaçları için alet ettikleri düşüncesinin yayılmak istenmesidir. Aka Gündüz'ün **O Bir Devirdi** (1938)<sup>4</sup> oyununda Kurtuluş Savaşı yıllarında bir Anadolu kasabasında öğretmenlik yapmakta olan Mehmet Yurdun'un Milli Mücadele karşıtı bir müftü vekili olan Tomruk Hoca ile mücadelesi anlatılır. Mehmet ve arkadaşları kasabada bir piyes düzenler. Rol gereği Mehmet eşini boşar. Bunu ciddiye alan Tomruk Hoca, Mehmet'in evine gidemeyeceğine dair bir fetva verir; ancak gittiğini görünce "*şeriat elden gidiyor*" sloganlarıyla evini basar. Bunun başına geleceğini tahmin eden Mehmet hazırlık yapmıştır. Tedbirli davranır ve göstericilerden Delibaş'ı öldürerek grubu defeder. Mehmet Milli Mücadele'ye katılmak için kasabayı terk ettikten sonra karısı, bir eve sığınır. Bu evin Tomruk Hoca'nın evi olduğunu anlayınca önce onu bıçaklar, sonra evini ateşe verir. Finalde Mehmet yurda döner, hep bir ağızdan Onuncu Yıl Marşı söylenir. Görüldüğü gibi bu oyunda bir derinlik yoktur. Olaylar mantık dizgesi gözetmeksizin,

<sup>4</sup> Cumhuriyet'in on beşinci yıldönümü için yazılmış, CHP tarafından basıtırılmıştır.

karikatür şeklinde gelişir, finalde ise sloganlar atılır. Müftü tarafından bakınca gavur, hatta anarşist, Mehmet tarafından bakınca yobaz, cahil olarak görülen değerlerin çatışması verilir. Ancak bu değerler dramatik çatışma ve tartışma oluşturacak biçimde etraflıca ele alınmamıştır.

Burhan Cahit Morkaya'nın **Gavur İmam** (1933) oyununda ise Aznavur, Kara Hüseyin, Gavur İmam kişileri Biga köyünü basar. Dini kullanarak köylüleri kendi yanlarına çekerler. Amaçları buradaki cephaneyi ele geçirmektir. Ancak kazanan tabii ki yine Cumhuriyet olacaktır. Öğretmen Ayten, öğrencilerine şu konuşmayı yapar:

“Şimdi çocuklarım beni dinleyin. Türk vatani bütün evlatlarından fedakarlık bekliyor. (...) Türk topraklarında tek düşman kalmayınca kadar çarpışacağız. Ama yurdumuzda kardeşi kardeşe düşüren cehalete harp açacağız. Masum Türk köylüsünü dün bayrağı altından haydutluğa sürükliyen halife ve Padişahlara aman vermiyeceğiz. Mustafa Kemal Paşanın açtığı yolda elele başbaşa yürüyeceğiz” (Morkaya, 1933:15).

Gavur İmam gibi kişilerin bu girişimlerinin nedeni cehaletle açıklanmaya çalışılırken, cehaletin nedeni de çoğunlukla dine bağlanır. Musahipzade Celal **Bir Kavuk Devrildi** (1930) oyununda da Müftü karakteri üzerinden din işleri ile devlet işlerinin birbirine karışmasını eleştirir. Anlaşılacağı üzere din, istismar edilebilen ve hür düşüncüyü yasaklayan bir değer olarak ideal Türkiye Cumhuriyeti devleti yönetiminde yer almamalıdır. Ertuğrul Şevket Fatih Halkevinde oynanmak üzere yazdığı **Şeriatçısı** (1938) eserinde ise Osmanlı'da dini yaşamı başka bir boyutuyla, bilimle çatışması bakımından ele alır. Nuriye'nin oğlu hastadır. Doktor, oğluna aşı yapmak üzereyken ev basılır, Nuriye, Kadı'ya götürülür. Kadı, Nuriye'nin oğlunu kurşuncuya, muskacıya değil de doktora götürmesini şeriata aykırı olarak yorumlar. Nuriye bu zinanın cezasını çekecektir.

Reşat Nuri Güntekin'in **Hülleci** (1933) oyunu aynı izlekle şeriatın ahlaki kurallarının nasıl istismar edilebileceğini sergiler. Bu oyunlarda Paşa babaların, onların izinden giden çocukların, din görevlilerinin niçin bu tutumları sergiledikleri anlaşılmaya çalışılmaz. Yapılan şey yüzeysel bir yargılamadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı ile tarihi, siyasi, kültürel bağlarını keserek reddi miras yapması gerektiği idealize edilir.

Çünkü bu eski toplumun değerlerine inananlar, onu sahiplenenler zalim, çıkarıcı, kötü kişiler olarak verilir.

Toplumun idealize edildiği bir başka boyut da Batılı değerler karşısında milli değerler yaratmak; var olan değerleri korumak şeklindedir. Simavi'nin **Hürriyet Apartmanı** oyununda züppe olarak tanımlanan, Batılı ahlak anlayışına sahip Firuz Bey, Arif Paşa'nın kızına talip olarak hem onun konağında yaşamının yolunu yapar hem de sefarette bir iş bulmak ister. Aka Gündüz'ün **Yarım Türkler** oyununda Süheyla, mürebbiyeler eşliğinde Avrupa terbiyesiyle yetişmiş bir kadındır. Kocasını Cemil milliyetçi, Türkçü bir adamdır. Oğulları Kaya da Süheyla'nın isteği doğrultusunda Avrupa terbiyesiyle yetişir. Süheyla kocasını, amcasının oğlu ile aldatır. Kaya ise Frenkçe, Rumca bilmekte ancak Türkçe bilmemektedir. Bu durum Cemil'i bunalıma, ideal olanın hülyasına sürükler:

“CEMİL – (...)bu hayat büsbütün başka... Lakin ne kadar aykırı bir hal... Geniş ve hasır döşemeli salonlarımızda gölgeden melekler gibi dolaşan hemşirelerimiz, birer sıyanet ilahesi (koruyucu melek) gibi etrafı idare eden validelerimiz, büyük validelerimiz, teyze ve halalarımız; çıplak kadın resimleri değil... Çini vazolarımızın kenarlarında parlak gözleri ve kahraman simalarıyla Kırım'da, Sivastopol'da, Şıpka'da şehit olan dayılarımızın, enişterimizin, ağabeyilerimizin resimleri... Sonra her yıl, her Cuma gecesi, hilali gömleklerinin sıvalı kollarıyla abdest alıp şehitlerimize dua okuyan ihtiyar ve emektar dadılarımız, babalarımızın müteazzım gibi görünen vakur ve dik bakışlarının içinde kıymetli ve yanan birer dimağ. (...) Sonra dindar bir terbiye, milli bir tahsil (...). Türk'ün asıl ve layemut destanı” (Gündüz, 1919:20-21).

Oyunun nihayetinde Süheyla bilinçlenerek Cemil'in düşüncelerine uyum sağlar. Cemil ve arkadaşları saflığın, temizliğin, güzelliğin Türk toplumunun değerleri olduğunu, Batılı yaşamın yozlaşmış, köksüz olduğunu savunurlar. Bu Türklük değerlerini koruma ideali, burada ve diğer örneklerde de görüleceği üzere bir çeşit muhafazakarlık içermektedir. Oyunda Avrupa'dan 'alınmaması' gereken özellikler belirtilmiş; ancak 'alınması gereken' özelliklere değinilmemiştir. Vedat Nedim Tör'ün **Köksüzler** (1937) oyununda da Batılı değerler, kadın üzerinden eleştirilir. Ahmet çevresindeki kadınların erkeklerle evlilik dışı ilişki yaşamasının normalleşmesini Avrupalılaşmaya bağlar, çünkü kendisi o coğrafyayı çok yakından tanımaktadır:

“Ahmet – Hak istediğiniz zaman Avrupalı kadınlara benzeyebilmek için ağzınız faraş gibi açılır, fakat cemiyet sizden bir vazife beklediği zaman ‘ben muhtaç değilim ki’. Avrupalı kadın vazifesini yapıyor, cemiyetin hakkını ödüyor, çalışıyor...” (Akt. Şener, 1971:45).

Burada **Yarım Türkler** oyunundan farklı olarak alınması gereken nitelikler de belirlenmiştir. Buna göre kadın sadık olmalı, vazifelerini (burada kasıt ev içi görevlerdir) yerine getirmelidir. Cemiyetin hakkını ödemekle kastedilen ise muhtemelen söz konusu kadının yaşamını bağışlayan toplumsal değerleri yüceltmek için çabalamasıdır. Kadının idealizasyonu konusunda bu unsura daha ayrıntılı olarak değinilecektir.

Batılılaşmayla gelen ahlaki problemleri ele alan bir diğer oyun Musahipzade Celal’in **Selma**’sıdır (1934). Burada da Vasfî Mahir’in **Yaman**, Sedat Simavi’nin **Hürriyet Aparmanı**, Aka Gündüz’ün **Yarım Türkler** oyunlarında olduğu gibi, babasının manipülatif etkisi altında kalan bir kadın vardır: Rezan. Rezan vaktini arkadaşlarıyla eğlenmelere giderek, tenis oynayarak, motosiklet gezileri yaparak geçirir. Kocasî Azmî ise geleneksel değerlere önem veren, vatanını seven genç, idealist, yetenekli ve çalışkan bir mimardır. Babanın akrabası olan idealist öğretmen Selma’nın eve gelmesiyle dengeler değişir. Rezan Avrupa hayranı bir dolandırıcı olan Pertev Berki Bey’le yasak aşk yaşamaya başlamıştır. Pertev, onu, kocasının imar planlarını çalması için ikna eder. Bu arada Azmî ile Selma arasında bir yakınlaşma oluşur. Oyunun sonunda Rezan ve Pertev’in planları bozulur. Azmî ise Selma’ya ilanı aşk eder ancak karşılık alamaz. Burada Batılı değerlerle yaşayan kadına (Rezan) karşı, milli değerlerle yaşayan kadın (Selma) tam olarak sahneye getirilerek idealize edilmiştir. Ancak bunu bireyin idealizasyonu alt başlığına bırakacağız.

Burada dikkati çeken, Batılı ahlaki değerlerin yalnızca kadını etkiliyormuş gibi gösterilmesidir. Bunun bir devlet politikası olarak güdüldüğü öne sürülebilir. Türk modernleşmesi devletin ve toplumun sivil inşasını ailede temellenmesini hedefler. Sancar bu yapıdaki süreci “*modernliğin muhafazakarlaşması*” (Sancar, 2012:308) olarak adlandırır. Devlet, din, aile, cinsel ahlak konularında bir “aşılmaz sınırlar” politikası güdülmüştür. Aşırı Batılılaşma sorunu erkekler için vatana ihanet gibi siyasal sorunlar doğururken, kadınlar için ahlaki sorunlara neden olacak şekilde inşa edilmiştir.

### 1.1.2. Bireyin İdealizasyonu

Bireyin idealizasyonu kadınların ve erkeklerin ideal vatandaş olarak nasıl konumlanmaları gerektiği üzerine yapılmıştır. Kadınlar üzerinden yapılan ideal kimliklendirme, Cumhuriyet döneminin kurucu ideallerinden olan Anadolulaştırma aracılığıyla yapılır. Batı hayranı, şehirli, şımarık kadın olumsuzlanıp aşağı görülürken, Anadolu'lu fedakâr kadın idealize edilerek yüceltilmiştir. Bu doğrultuda idealize edilen kadın karakterleri; milli mücadeleye dolaylı yoldan destek verenler, ona doğrudan katılanlar ve sonradan bilinçlenenler gruplarına ayırabiliriz.

Milli Mücadele'ye dolaylı yoldan destek veren kadınlar grubu ağırlıklı olarak anne rolünde karşımıza çıkar. Nüzhet Haşim Sinanoğlu'nun **Sakarya** (1934) oyununda Muhsin, I. Dünya Savaşı'ndan dönmüştür, tek isteği savaştan uzak kalmaktır. Oysa annesi Muhsin'i dinlendirip yeniden savaşa, Milli Mücadele'ye katılması için hazırlamaya çalışmaktadır. Sonunda bu bir çekişmeye döner ve Anne oğlunun evde oturmasını kabul edemeyerek onu savaşa katılmaya zorlar. Mithat Düden'in **Vatan Sağolsun** (1933) oyununda ise anne Ayşe Kadın'ın iki oğlu savaşta şehit düşmüştür. Ayşe Kadın vatan sevgisi sayesinde bu durumla gurur duyar: *"Ben cesareti Türklüğümden, Türk ordusundan alıyorum. Vatan uğruna hepimiz seve seve canımızı vermeye hazırız. Daha on çocuğum olsaydı onları da gözümü kırpmadan gönderirdim"* (Düden, 1933:20). Osman Sami Abdal'ın **Vatan Uğrunda** (1931) oyununda Yunan askerleri evi basarak Hasan'dan gizli bilgiler öğrenmeye çalışır. Hasan'ın karısı Leyla, işkence yapmamaları şartıyla gizli belgeleri onlara vereceğini söyler. Ancak Hasan'ın annesi Samiye, Leyla'yı öldürerek bunu engeller. Askerler de önce Samiye'yi, sonra Hasan'ı öldürür.

Milli Mücadele'ye doğrudan katılan kadınlar grubunu ise çoğunlukla genç, kimi çocuk yaşta olan kadınlar oluşturur. Nihat Sami Banarlı'nın **Bir Yuvarın Şarkısı** (1933) oyununda Ayhan Hanım'ın babasından kalan, şehit çocuklarını barındırdığı yuvaya İstanbul Hükümetince el konulur. Bunu kabullenemeyen Ayhan Hanım Anadolu'ya geçer ve cephede üç yıl savaşır. Savaşta aldığı yara ölümüne neden olsa da o çok mutludur, çünkü vatani düşmandan temizlemiştir. Hayrettin İlhan'ın **Gün Doğarken** (1933) oyununda ise kadınlar, bazı erkek karakterlerden daha cesur çizilmiştir:

“Öldü mü hani ya erlik, yerlere gömüldü demek efelik. Başımdan alınız örtüleri size, kılıcı, tüfeği veriniz bize. Nasıldır görsünler Türk’ün kızını. Nasıldır görsünler gönül hazını. Görsünler çarpışmak nasıl olur. Korkanı, kaçanı ölümler bulur” (İlhan, 1933).

Hamdi Olcay’ın **Günlerden Bir Gün** (1933) oyunu da henüz on beş yaşındaki Sırma’nın, annesinin ve kardeşinin ölümü üzerine cepheye gitmesi anlatılır.

Sonradan bilinçlenen kadınlar grubu ise daha çok babasının (eskinin) etkisinden kurtulup kocasının (yeninin) etkisine girenlerden oluşur. Vasfi Mahir’in **Yaman** oyununda Pervin, Paşa Baba’sıyla ülkeyi terk etmeyi reddederek Yaman’la gelecek güzel günlere koşar. Sedat Simavi’nin **Hürriyet Apartmanı**’nda Leyla, Paşa Babasının alevler içindeki evinden Kamuran’a, yani cumhuriyete, demokrasiye doğru kaçarak kurtulur. Aka Gündüz’ün **Yarım Türkler** oyunundaki Batı özentisi Süheyla, yasak aşkının aslında kendisini sevmediğini öğrenince aydınlanma yaşayıp herkesten özür diler. Musahipzade Celal’in **Selma** oyununda ise Avrupa özentisi Rezan, yasak aşkı Pertev’in gerçek yüzünü öğrendiği an merdivenden düşerek yaralanır. Bu olay onun kırılma anıdır; bilinçlenir, kocasının, Cumhuriyetin değerlerini anlar.

Daha az sayıda olmakla birlikte Cumhuriyet’ten sonra kadınların kazanımlarının neler olacağını gösteren oyunlar da vardır. Örneğin Aka Gündüz’ün **Yılmazlar’ın İkizler** (1932) oyununda Günsel, mağazalarda, atölyelerde kötü muamele görerek işçilik yaparken abisinin kendisine açtığı şapka atölyesi sayesinde ünlü bir modacı olur. Burhan Cahit Morkaya’nın **Gavur İmam** oyunundaki Ayten öğretmendir. Nahit Sıtkı Örik’in **Sönmeyen Ateş** oyunundaki Belkıs kişisi ise zamanında cephe görev yapmış bir hemşiredir. Bu oyunda bir kadın karakterin ağzından, kadınların nasıl olması gerektiği duyurulur:

“Belkıs — Ben memleketimin sayesinde kazanılmış paraları memleketim bedbaht olunca Avrupa’ya gidip yiyenlerden olmak istemem. O kadar zulüm görmüş ve yarısı yanmış İzmir’e Avrupa veya Amerika’dan gelmiş bir turist gibi uğrayan ve ancak iyi günlerde kendisine arkadaş olduğu kocasından kim bilir neler kopardıktan sonra yine eğlence hayatına dönecek bir kadın olmak istemem” (Örik, 1933:53).

Bu oyunlar idealizasyon bakımından elbette işlevseldir; ancak karakter derinliğinde, iki değer arasında (örneğin bu oyunlarda duygu ve görev) kalmış dramatik kahraman

yaratmak gibi tiyatral fırsatlar kaçırılmıştır. Diğer kategorilerde olduğu gibi burada da oyun kişileri karikatür tiplerdir, olaylar, kişiler, durumlar gerçekçi değildir; diyalog ve olay örgüleri mantığa aykırı, inandırıcılıktan uzaktır. Dönemde tiyatro sahnesi bir kürsü gibi kullanıldığı için, yalnızca mesaja, yani ideal olanın inşasına odaklanılmıştır.

Kadının idealizasyonu erkek yazarlar tarafından yapılmıştır. Bu döneme dair tek bir kadın yazara rastlıyoruz: Nudiye Nizamettin, diğer adıyla Fatma Nudiye Yalçı. Yalçı, **Beyoğlu 1931** (1932) adlı bir oyun yazmış, Darülbeydi'de sahneleneceği duyurulmuşsa da temsil gerçekleştirilememiştir. Erenus'un aktarımına göre bu metin el yazması olarak Devlet Tiyatrosu'nun atılacaklar çöplüğünde bulunsa da (Erenus'un 'Yafalı Tabut' oyunu Şehir Tiyatroları'nda, 2018), Şener oyunun konusuna dair bilgi vermiştir: oyun İstanbul'da görülen ahlak yozlaşmasını konu edinir. Annelerin kızlarını fuhuşa teşvik etmesi, kumarhanelerde genç delikanlıların soyulduğu kirli bir ortamda dürüstlüğü, mantığın, gençlerin kurduğu mutlu evliliklerin yok olmasını anlatır (Şener, 1973:33). **Beyoğlu 1931** model aldığımız diğer oyunlardaki gibi toplumsal değişimi, ahlaki yozlaşmayı konu edinmesine karşın, bunu daha gerçekçi ve sert açıdan ele aldığı görülmektedir. Oyun yazarlığı tarihimizde kendine yer edinmemesinin nedeni de muhtemelen bu özelliğidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın **Kadın Erkekleşince** (1932) oyununda ise aşırı Batılılaşan kadının neden olduğu sorunlar görülür. Nebahat ev işi yapmayan, kamusal hayata atılmış, çalışan bir kadındır. Kocas Süreyya'yla iş bölümü konusunda anlaşamazlar ve sonunda bebekleri ölür. Oyunda kaynana Mebrure geleneksel bir kadındır ve bu bakımdan idealize edilen kadın odur. Kadınlara bir takım yasal haklar verilmişse de toplumsal cinsiyet rollerine, sorumluluklarına bağlı kalmaları beklenmektedir.

Modern yaşam tarzının yanlışlarını kadınlar üzerinden gösteren diğer oyun ise **Yaprak Dökümü**'dür. Reşat Nuri Güntekin tarafından 1931 yılında roman olarak yazılan eser, 1971 yılında sahneye adapte edilecektir. Bu oyunda da Ali Rıza Bey ve Süreyya Hanım'ın oluşturduğu eski kuşak, yeni kuşağın kadınlarının (kendi kızları) kültürüyle çatışır. Kızları Leyla ve Necla, ailenin görüşlerine ters düşerek modern bir yaşam sürmek ister, ailelerinin maddi imkanlarını zorlayarak partilere katılır, buralarda eş bulmaya

çalışırlar. Necla, Leyla'nın eski nişanlısıyla evlenir, Leyla ise hayat kadını olur. Oğulları Şevket ise eşinin isteklerini karşılamak için dolandırıcılık yaptığından hapse girer. Ailenin ekonomik ve ahlaki çöküşü sonucunda Ali Rıza Bey hafızasını kaybetmiştir. Aileye evli bir adamın metresi olan Leyla bakar. Burada idealize edilen kadın önceki kuşağa ait Süreyya ile büyük kızı Fikret'tir. Fikret de bu ahlaksızlığa dayanamayıp, hiç görmediği bir adamla evlenmiş; onun çocuklarına ve yaşlı annesine bakarak “onurlu” bir hayat sürmeye başlamıştır. Oyunda yıkıma neden olmayan tek karakter odur. Bu oyun popülerliğini sürdürmesi bakımından Türk yazınının en önemli örneklerindendir. Bunun nedenleri ailenin geleneksel, modern olarak her iki yapısını, ebeveynliğin ve kardeşliğin tüm ilişki biçimlerini, mahalle ortamını içermesinde bulunabilir. Diğer yandan namus, dürüstlük gibi konuların para karşısında önemini yitirmesi tehlikesini vurgulamıştır ki sonraki dönem olan 1940 – 1960 yılları arası oyun yazarlığında bu ideali savunan oyunlarda patlama yaşanacaktır.

Yukarıda değindiğimiz oyunlara göre Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında oyun yazarlarının idealize ettiği kadın; vatani için kendini ve ailesini feda etmeye hazır, uysal, geleneksel değerlerine bağlı ve yanında baba ya da koca, daima bir erkek bulunan kadındır. Bu idealizasyonda Batılılaşmaya, ulus bilincine ulaşmakta ve meslek edinmekte izin verilir. Ancak meslek sahibi kadın, oyun yazarlığı tarihimizde zaten yok denecek kadar azdır. Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere öğretmenlik, modacılık, hemşirelik gibi vatana hizmet edecek yardımcı meslekler üstlenebilir.

İdeal erkeğin özellikleri de yine topluma ve vatana faydası ölçüsünde değerlendirilmiştir. Vasfi Mahir'in **Yaman**'ında ana karakter Yaman, Simavi'nin **Hürriyet Apartmanı**'nda Kamuran, Gündüz'ün **O Bir Devirdi** oyununda Mehmet Yurdun, Banarlı'nın **Kızıl Çağlayan** oyununda Nimet milli mücadeleye katılan, cesur delikanlılar olarak olumlanır. Gündüz'ün **Muhterem Katil** (1930) oyununda ise Doğan, vatanın bekası için öz kardeşi Şahin'i öldürür. Antik Yunan'dan beri 'vatan' kavramına sahip çıkan erkekler, Horatius'un deyişi ile *dulce et decorum est pro patria mori* (vatan için ölmek tatlı ve onur vericidir) düşüncesini destekler. Bu askeri idealizm, kuruluş yılları Türk tiyatrosuna karakteristiğini veren en önemli öğelerdendir. Ancak Horatius'un vurguladığı gibi onur verici olan ölmektir, duyguya kapılmak değil. Tıpkı Nüzhet Haşim

Sinanoğlu'nun **Sakarya** oyununda Birinci Dünya Savaşı'ndan henüz dönen Muhsin'in annesi tarafından kovulurcasına yeniden cepheye, bu kez Milli Mücadele'ye gönderilmesi gibi.

Cumhuriyetin kazanımları ise çeşitli mesleklere mensup erkek karakterler üzerinden ele alınır. Örneğin Aka Gündüz'ün her ikisi de 1960'larda geçen **Köy Muallimi**<sup>5</sup> (1932), **O Bir Devirdi** ile **Yarım Osman** (1933) ve **Beyaz Kahraman** (1932) oyunlarında olduğu gibi. **Köy Muallimi**'nde idealist öğretmen Ünal köyü kalkındırmış, bir zamanlar Batakoba olan köyün adı onun girişimleri sayesinde Işıkbaba olarak değiştirilmiştir. **O Bir Devirdi** oyununda bu kez Mehmet Yurdun idealist öğretmendir. Köydeki gericilik unsurlarına savaş açar. **Yarım Osman** oyununun başkahramanı Osman, cephede birkaç uzvunu kaybettiği için 'yarım' lakabını almıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Osman, muhtar yapılır. Kendisinin artık 'Bütün Osman' olduğunu söyler. Yeni rejimin verdiği unvan, onun kimliğini tamamlamıştır. **Beyaz Kahraman**'da Prof. Dr. Türkoğlu Dayan, dünyada ilk kez gençleştirici iki formül bulmuş, bunlardan yanlış olanı üstünde deneyerek kendi feda etmiş, doğru formülü Cumhuriyet'e bırakmıştır. Bu oyunda karakterin adı dahi idealizasyonun ipuçlarını verir: Türk oğlu, dayan! **Yarım Türkler**'de Cemil, Musahipzade Celal'in **Selma** oyununda Azmi Bey (gönlünü karısından başka birine kaptırmasına karşın), Vedat Nedim Tör'ün **Köksüzler** oyununda ise Ahmet, geleneksel ahlaki ideallere sahip çıktıkları gerekçesiyle övülür.

Bunların dışında bir oyun, erkek kimliğinin ideal inşası bakımından oldukça ayrıntılı belirlemeler yapmaktadır: Reşat Nuri Güntekin'in **Vergi Hırsızı** (1935) oyunu. İki eski arkadaştan Yusuf, yeni rejimin kurallarına sıkı sıkıya bağlı, yoksul ama iyi bir vatandaş, Demir ise sistemin açıklarını arayan, değerlendiren, zengin ve kötü vatandaşdır. Yusuf ellilerinde olmasına karşın otuzunda görünür, yedi çocuğu vardır, sürekli çalışan bir işçidir. Demir ise ondan daha genç olmasına karşın adeta çökmüştür, tek çocuğu vardır, babasından kalan yüklü mirasla geçinmektedir. Yusuf sürekli yaşamından duyduğu memnuniyeti anlatır:

“Yusuf – Demir gibiyim maşallah... Bu yaşta yirmilik delikanlılara taş çıkarırım.  
Demir – Miden de sağlam mı?

<sup>5</sup> Oyunun giriş kısmında yer alan bilgiye göre Atatürk, metnin ilk müsveddesini görmüş ve üzerinde bazı değişiklikler yapmıştır.

Yusuf – Taşı yersem evvel Allah eritirim.

Demir – Ben bazı sütlaç yediğim zaman bile eritinceye kadar akla karayı seçiyorum... Sen galiba ömrünü çok rahat geçirdin?

Yusuf – Ne gezer? Benim ömrüm gece gündüz çalışmakla geçti. (...) Yedi çocuk babasıyım. Ben ırgat gibi çalışmazsam onlar aç kalır.

(...)

Yusuf – Sen çalışmadığın için çöktün, ben çalıştığım için dinç ve sağlam kaldım... Dünyada çalışmak kadar insana sıhhat ve neşe veren şey olur mu?

(...)

Yusuf – Memleketin askere, çiftçiye, işçiye ihtiyacı var... Emin ol yorgunlukta da başka zevk var. Bugün çocuklarıma sekizinci, on beşinci kardeş de gelse emin ol yine güler yüzle hoş geldin, safa geldin diyeceğim” (Güntekin, 1933:6-9).

Yusuf, vergi kaçırdığını öğrendiği Demir’le görüşmeyi keser. Vergi hırsızlığı Demir’in rüyalarına girerek onu korkutmaya başlamıştır: Polise, doktora, öğretmene ihtiyacı olduğunda, devletin maaşlarını ödeyemediği için çalışmadıklarını öğrenir. Bu rüyalarından sonra aydınlanma yaşayan Demir, vergilerini öder.

Erkek kimliğinin inşası aslında doğrudan vatandaşın inşasıdır. Bunu zaten yaklaşık üç asırdır süren eşit vatandaşlık mücadelesinden biliyoruz. Buradaki model oyunlara baktığımızda da erkeklerin çığır açan bir doktor, şehri baştan aşağı yapılandıracak bir mimar gibi etkili görevlerde ya da paşa, muhtar, öğretmen gibi devletin içinde, onun inşasını ve işleyişini sağlayacak konumlarda yer aldığını görüyoruz. Bu oyunlardan yola çıkarak dönemin oyun yazarlarının idealize ettiği erkeği, yani vatandaşı şöyle tanımlayabiliriz: ülkesi ve yurttaşları için savaşıyor, fedakâr, zeki, Cumhuriyet’in siyasal ilkelerini benimsemiş, Batılı değerler ile geleneksel toplumsal ilkeleri harmanlayabilmiş, çalışkan, dinç kişidir.

Yukarıdaki oyunlar Cumhuriyet’in kuruluş döneminin farklı yazarlarından, bu araştırmanın konusu gözetilerek seçilmiştir. Ancak döneme dair yapılan diğer tüm araştırmalarda ve oyunlarda görülecektir ki oyunları birbirinden ayıracak özellikler yok denecek kadar azdır. Dönemin yazarlarının asıl yönelişlerinin siyasal olması, onların adeta birer ideolog gibi çalışmalarına, yeni Türkiye’nin ideal vatandaşını ve kültürünü inşa etmeye yönelmelerine neden olmuştur.

Dönemin oyunları coşkulu, duygusal oyunlardır. Nesnel değil yanlı bakış açısına sahiptir. Giriş bölümünde bahsettiğimiz ‘ideal benlik’in inşası için bu dönemde tüm oyun

yazarları elbirliğiyle çalışmıştır. Ancak gerçek benlikle, yani kişinin kendi kendisini sorgulamasıyla, tanınmasıyla ilgilenilmemiştir. Toplum henüz Osmanlı'nın düşünsel yapısının getirdiği cemaat olarak düşünmekten, hareket etmekten kurtulamadığından, tiyatromuzda da özgül kahramanlara rastlanmaz.

Bu dönemde tiyatromuzun görünümü, seyircileri sürekli bir şeye ikna etmek istiyor gibidir. Oyunların adı, içerikleri farklı olsa da daima aynı konulara değinilmiştir. Toplumun ancak insanların onun var olduğunu düşünmesiyle işlerlik kazandığı savından bahsetmiştik. Bu nedenle oyunlarda rejim değişikliğinin gerekliliği, Cumhuriyet'in kazanımları, işleme yöntemi sürekli olarak vurgulanmış, öğretilmek istenmiştir. Kültür değişiminin rızaya dayalı olarak yapıldığı hem oyunların içeriğiyle hem yeni bir seyir alışkanlığıyla öğretilmek istenmiştir.

Savaş ortamının ve etkilerinin gölgesinde kalmayan hiçbir oyun yoktur. Sayıca az olmakla birlikte gündelik hayat tartışmalarını barındıran oyunlar, nasıl yaşanması, nasıl davranılması ve düşünülmesi gerektiğini öğreten didaktik niteliktedir. Böylece toplum tüm yönleriyle inşa edilmek istenmiştir. Peki bu dönem insanının anlatmaya değer başka hikayesi hiç yok muydu? Aslında bu dönem yazarlar için de yeni bir dönemdir, yazdıkları dramatik metinler yeni bir türdür. Bu nedenle onların da Milli Mücadele, Cumhuriyet, Batılı değerler, milli değerler kavramları arasında sıkışıp kalmalarına şaşırılmamak gerekir. Diğer yandan dönemde bu konular haricinde kalem oynatan yazarlar dışlanmış, hatta kimilerince vatan haini olmakla dahi suçlanmış<sup>6</sup>. Yazarlar için kaçınılmaz olarak statüko önyargısı oluşmuştur. Bu nedenlerle inkılapların halk üzerindeki etkileri, birbirini karşılıklı yaftalayan grupların (cahil, yobaz – gavur, kafir gibi), yanlı düşüncelerin sonucu olarak görmezden gelinmiştir. Amaç dönemin kişisini, ortamını anlatmak, yani olanla ilgilenmek değil; doğrudan ideal olanı, olması gerekeni göstermektir. Bugünden bakınca

<sup>6</sup> "Sözle, yazıyla, resimle; sanatın her şubesinden istifade ederek fertlere, inkılabın işbölümündeki hisselerini layıkıyla yapabilmeleri için heyecan dağıtmalıyız. Onlara, bu işbölümünde kendi payına düşen vazifeyi yapmayan her ferdin büyük inkılap savaşında sabotaj yapmış olacağını anlatmalıyız. Ve öğretmeliyiz ki bir gayeye varmak için yapılan hamlelerde her sabotaj hareketi vatan ihanetine müsavidir" (Nayır, 1933). "Sanat, gönüllü olarak inkılâbın emrine girmelidir!... İnkılâp hareketlerinin halka tam mal olması, halkın ruhuna tam sinmesi için; sanatın elinde parlaması, sanatın imbiğinden geçmesi lazımdır" (Kemal, 1935). "Madem edebiyat bir vakıdır ve yaşamaya devam etmektedir, devletimiz rejim adına edebiyat adamına elini uzatmalı, ondan isteyeceğini istemelidir. Bu açıdan sanatkar hür değildir, istediğini yapıp edemez. Sanatın, inkılâbın arzularına boyun eğmesi sert bir zarurettir" (Baltacıoğlu, 1936) vb.

tiyatromuzda hala kuruluş yılları ile hesaplaşma yapılamadığını, temeldeki bu hikayelerin tükenmediğini söylemek mümkündür.

Sonuç olarak Batılı tiyatro devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak ideal olanı yaymak ve pekiştirerek yeniden üretmek üzere kullanılmıştır. 1923-1940 yılları arası Türk oyun yazarlığının ideal kimliği, erkek kimliğidir denilebilir. Bu erkek kahraman orta sınıfa mensup, çalışabilecek yaşta, milli değerlerine sadık, modernizm yanlısıdır. Tüm yönelişi vatanını, devletini korumak uğrunadır. İdealize edilen kültür ise Cumhuriyet ilkelerine bağlı, Anadolu'nun etik değerlerini de yaşatmayı sürdüren; ancak yüzü Batı'ya dönük milli bir kültürdür.

## **1.2. 1946-1960 Dönemi Oyunlarında Etik – İdeolojik İdealizasyon**

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında oyun yazarı sıkıntısı ile konu sıkıntısı ve kısıtlamaları olduğunu yukarıda gördük. Türkiye Cumhuriyeti'nin çok partili dönem ile yeniden siyasi ve toplumsal olarak dönüşüm geçireceği 1946 – 1960 yıllarında da yazar sıkıntısı, Türk tiyatrosunun en çok üzerinde durulacak sorunlarından biridir.

1930'larda başlayıp 1960'lara kadar yerli yazar sorununa dikkat çeken isimler Adnan Benk, Vala Nureddin, Halit Fahri Ozansoy, Refi Cevad Ulunay, Nurullah Ataç, Halid Ziya Uşaklıgil, Reşat Nuri Güntekin, Muhsin Ertuğrul, Vedat Nedim Tör, Aziz Nesin, Haldun Taner, Vedat Günyol, Refik Ahmet Sevengil, Nureddin Sevin olarak sıralanabilir. Yerli yazar yetişmemesinin nedeni olarak uyarlamaya ağırlık verilmesi, çeviriye ağırlık verilmesi ya da edebi heyetin yaklaşımının problemlili olması gösterilmiştir. Çözüm için kimi sanatçılar edebi heyetin kaldırılması ya da yeniden düzenlenmesi, kimi sanatçılar dramaturgiye ağırlık verilmesi önerilerini getirmiştir. Tüm çözüm önerilerindeki ortak nokta ise eğitimin gerekliliğidir. Ancak Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte oyun yazarlarına direktifler verilmesi hem içerik hem biçim bakımından kısıtlanmış olmaları bu tespitlere nedense konu olmamıştır. 1958 yılında Amerikalı yönetmen Kenneth MacGowan'ın Rockefeller Vakfı'nın yardımıyla Tiyatro Kürsüsü'nde oyun yazarlığı semineri vermesi Türk oyun yazarlığı tarihi için yeni bir dönemeç olacaktır.

Önceki dönemde tiyatro oyunlarının ağırlıklı olarak Halkevlerinde sahnelendiğine değinmiştik. Dolayısıyla dönemin oyunlarının çoğu Halkevlerinin savunduğu Kemalist ideolojiyi yaymayı amaçlamıştır. 1951 tarihinde Halkevleri kapatılmıştır. 1946 – 1960 döneminde ise sahne sayısı önceki döneme kıyasla artmış olsa da bunların çoğu yine devlet eliyle açılan ödenekli tiyatrolardır (Tatbikat Sahnesi; sonradan Devlet Tiyatrosu, Adana, İzmir, Bursa Tiyatroları). Bu sahnelerde yerli yazarların oyunları tiyatral olarak yetersiz bulunduğundan çoğunlukla çeviri eserler sahnelenmiştir. Ödenekli tiyatroların dönemdeki esas amaçları, seyirciyi tiyatroya alıştırmaktır. 1960'lara kadar sayıları çok az olan özel tiyatrolar ise (Ses Opereti; sonradan Yeni Ses ve Şen Ses, İstanbul Opereti Topluluğu, Cep Tiyatrosu; sonradan Dormen Tiyatrosu, Ankara Deneme Sahnesi, Karaca Tiyatrosu gibi) ayakta kalabilmek için seyircilerin daha çok ilgi gösterdiği vodvil, komedi türlerine yönelmiştir. Dolayısıyla oyun yazarlığına yeni bir soluk getirecek tiyatro ortamı oluşmamıştır.

Toplumsal ve siyasal ortam kuruluş yıllarındaki problemleri atlatamamışken yeni gelişmelerle sarsılmaktadır. Cumhuriyet'in ilanıyla CHP eliyle Batı'ya dönük yeni bir kültürel ve siyasal yapı kurulmak istendiğini biliyoruz. 1940'lara gelindiğinde ise buna ayak uyduramayan, İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu ekonomik bunalım nedeniyle yoksullaşan ya da tam aksine bunu fırsat bilip zenginleşmek isteyen kitlelerin muhalefeti doğmuş, bu muhalefet CHP içinde de karşılık bulmuştur. 1946'da Demokrat Parti'nin (DP) kurulmasıyla çok partili sisteme geçilmiş, bu geçiş demokrasi adına atılan önemli bir adım olarak kabul edilmiştir. 14 Mayıs 1950 tarihine gelindiğinde ise Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk kez seçimle iktidar değişmiştir.

DP iktidarının ilk dönemleri Amerika'nın ve özellikle Marshall yardımlarının etkisiyle ekonomik rahatlama içinde geçmiştir. CHP'nin Batılılaşma hedefi, DP'de "*küçük Amerika olmak hedefi*"ne (Çandar, 1983:2070; Cem, 2017:294) dönüşmüştür. Karayollarının yapılması, tarımsal makinelerin yaygınlaşması, üretimin artması gibi iyileşmeler DP'nin kitlelerle uzlaşımını sağlamış, Halkevlerinin kapatılması (1951), CHP'nin malvarlığına el konması (1952) gibi baskıcı gelişmeler görmezden gelinmiştir. DP, Kemalizm'in ilkelerini anlamayan ve benimsemeyen iktidar dışı kalmış kitlelere popülist yaklaşımda bulunarak, ezanı Arapça okutmaya başlamış, radyolarda mevlit

yayınları yapmış, “Ankara’da Ticaniler’i, ülke çapında ise Said-i Nursi’yi kayırma politikası izlenmiştir” (Çandar, 1983:2074). Demokrasi kavramının bu şekilde yanlış yorumlanması, baskıcı politikalar, düşünce özgürlüğünün kısıtlanması, yasaklamalar, ekonomik bunalımın yeniden tırmanması DP iktidarını sıkıntıya düşürmüştür. CHP ve yandaşlarının silahlı bir ayaklanmaya hazırlandığı iddiasıyla çıkarılan Tahkikat Komisyonu Yasası’nın kabul edilmesiyle, bundan rahatsızlık duyan halk tepkisini sokakta vermiş, kanlı gösteriler, çatışmalar sonucunda 27 Mayıs 1960’ta ordu yönetime el koymuştur.

Osmanlı Devleti’nin dağılmasının, Kurtuluş Savaşı’nın, yeni Cumhuriyet’in, Batılılaşmanın bir devlet politikası olarak kabul edilmesinin üzerinden henüz otuz yıl geçmemiş ve tüm bunların birey, aile, toplum üzerindeki etkileri atlatılmamış, benimsenmemiş, yarattığı sorunlar çözülmemişken girilen bu dönemeç, tiyatro yaşamını da etkilemiştir. Bu dönem üzerine çalışma yapan tiyatro araştırmacılarının oyunları hangi adlarla gruplandığı, bu etkinin göstergeleri sayılabilir. Doğrudan bu dönemin oyun yazarlığına odaklanan en kapsamlı çalışma Uğur Akıncı’nın **Kalemden Sahneye – 1. Cilt (1946-1960)** kitabıdır. Bu çalışmada Akıncı’nın yaptığı gruplandırma: Toplumsal, kültürel ve siyasal değişim sürecini ele alan eğilimler, ekonomik sorunları irdeleme eğilimi, bireysel ve toplumsal sorunları evrensel boyutta irdeleme eğilimi şeklindedir. Konumuz bakımından daha önemli olan ilk iki gruba yakından bakmak gerekirse; çalışmada toplumsal, kültürel ve siyasal değişim sürecini ele alan eğilimler: Batılılaşma ve Modernleşme, aile kurumunun ve toplumsal dengenin bozulması, toplumsal değişim sürecinde aydın kimliği, idealizm ve toplumsal sorumluluk, çok partili sisteme, politikaya ve politikacıya bakış olarak sınıflandırılır. İkinci grup olan ekonomik sorunları irdeleme eğilimi de DP ile değişen ekonomik yapıyı, ticarete bakış açısındaki değişimi, parayı algılama biçimini gözler önüne serer (Akıncı, 2003).

Şener ise bu dönem oyunlarını 1923 – 1970 arası yazılan diğer oyunlarla birlikte **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi ve Kültür Sorunları** çalışmasında değerlendirmiştir. Buna göre Şener töre, adet, ahlak değerleri sorunları ana başlığını: Batılılaşma ve değer yargılarının değişmesi, maddesel değerlerin öncelik kazanması,

geleneksel değerlerin baskısı, değerlerin karmaşıklığı, ekonomik sorunlar gibi başlıklarla ele almıştır (Şener, 1973).

Özdemir Nutku ise bu dönemi iki başlıkta inceler: İkinci Dünya Savaşı kuşağı ve 1950 kuşağı. Nutku'ya göre İkinci Dünya Savaşı kuşağının üç önemli yazarı vardır, Ahmet Kutsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut ve Ahmet Muhip Dıranas. Bu dönemde yazarlar hak, adalet kavramları, değişen değerler, insani ilişkiler üzerinde durmuştur. Nutku'ya göre 1950 kuşağında ise belirgin üç yöneliş vardır: bireyden toplum sorunlarına yönelme, olaylardan toplum sorunlarına yönelme, köy sorunlarına eğilme (Nutku, 1983:2520-2521).

Yukarıdaki gruptandırılmalardan anlaşılacağı üzere 1946 – 1960 dönemi oyun yazarlığı, bir önceki dönemde olduğu gibi toplumcu bir çizgide ilerler. Ancak bu kez farklı olarak, hayalci, idealist değil, gerçekçi, eleştireldir. İçerik bakımından dönemin oyunlarında idealize edilen birey, toplum tipi ve aile kurumu, ekonomik düzen gibi bunların bileşenleri; bireyin ve ailenin idealizasyonu, toplumun idealizasyonu ve siyasi ortamın idealizasyonu başlıklarında incelenecektir.

### 1.2.1. Bireyin ve Ailenin İdealizasyonu

Dönemin oyunlarında tema, tür, dramatik mesaj ne olursa olsun daima aile yapısı mevcuttur. Ailenin idealizasyonu; özellikle yeni ekonomik durumdan duyulan kaygının göstergesi olan para eksenindeki oyunlarda ve geleneksel değerler ile yeni toplumsal düzenin çatışmasının ele alındığı oyunlarda görülür.

Para ile olan ilişkinin ailedeki etkisine değinmeden önce söz konusu oyunların temel eleştirisine bir örnek vermek, yazarlarımızın meselenin neresinde durduğunu anlamak bakımından faydalı olacaktır. Buradaki temel eleştiri en net olarak Necip Fazıl Kısakürek'in **Para** (1941) oyunundaki şu repliklerde görülür:

“Hususi Katibi – Bu ne diyorum sana!...

Benzeri – Kağıt parçası!

Hususi Katibi – (Müthiş bir kahkaha kopararak.) Deli, buna para derler, para! Şeref de bu, namus da bu, akıl da bu, hikmet de bu, sıhhat de bu, hayat da bu, dünya da bu, ahiret de bu, parrra!!!

Benzeri – (Gözleri banknotta heceleyerek) Parrra, parrra!” (Kısakürek, 2000).

Bu görüşe göre paranın sağladığı güç -statü ya da prestij olarak da okunabilir- tüm kötülükleri perdeler, dolayısıyla ona ulaşmak için her şey feda edilebilir. Eski ideallerinden vazgeçip değişim geçiren oyun kişilerinin tümü erkektir, ya eşinden ve çocuklarından gördüğü baskı nedeniyle para düşkünü olur<sup>7</sup> ya da iş arkadaşları, sosyal çevresi tarafından buna sürüklenir<sup>8</sup>. Paranın zaten egemen olduğu bir düzende yıkıma maruz kalan oyun kişileri ise muhtemelen bu gücü yenemeyeceklerini varsaydıklarından, eylemsizdir<sup>9</sup>.

Ailesi tarafından baskılanıp değişim geçiren kişilerden Haldun Taner'in **Günün Adamı** (1949) oyununda Profesör karısı, oğlu, kayınpederi ve kayınbiraderi tarafından siyasete atılmaya zorlanır, arkadaşı Doçent de bu işin içindedir. Kayınpeder'in Doçent'le konuşmasında, bir kez daha paranın şerefle aynı anlamda görüldüğü vurgulanır:

“Kadın – Kaç senedir kürsüde... Ne buldu orada? Kupkuru bir şeref.

Doçent - Beğenmiyor musunuz?

Kayınpeder – İyi hoş elbet ama şeref dediğimiz şey kuru kuruya ekmeğe sürülüp de yenilen bir nesne değildir ki?” (Taner, 2017:15).

Karısı çeşitli davetlere katılabilmek için, oğlu ise çalışmadan sınıfını geçebilmek için Profesör'ü bu yola sürükler. Diğer kişilerin amacı da onun unvanını kullanarak istediklerini elde etmektir. Cevat Fehmi Başkut'un **Sana Rey Veriyorum** (1950) oyununda da Profesör gibi saygın unvana sahip bir kişi, Doktor Ramazan vardır. Doktor yirmi yedi yıllık taşra hizmetinin ardından, gösteriş düşkünü karısını mutlu etmek için İstanbul'a yerleşerek politikaya atılır. Başkut'un **Paydos** (1948) oyununda da öğretmen Ahmet, eşinin kurduğu dümenle, kendini bir anda bakkal Ahmet olmuş bulur. Reşat Nuri Güntekin'in **Balıkesir Muhasebecisi** (1953) oyununda bu kez muhasebe müdürü Tahir Bey ailesinin ve arkadaşlarının baskısıyla İstanbul'a yerleşerek ticarete atılır. Ahmet

<sup>7</sup> Bu oyunlara örnek olarak H. Taner – GÜNÜN ADAMI (1949), C. Fehmi – PAYDOS (1948), SANA REY VERİYORUM (1950), R. N. GÜNTEKİN – BALIKESİR MUHASEBECİSİ, A. K. TERCER – BİR PAZAR GÜNÜ (1957) gösterilebilir.

<sup>8</sup> Bu oyunlara örnek olarak İ. Hakkı Baltacıoğlu – KAFA TAMİRCİSİ (1940), C. F. N. HİKMET – ENAYİ (1949) gösterilebilir.

<sup>9</sup> Bu oyunlara örnek olarak C. F. Başkut – KOCA BEBEK (1947), KADIKÖY İSKELESİ (1952), TABLODAKİ ADAM (1958), ÖBÜR GELİŞTE (1960), O. Rifat – KADINLAR ARASINDA YA DA FETTİH PAŞALAR (1948), N. Kurşunlu – BRANDA BEZİ (1952), R. Erduran – DELİ (1957), A. Nesin – BİR AZ GELİR MİSİNİZ (1958), Ç. Altan – TAHTEREVALLI (1959) – BEYBABA (1960), R. Erduran – KARAYAR KÖPRÜSÜ (1959) gösterilebilir.

Kutsi Tecer'in **Bir Pazar Günü** (1959) oyununda da kadınlar gezmek, süslenmek için erkekleri kullanırlar.

Görüldüğü gibi bir önceki dönemde olduğu gibi yine erkek tipi üzerinden yapılan idealizasyonda ona, ailesini mutlu etmek için türlü fedakarlıklar yapmak, kariyerini, ideallerini hiçe saymak gibi roller yüklenmiştir. Kadınlar ise bir önceki dönemde Batılılaşmanın getirdiği ahlaksızlık sorununda çizildiği gibi, paranın kışkırtıcılığından yine en çok etkilenen ve bu yolda erkekleri baştan çıkaran şekilde çizilmiştir.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu **Kafa Tamircisi** (1940) oyununun önsözünde, çevresi tarafından değişime zorlanan insanı yansıttığını belirtir:

“Halıcı Ahmet adını taşıyan insan bu sosyetenin ticaret örflerine hiç intibak edememiş insandır. Halıcı Ahmet, bir ahlaksız, bir densiz değil, saf, ideal ve halkçı bir sosyetenin mümessilidir. Yalan söyleyemiyor ve meşru bir kazançla geçinmek istiyor. Halıcı Ahmet sosyetesinin zaruretlerini yenemiyor ve zorlarına da tahammül edemiyor. O zaman bir çare arıyor, biraz uyumak istiyor, yine başaramıyor, sonunda kafasını değiştiriyor, sosyetenin bütün öteki fertleri gibi çarpık kafalı oluyor ve kurtuluyor” (Akt. Kolçak, 1968:49).

Nazım Hikmet'in **Enayi** (1949) oyunundaki Avukat Ahmet de bezer bir itkiyle değişim geçirir. Ahmet enayi olarak görülür çünkü hem avukatlık mesleğini yaparken evrensel insanlık değerlerine bağlıdır hem de bir köpek saldırısından kurtardığı milyoner tüccar Recep Bey'in tekliflerini reddeder. Bu tutumları yüzünden karısı tarafından terk edilince yapılan teklifleri kabul edip diğerleri gibi zengin ancak mutsuz bir yaşam sürmeye başlar.

Bu oyunlarla birlikte Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunda ilk kez yabancılaşma teması ele alınmaya başlanır. Oyun kişilerinin durumu yeni düzene geçişin sıkıntılarını yansıtır. DP'nin iktidara gelmesiyle gerçekleşen liberal ekonomiye geçiş, tüccarlara ve toprak ağalarına yaramış, orta sınıfı iyice yoksullaştırmıştır. Mardin bu politikanın etkilerini şöyle açıklar:

“Bir taraftan memur, enflasyon dolayısıyla tahammül edilmez yüklere maruz bırakılırken ve bu suretle gerek istifa yoluyla gerekse memuriyete rağbetin azalması dolayısıyla memur kadroları daralır ve yeni elemanların kalitesi düşerken, diğer taraftan iş hayatında takip edilen prensipler mütevazı iş adamını yaratacağına tek bir ‘vurgun’la zenginleşmeye çalışan ticarî avantüriyeyi yaratmıştır” (Mardin, 1991:339-340).

Bir önceki dönem oyunlarını incelerken Osmanlı'da memurluğun zenginleşmeyi getiren, önemli bir meslek olduğuna değinmiştik. Aradan yarım yüzyıl geçmeden yaşanan bu toplumsal ve ekonomik itibarsızlaştırma, toplumda bir çeşit sinmeye neden olmuştur. 1950'de seçimlere birden fazla partinin katılmasıyla tam olarak uygulanmaya başlanan seçme hakkı, arzulanan refahı getirmemiştir. Yukarıda refaha ulaşmak için türlü yollar deneyen oyun kişilerini gördük. Bir grup oyunda da kişilerin kaderlerine razı olup, dramatik kişileştirme yapısının aksine, çatışmadan, mücadeleden uzak çizildiğini görürüz.

Başkut'un **Koca Bebek** oyununda Ahmet, yirmi beş yıl akıl hastanesinde kaldıktan sonra eve dönmüştür. Bu sürede kültür değişmiş, komşular birbirini tanımaz olmuş, mahalle kahveleri ortadan kalkmış, yerine barlar, gazinolar, diskolar açılmış, plaj-oje-sütyen-rimel gibi anlamını bilmediği yeni sözcükler kullanılmaya başlanmıştır. Hacı Fatinzade ailesi bu yirmi beş yılda yok olmuştur. Bir de 'para' diye yeni bir değer çıkmıştır:

"Ahmet – Paranı saklayacak başka yer bulamadın mı? Onlar gibi yapsana, kalplerini sökmüşler, vicdanlarını boşaltmışlar ve onların yerine keselerini oturtmuşlar" (Başkut, 1972:161-162).

Bu yeni ortamı anlayamayıp uyum sağlayamayan Ahmet, çareyi akıl hastanesine geri dönmekte bulur. Yine Başkut'un **Kadıköy İskeleyi** (1951) oyununda İstanbul'da ailesiyle yaşamak için bir ev bulamayan vatman Arif, karısını ve çocuklarını memleketine gönderir, kendisi de sokaklara düşer. Oktay Rifat'ın **Kadınlar Arasında ya da Fettah Paşalar** (1948) oyununda ise diğer oyunlardan farklı olarak, bu kez kadınların çaresizlikleri anlatılır. İstanbul'da bir paşa ailesinden gelen dört kadın yoksulluğa düşünce, bakımını üstlendikleri yaşlının evine sığınmıştır. Bu eve yeni kişilerin gelmesiyle, kadınlar akrabalarının evlerine dağılırlar. Toplumsal değişimin, savaş nedeniyle erkeksiz kalmış kadınların durumu bu oyunla ilk kez karikatür olarak değil, gerçekçi biçimde ifade edilmiştir. Ancak bu kadınlar da Ahmet ve Arif gibi mücadele gücünden yoksundur. Bu iki oyunda çözüm, gelinen yerlere geri dönmekte bulunulur. Erduran'ın **Karayar Köprüsü** (1959) oyununda ise Mimar Cem, maddi imkanlara sahip olmasına karşın ne topluma ne kendine fayda sağlamaz. Çetin Altan'ın **Beybaba** (1960)

oyununda Kadın, Beybaba'yı daha çok para kazanması için sürekli telkin eder. Beybaba küskünleşerek kendini bodruma kapatır.

Para üzerinden bireylerin (erkeklerin) statü, güç, prestij uğruna kişiliklerinden vazgeçmemeleri gerektiği idealize edilir. Aile açısından ise zenginleşme tutkusunun yıkım getirdiği gözlenir. Bu oyunlarda erkek kahramanlar için bir etik ikilem karşımıza çıkar: kendisinin ve ailesinin istekleri; yani birey olarak değerleri ile toplumsal statüsü arasında seçim yapmak zorunda kalır. Bir koca/baba olarak ailesinin isteklerine mi uyum sağlamalıdır, benliğini korumaya mı çalışmalıdır? Bu ikilemde yazarlarımızın idealize ettikleri seçenек, benliğe dönük, aile-dışı olandır. Çünkü ailesinin isteklerine uyum sağlayan, statü tutkusuna kapılan bireylerin bunda başarılı olamadıkları gibi, benliklerini de yitirdikleri işlenmiştir.

Bireyin ve ailenin idealizasyonunun ele alındığı diğer grup, geleneksel değerlerin yeni toplumla uyumsuzluğunu ele alan oyunlardadır. Bu oyunlar sayıca fazla olmasa da ilk kez bu dönemde ele alınmaya başlanmaları bakımından önemlidir. Özellikle kadınların toplumsal konumu, kadın – erkek ilişkisi ve aile temaları üzerinden ele alınmış, mahalle çevresinde kurgulanmıştır.

Nazım Kurşunlu'nun **Çığ** (1952) oyununda 'kız kaçırma' sorununa değinilir. Kız zorla evlendirilmek istendiği adamı düğün gecesini terk edince olay namus meselesine dönüşür. Necati Cumalı'nın **Boş Beşik** (1949) oyununda Emine erkeğe, topluma çocuk verebildiği sürece değerli görülen kadının temsilcisidir. Geleneksel değerlerin kadın üzerinde yarattığı yıkıcı etkiye değinen diğer oyun Cumalı'nın **Mine** (1959) oyunudur. Mine on yedi yaşındayken kendisinden yaşça büyük bir adamla zorla evlendirilir. Yaşamı, mahallelinin dedikodularıyla ve psikolojik baskılarıyla içinden çıkılmaz bir hal alır. Orhan Asena'nın **Kocaoğlu** (1962) oyununda Belma ise eski öğretmen, yeni revüçüdür. Gösteri yapmaya gittiği kasabada Kemal'le ilişki yaşamaya başlar. Diğer yandan kasabanın saf delikanlısı Kocaoğlu ile aralarında duygusal bir yakınlaşma olur. Kasaba içinde Belma'nın adı fahişeye çıkınca, her şeyden vazgeçmek zorunda kalır. Kemal mahalle baskısının farkındadır, ancak elinden bir şey gelmez:

“Kemal – Çal Kocaoğlu... Aldırma onlara... (Kocaoğlu çalar) Dinle beni Kocaoğlu... Bu hava beni nerelere götürdü bilir misin? Bir yere... Nasıl anlatayım bilmem... İnsanların daha kolay yaşayabildikleri bir yere... Böyle bir yer bilir misin sen ha? Sus cevap verme Kocaoğlu. Her soruma cevap vermeğe mecbur değilsin... İzinli de değilsin. Ben de bilmem Kocaoğlu... Böyle bir yer yoktur. Kim bilir belki de vardır... Unutulmuş... Haritalara girmemiş... Masallarda, düşlerde, hayallerde kalmış... Belki de pek ilkel bir yerdir o dediğim. Hayvanlıktan yeni kurtulmuş, senin gibi... İnsanlıktan bıkmış benim gibilerin cenneti... İnsanoğlunun düşünmeye başlamadan önceki cenneti... Ah şu insanoğlunun düşünmesi yok mu Kocaoğlu... Asıl felaket bu... Düşüne düşünce bulunmuş şu kurallar... Şu etiketler... Sana Kocaoğlu diye ad takan kim ha? Bana deli diyen kim? Ona, ona kötü kadın diyen?” (Asena, 1962).

Bir zamanların güven verici ortamı olan mahalleler, değişime ayak uyduran kişiler için baskıcı ortamlar olmuştur. Geleneksel kurallar, etiketler, kalıp yargılar, insanların özgürce hayat sürmelerinin önünde engeldir. Bu oyunlarda görüldüğü gibi özellikle de kadınlar bedel ödemek zorunda kalır. Emine intihar eder, Mine mahalleliden birini öldürerek hapse düşer, Belma, Kocaoğlu tarafından öldürülür... Bu oyunlarla idealize edilen toplumsal yapı, geleneklerin sınırlayıcı etkisinden uzak olandır.

Geleneksel aile yapısının yıkıcı etkisi Sabahattin Kudret Aksal'ın **Evin Üstündeki Bulut** (1947), **Şakacı** (1952), Çetin Altan'ın **Çemberler** ve Turgut Özakman'ın **Kanaviçe** (1960) oyunlarında doğrudan ya da dolaylı olarak görülür. Aksal'ın **Evin Üstündeki Bulut** oyununda tüm aile fertleri, baba, anne, çocuklar, kendilerine biçilen rollerden bunalmıştır. Eve babanın eski bir arkadaşı gelince herkes kısa bir bilinçlenme yaşar. Özakman'ın **Kanaviçe** oyununda ise konak değerlerini sürdürmek isteyen eski kuşağın temsilcisi biri dul üç kız kardeş vardır. Bunların karşısında genç kuşağın, yeni değerlerin temsilcisi olan dul kadının kızı vardır. O diğer kadınlardan farklı olarak bu duruma tepki gösterir, evi terk eder. Altan'ın **Çemberler**, Aksal'ın **Şakacı** oyunlarında ise geleneksel aile yapısı bireyleri, özgürlüklerini kısıtlar. **Şakacı**'da Baba'nın ölümüyle anne ve çocukları rahatlar, özgürlüklerine kavuşurlar. Cumhuriyet'in ilk yıllarında kırsal ekonomiye dayalı yapının getirdiği ataerkil geniş aile yapısı, bu yeni Türk toplumu için uygun değildir. Mahallede, ailede, kadın erkek ilişkisinde, tüm geleneksel yapılarda değişimin getirdiği problemler görülmektedir. Bu ortamda özellikle kadınlar, yaşam haklarının ellerinden alınmasına kadar varan sorunlar yaşamaktadır.

Bu karşı koyamama, harekete geçememe, pes etme durumu 1940 – 1960 dönemi oyunlarında hemen tüm oyun kişilerinin ortak paydasıdır. Aşağıda diğer idealizasyonlara değinirken eylemsiz oyun kişileri görülmeye devam edecektir.

### 1.2.2. Toplumun İdealizasyonu

Bir önceki dönemde bu konuya yaklaşımın Batılılaşma eleştirisi üzerinden, ahlakçı yoldan olduğunu görmüştük. Bu dönemde ise toplumun idealizasyonu Batılı değerlerin ve devlet politikası olarak izlenen Amerikalaşmanın daha çok kapitalizm üzerinden etkileriyle, kentleşmeyle, sanayileşmeyle, bunların getirdiği dönüşümlerle ele alınmıştır. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun **Andaval Palas** (1940), Cevat Fehmi Başkut'un **Küçük Şehir** (1946), **Harput'ta Bir Amerikalı** (1956), Ahmet Kutsi Tecer'in **Köşebaşı** (1947), **Satılık Ev** (1960) oyunları bunların örneklerindendir.

Baltacıoğlu'nun **Andaval Palas** oyununda mahalle bekçisiyken Amerika'ya gidip zengin olmuş Andavallı Rıdvan Bey, alafrangalığa özentisiyle gösterilen karısı Güzin Hanım, aklını Batı uygarlığının soyut ilmiyle bozmuş Müjgan Bey köklerinden kopmuş, gerçek uygarlık olarak Amerikan kültürüne sığınmış hasta ruhlu oyun kişisidir (Şener, 1973:33). Başkut'un **Harput'ta Bir Amerikalı** oyununda ise çocuk yaşta Amerika'ya gidip zengin olmuş Abraham Monderus, geride kalan kardeşini aramak üzere Türkiye'ye gelir. Monderus'un etrafında Amerika'nın nimetlerinden faydalanabilmek için, onun kardeşi numarası yapan insanlar birikmiştir. Bu oyunlardaki itici güç maddi yetersizliklerdir. Toplumsal olarak Batılılaşma, Amerikalaşma değil; millileşme idealizasyonu sürdürülür.

Dramatik kahraman bir amaç uğruna, itkiyle harekete geçen, önüne çeşitli engeller çıkan, bunlarla savaşıyor, mücadelesi uğruna kayıplar veren ve sonunda kazanan ya da kaybeden kahramandır. Ancak bu dönem Türk tiyatrosuna pes eden, vazgeçen, yarı yoldan dönen kahramanlar damgasını vurmuştur. Bunun nedeni Cumhuriyet'in ilanıya ya da çok partili demokrasi süreciyle halkın refaha kavuşamamasında aranabilir. Maddi, manevi pek çok kayıp verilen bu mücadeleler, rahatlamaya, huzur içinde bir zafere sahip olmaya yetmemiştir. Mücadele de artık halkın değil, siyasi figürlerin tekelindedir. Uğruna mücadele edilecek değerler de değişmektedir: artık toplumsal birlikten çok bireysel

kurtuluş savaşlarını ön plana çıkarmıştır. Bunun bir diğer nedeni de toplumsal olarak savaşların bitmesidir. Yani artık vatan uğruna topluca ölümlerin değil, teker teker bireylerin çalışması ve üretmesi zamanıdır.

### 1.2.3. Siyasi Ortamın İdealizasyonu

Türkiye Kurtuluş Savaşı'nda büyük kayıplar vermiş, Cumhuriyet'in ilanı ile elde edilen kazanımlarla övünen ve yerinen olarak iki ayrı toplumsal gruba ayrılmış, hemen ardından büyük bir ekonomik bunalıma girip çok partili sisteme geçişmiş; ancak bu bunalımı yine de aşamamıştır. Siyasetin toplumu refaha ulaştırmayacağı düşüncesi bu dönemde kitlelere yayılmaya başlar. İdealize edilen siyasi ortam, toplumsal hayatı kolaylaştırmak için çabalayandır; ancak bu ortam bir türlü oluşmamıştır. Tiyatroda bu gerçeği göstermeye çalışan oyunlara çok sık rastlanır. Siyasi ortamın idealizasyonu çoğunlukla iki eleştiri ekseninde yapılmıştır; kendi çıkarları için siyasete atılmak isteyen kişiler üzerinden ya da doğrudan güncel siyasal ortama, çekişmelere değinerek.

Yukarıda değindiğimiz oyunlardan Haldun Taner'in **Günün Adamı**'nda Profesör, Cevat Fehmi Başkut'un **Sana Rey Veriyorum**'unda Doktor, Çetin Altan'ın **Beybaba**'sında Avukat Necmi ailesinin zengin olma hayallerini gerçekleştirebilmek için siyasete atılır. Eskinin gözde mesleklerinin yerini milletvekilliği, bakanlık gibi zenginlik vaat eden meslekler almıştır. Kadınlar, erkekleri siyasi statüye kavuşmazlarsa terk etmekle tehdit eder.

“Necmi – Anamı görmedim ben... Anam ölmüş... İçiyorum işte... Son fırsat da kaçtı... Karım ne diyecek... Gene mi sarhoş geldin. (...) Bir gün büsbütün yalnız kalacağım... Mebus olsam ne güzel nutuklar söyledim... Sizin için Türk milleti, kanımın son damlasına kadar feda. Beş bin kağıt her nutuk... Beş bin kağıt... Yaşasın vatan, yaşasın millet...” (Altan, 2002:170).

Politikacılar siyaseti vatandaşa hizmet etmek için değil, kendi çıkarları için kullanmaktadır. Başkut'un **Küçük Şehir** (1946) oyununda eski Kayseri Milletvekili Nail Taştepe'nin, seçildiği bölgedeki sorunlar bir yana, buradaki köylerin, kasabaların varlığını bile bilmemesi bunun örneğidir.

Kimi oyunlarda doğrudan CHP ve DP'ye gönderme yapılır. Nazım Hikmet'in **Sabahat** (1948) oyununda ilk çok partili seçim olan 1946 seçimlerine atıfta bulunulur.

Seçimde hileleri onlemeye alışan DP destekçisi Yakup’u muhtar ve jandarma ortadan kaldırmak ister. Yakup muhtarın oğlunu oldrnce hapse düşer. Burada yazar güncel bir soruna değinmiştir. 1946 seçimlerinin şaibeli geçtiği bilinmektedir. Böylece “*C.H.P. ‘nin D.P. ‘liler üzerindeki jandarma baskısıyla ne denli demokrat olup olmadığı gündeme gelir*” (Akıncı, 2010:181). Bir nceki dönemde göklere ıkarılan CHP ideali sarsılmaya başlamıştır.

Hüseyin Batuhan’ın **Büyük ınar** (1960) oyununda DP’nin de bekleneni veremediği görülür. İdealist bir orman memuru, ormanları milletvekillerine, tüccarla karşı korumaya çalışır. Bu idealizmi onu, vatan hainliğiyle sulanmaya kadar götürür. Reşat Nuri Güntekin’in **Tanrı Dağı Ziyafeti** (1956) oyunu, in’de geçmesine karşın CHP ve DP eleştirisi olarak okunabilir. Otuz yıldır ülkeyi tek başına yöneten diktatör, muhalefet partisi kurulmasına izin vermiş, başına da güvendiği bir arkadaşını getirmiştir. Bu, İnönü’yle Bayar’ın Aralık 1945’te ankaya Köşkü’nde buluşarak muhalefetle ilgili yaptığı anlaşmayı anımsatır. Oyunda bu seçimlerin diktatörün düzenlediği bir aldatmaca olduğu anlaşılırken; gerçekte DP demokrasinin güdümlü olamayacağı iddiasıyla CHP’den tamamen kopmuştur. DP’nin vaat ettiği zenginlik ve popülist politikaları kitleleri kendine çekmiştir. Böylece politika esnafı denebilecek, siyasilere yaranarak çokça para elde etmeye çalışan bir grup doğmuştur.

Bu oyunlarda idealizasyon iki boyutlu olarak okunabilir: ilki, siyaset karşısında toplumu bilinçlendirmek; ikincisi, siyasilere, toplum tarafından nasıl algılandığına dair ayna tutmaktır.

### 1.3. 1960 – 1970 Dönemi Oyunlarında Etik – İdeolojik İdealizasyon

1960 – 1970 dönemi, Türk tiyatrosunun atın ağı olarak anılır (Yüksel, 1933; Nutku, 1989; Belkıs, 2004). Bunun nedenleri hem siyasal ortamdan hem tiyatro ortamından kaynaklı olarak tanımlanır. Bu dönemdeki hareketliliğin tiyatro ortamından kaynaklanan nedenleri oyun yazarlığındaki niceliksel ve niteliksel artışın yanında, birbiri ardına özel tiyatroların açılması, denekli tiyatroların kimliğini bulması, oyunculuk ve yazarlık eğitimlerinin verilmesi, özellikle büyük şehirlerde bilinçli tiyatro seyircisinin oluşması şeklinde sıralanabilir. Dönem zerine yapılan çalışmalarda bu yıllar umutlu, hareketli,

verimli yıllar olarak tanımlanır. Bu olumlu gelişmelerin siyasal ortamdan kaynaklı nedenlerine ise aşağıda değinilecektir.

Doğrudan 1960 – 1970 dönemi oyun yazarlığına odaklanan en kapsamlı çalışma Özlem Belkıs tarafından yapılmıştır (Belkıs, 2003). Belkıs bu dönemde içerik bakımından iki temel eğilim belirlemiştir: ekonomik ve siyasal yapıdaki değişimi neden ve sonuçlarıyla birlikte ele alma, konuyu farklı çevrelerde irdeleme eğilimi ile toplumsal ve kültürel yapının temelindeki çelişkilerin yarattığı sorunları ele alma eğilimi (Belkıs, 2004:71-74).

Belirlenen her iki eğilimde de önceki dönem oyun yazarlığımızda olduğu gibi toplumcu yaklaşım göze çarpmaktadır. Bireye olan etkisiyle ya da kendi içindeki çatışmalarla ekonomik, siyasal, toplumsal yapı ele alınmıştır. Ancak Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında doğrudan olması gereken yapılar ele alınmış, çok partili döneme geçiş yıllarında ise bu yapılara ve etkilerine yüzeysel olarak değinilmişken 1960 – 1970 döneminde oyun yazarlarının daha spesifik problemlere yöneldiği görülür. Bu eğilim özellikle gecekondu, köy, kasaba sorunlarını yansıtan oyunlarda karşımıza çıkmaktadır.

Metin And ise bu dönemi oyun yazarlığı bakımından “*olgunluk yılları*” olarak tanımlar (And, 1973:575). And içeriksel eğilimlerden yola çıkarak dönemin oyun yazarlığını şu şekilde sınıflandırmıştır: mitostan, tarihten, efsaneden yararlanan oyunlar, evcil dramlar, köy gerçekleri üzerine yazılan oyunlar, gecekondu sorununa değinen oyunlar, ruhsal sorunları ele alan oyunlar, bürokrasinin düzenini eleştiren oyunlar, siyasal nitelikli oyunlar, varsayımlı oyunlar, soyutlamaya dayalı oyunlar (And, 1973:575-621). Görüldüğü üzere bu sınıflandırmada da dönemin siyasal, toplumsal ortamının belirgin etkisi öne çıkar. Sevda Şener benzer bir sınıflandırma yapmıştır. Bu dönemi “*tiyatromuz gelişiyor*” başlığıyla ele alan Şener oyun yazarlığını şu alt başlıklarda inceler: toplum sorunlarını aile kurumu içinde ve aile kurumuna olan etkisiyle ele alma, toplumcu dünya görüşüyle gecekondu yaşamına, tutukevlerine, kenar semtlere, kasabalara, köylere, burada yaşayan insanların sorunlarına eğilme, sorunları mahalle, kasaba, kent gibi geniş mekanlara yayma, Anadolu halkının gerçeklerine, köy sorunlarına eğilme, masallar, söylenceler kaynaklı oyunlar, ruhsal sorunlarla toplumsal koşullar arasında ilişki kurma eğilimi, soyutlamaya başvuran oyunlar ve epik tiyatro etkisi (Şener, 1998:186-216).

Özdemir Nutku ise bu dönemi önceki dönemlerden, politik eğilimleri ve daha radikal olmasıyla ayırır (Nutku, 1983:2524). Nutku'ya göre bu kuşak yazarları (1960 kuşağı olarak tanımlar) üç önemli yönelim gösterirler: toplum düzensizlikleri, dünya siyaseti ve nedenlerine genellemesine yöneliş, efsane ya da tarihe dayanarak çağın eleştirisi, insanlık sorunları üzerine genellemesine yöneliş.

Bu çalışmaların tümünde dönemin oyun yazarlığında yaşanan hareketliliğin ve içeriksel eğilimlerin siyasal gerekçesi olarak 1960 darbesiyle gelen görece özgürlük ortamı gösterilir. 27 Mayıs 1960 tarihinde ordu demokrasiyi kurtarmak gerekçesiyle yönetime el koymuştur. Bu darbe demokrasinin kesintiye uğraması olarak değil, özellikle İstanbul ve Ankara'daki öğrenciler ve entelektüeller tarafından umut verici bir gelişme olarak karşılanmıştır. Ancak köylerde, kırsal kesimde böyle bir coşku gözlenmemiştir. *“Başka yerlerde (İstanbul ve Ankara dışında) halkın Menderes’e olan sevgisinde ani bir düşüş olduğunu doğrulayacak bir gösterge yoktur”* (Zürcher, 2017:351). Bu durum Cumhuriyet’in ilanından bu yana süregelen aleyhtarlığın o dönemki yansıması olarak toplumsal ve siyasal kutuplaşmanın sürmesine neden olacaktır. Bu nedenle Menderes’in idam edilmesi bazı kesimlerde tedirginlikle karşılanmıştır. Kimi araştırmacılarca yapılan 1960’lardan bu yana Türkiye toplumunun daha kavgacı hale gelmesi, silahlanması ve şiddete başvurmanın yaygınlaşması tespitlerinin nedenleri buralarda aranmalıdır.

Diğer yandan bir askeri darbenin nasıl olup da özgürlük ortamı yarattığına ilişkin olarak Şerif Mardin’in şu ifadeleri açıklayıcı olacaktır:

“1960’ta iktidara el koyan cunta yarı-sosyalist eğilimli idealist subaylardan oluşuyordu. Bunların geçmişte tehlikeli olduğu düşünülen konular hakkında tartışma başlatmaktaki istekleri ile bazı sosyal reformları gerçekleştirme girişimine hazır olmaları, 1960’tan sonra Türkiye’de tamamen yeni bir entelektüel ortam yarattı” (Mardin, 1991:257-258).

Darbenin ertesi günü öğretim üyelerinden oluşan bir grup hukuk araştırmacısı yeni anayasa yapmak için görevlendirilmiştir. Darbe, öğrenci hareketlerinin artması üzerine gerçekleştiğinden öğrenciler de bunun itici gücü olarak görülmeye başlanmıştır. Yani denilebilir ki bu, seçkin bir girişimdir. Kemalizm’in seçkin bir sınıf tarafından yürütülen yukardan aşağı devrim düşüncesine uygundur. Böylece yenilenmiş ilkeler ışığında Cumhuriyet’in yeni döneminin başlangıcı coşkuyla karşılanmıştır.

27 Mayıs müdahalesinin amacı “*demokrasiyi içine düştüğü buhrandan kurtarmak*” olarak duyurulmuştur (Zürcher, 2017:351). Bunun için düzenlenen yeni anayasada hem DP döneminin olumsuz uygulamalarının tekrarının engellenmesi hem de temel hak ve özgürlüklerin genişletilmesi gözetilmiştir. Yasaklamaların ve kısıtlamaların kalkmasının tiyatro ortamındaki doğrudan yansıması; sakıncalı görüldüğü için önceden ele alınamayan konuların işlenmeye başlanması ve yasaklı yazarların üzerindeki baskının kalkmasıdır. Yani sansür, yönlendirme ve otosansür kısa süre de olsa tiyatro ortamından çekilmiştir. Dolayısıyla oyun yazarlığı alanında önceki dönemlerde görülmemiş bir hareketlilik yaşanmasının siyasal nedenleri buralarda aranmalıdır.

Diğer yandan toplumun çoğunluğu için durum bu kadar iç açıcı değildir. İsmail Cem’in aktarımına göre 27 Mayıs, DP ile CHP’nin devlet anlayışlarındaki çatışmanın sonucudur. Her iki parti de Atatürkçü devlet anlayışını savundukları iddiasındadır: DP’ye göre egemenlik kayıtsız şartsız milletindir; CHP ise iktidara milletin değil aydınların ve ordunun ortak olmasını istemektedir (Cem, 2017:334-335). Milli Güvenlik Kurulu (MGK) ile ordu, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), Anayasa Mahkemesi gibi yapılanmalarla aydınlar iktidara ortak olmuştur. Ancak bu durum özellikle köylü ve kasabalıları tatmin edecek bir gelişme değildir. Böylece ilerici – gerici çatışması sürmüştür. Tiyatro ortamı toplumun daha çok ‘aydın’ olarak nitelendirilebilecek kişilerine ulaştığı için 27 Mayıs coşkulu bir ortam yaratmıştır. Dönemde yazılmış oyunlara bakıldığında idealize edilen dünya, ülke ve topluma ilişkin belirlemeler; sosyalist idealizasyon ve toplumun idealizasyonu başlığında incelenebilir.

### 1.3.1. Sosyalist İdealizasyon

1960’ta iktidara el koyan cuntanın, yarı sosyalist eğilimli karakteristiğine, yeni düzenlenen Anayasanın liberal, özgürlüklere çok daha fazla ve ayrıntılı yer veren, evrensel normlara uygun olması eklenince Mardin’in “*Türkiye’de tamamen yeni bir entelektüel ortam yarattı*” (Mardin, 1991:257-258) tanımı daha anlaşılır olacaktır. Bu toplumsal ortam tiyatroya en açık olarak Brecht’in ve Nazım Hikmet’in -yeniden- keşfi, işçi sınıfını ilk kez çok boyutlu yönde ele alınması şeklinde yansımıştır. 1960’lara dek oyun yazarlarının çeşitli kaygılar güderek gerçeklikten uzak şekilde olması gerekene,

ideal olana verdikleri ağırlık, artık yerini *çirkin de olsa* gerçeklerin gösterilmesine bırakmaya başlamıştır.

Bu dönem oyun yazarlığına karakteristiğini veren temel idealizasyon kaçınılmaz olarak sosyalist idealizasyondur; yoksulluk ve toplumsal önyargı temaları eksenli oyunlarda incelenebilir.

Bu dönem oyun yazarlığında para artık yalnızca kişisel hırsları tatmin etmek, sınıf atlamak ya da görgüsüz, Batı özentisi kadınları elde tutmak için gerekli değildir. Bu dönemde oyun kişileri çoğunlukla yoksullukla boğuşmaktadır. Bu nedenle para hayatta kalmak, ihtiyaçları karşılamak için mutlak bir gerekliliktir. Bir önceki dönemde olduğu gibi karikatürize bir zaaf, statü göstergesi olarak değil, ciddi travmalara neden olan bir problem olarak ele alınmıştır. Dönemde yazılan hemen tüm oyunlarda yoksulluk ana tema olarak mevcuttur ya da yan tema olarak varlığını sezdirir, dolayısıyla asal yöneliş yoksulluktan kurtulma çabasıdır. Bu idealizasyon üç temel eğilimde işlenmiştir; köylü/kasabalı üzerinden, işçi üzerinden ve aile üzerinden.

Yoksulluk sorununu sosyalist idealizasyon bakımından köy, kasaba üzerinden ele alınmasına örnek olarak Recep Bilginer'in **İsyancılar** (1964) oyunu oyunları gösterilebilir. Sermet Çağan'ın **Ayak Bacak Fabrikası** (1964), Vasıf Öngören'in **Almanya Defteri** (1965) oyunları ise işçilerin yoksullaşarak hayatlarını feda etmeleri ya da tümünden değiştirmeleri üzerine kuruludur. Bu idealizasyonu işçi üzerinden ele alan oyunlar sonraki dönemde nicelikçe artacaktır. Yoksulluğu aile üzerindeki yansımasıyla ele alan oyunlara örnek olarak ise Orhan Kemal'in **İspinozlar** (1964), Oktay Rifat'ın **Çil Horoz** (1964) ve **Yağmur Sıkıntısı** (1969) gösterilebilir. Turgut Özakman'ın **Ocak** (1962) oyununda temel sorun aile düzeninde aransa da yoksulluğun etkisi vardır. Bu oyunlar ağırlıklı olarak tartışma üzerine kurulu olmalarıyla öne çıkar.

Toplumsal kurtuluşu önyargıların, yanlış anlamaların engellediği şeklindeki idealizasyon ise iki şekilde kendini gösterir: toplumu değiştirme gücüne sahip kişilerin yine toplum tarafından anlaşılamayarak yok edilmesi ya da sıradan insanların kendi önyargıları sonucu kurtuluştan uzaklaşmaları.

Çetin Altan'ın **Suçlular** (1965) oyununda Bay X memleketi kurtarmak ülküsüyle bir grup toplar, dergi çıkarmaya, toplumdaki aksaklıkları göstermeye çalışır, ancak annesinin kurduğu bir tuzakla engellenir. Oğlu Delikanlı, babasını davasında ısrarcı olmamakla, girdiği kabın şeklini almakla suçlar. Kendisi onun gibi olmayacak, önyargılarla savaşacaktır. Altan'ın **Yedinci Köpek** (1964) oyunundaki Doktor da Bay X gibi 'memleketi kurtarmak' istemektedir, Doktor daha bilinçlidir. Ancak yeni taşındığı mahallenin halkı tarafından anlaşılamaz ve bir kadının katili olmakla suçlanır, bu yüzden idam cezasına çarptırılır. Doktor çalışmasını bitirebilmek için zaman kazanmak amacıyla hapisshanede birini öldürür. Böylece mahalle masum bir bilim insanından gerçek bir katil yaratmıştır. Gerçek ortaya çıktığında artık çok geçtir ve zaten mahalleli kısa süre sonra bu olayı unutacaktır. Necati Cumalı'nın **Tehlikeli Güvercin** (1969) oyununda yaşamını yardım bekleyen insanlara adanmış olan Avukat da köy halkı tarafından sevilmez. Köylüler ayağında birtakım yazılar olan yaralı bir güvercin bulunca Muhtar ve Kaymakam Avukat'ı casuslukla suçlar, hapse atılmasını sağlarlar. Avukat'ın öğretmen olan eşi de mesleğini yapamaz hale gelir. Güvercinin ayağındaki yazının bilimsel bir araştırma için yapılan kodlama olduğu anlaşıldığında ise yine iş işten geçmiştir. Talip Apaydın'ın **Bir Yol** (1966) oyununda Öğretmen Rüştü köylüleri kalkındırmaya çalıştığında karşısında köyün şeyhini ve yobaz bir kitleyi bulur. İdealize edilen karakter olarak Rüştü bu kişiler tarafından dövülse, kovulsa da mücadelesini sürdürür ve köylülerde değişime neden olur.

Bu oyunlarda yine geleneksel dünya görüşüne eleştiri vardır. Mahalleli, köylü, hatta kimi zaman kişinin kendi ailesi, eğitilmiş, kültürlü kişiyi yadırgar, onu anlayamaz çünkü farklıdır. Bu yapıların farklılıkları eritmeye olan meyli, toplumsal ilerlemenin önünde bir engel olarak gösterilmiştir. Kişinin kendi bilinçsizliğinden kaynaklı olarak yenilmesi ise Recep Bilginer'in **Ben Devletim** (1965) ve Haldun Taner'in **Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım** (1964) oyunlarında görülür. Her iki oyunda da iyi vatandaş olmanın yolunun sessiz kalmaktan, boyun eğmekten değil, haksızlıklarla savaşmaktan geçtiği vurgulanır.

### 1.3.2. Toplumun İdealizasyonu

Bu dönemde geleneksel aile, geleneksel ahlak anlayışı ve köy yaşantısı gibi toplumsal yapıların eleştirisi yapılmaya başlanmıştır. Diğer yandan toplumsal cinsiyet kalıp yargıları, kadın ve erkek olmaya belirli roller yüklenmesini eleştiren oyunlar da bu idealizasyon başlığında değerlendirilmelidir.

Turgut Özakman'ın **Ocak**, Vasıf Öngören'in **Almanya Defteri** ve Çetin Altan'ın **Suçlular** oyunlarında özellikle yeni kuşağın temsilcisi olan genç kızlar ve oğlanlar üzerinden geleneksel aile yapısının yaşamda artık karşılığı olmadığı görülür. Adalet Ağaoğlu'nun **Evcilik Oyunu** (1964) geleneksel aile yapısının uzantısı olan ahlak anlayışının kısıtlayıcılığı vurgulanır. Cahit Atay'ın **Sultan Gelin** (1964) ve **Ana Hanım Kız Hanım** (1964), Cevat Fehmi Başkut'un **Hepimiz Birimiz İçin** (1965) oyunları bu sorunları köy ortamı üzerinden ele alan oyunlara örnektir.

Toplumsal cinsiyet kurallarına uygun yaşamının doğurduğu problemlere de ilk kez bu dönemde ağırlık verilmiştir. Oktay Rifat'ın **Atlarla Filler** (1962) oyununda, dışarda toplumsal yapıyla oldukça uyumlu görülen bir ailenin iç yüzü açığa çıkar. Çetin Altan'ın **Mor Defter** (1962), Turgut Özakman'ın **Paramparça** (1963), Oktay Rifat'ın **Yağmur Sıkıntısı**, Melih Cevdet Anday'ın **Mikadonun Çöpleri** (1965), Gültan Akın'ın **Kapılar Pencere** ve **Batak** (1964) oyunlarında kadın erkek ilişkisi üzerinden evlilik kurumunun çürümüşlüğü, sevgiden değil zorunluluktan ibaret oluşu, özgürlüğü kısıtlayıcı niteliği vurgulanmıştır.

1960 – 1970 dönemi oyun yazarlığında görülen niceliksel artış ve biçimsel yönelişlerin çeşitlenmesi nedenleriyle konumuz bakımından sınıflandırma yapmak, önceki dönemlere göre daha zordur. Bu dönemde bir önceki dönemde olduğu gibi siyasetin bir aldatmaca olduğunu, ona güvenmemek gerektiğini bildiren oyunlar<sup>10</sup> sistemdeki aksaklıkları ve keyfiyeti eleştiren oyunlar<sup>11</sup>, kurtuluşun insanın kendi içine giden yolda olduğu idealini savunan oyunlar<sup>12</sup>, sorunların sömürü düzeninden

<sup>10</sup> Bu oyunlara örnek olarak Çetin Altan – Dilekçe, Recep Bilginer – Ben Devletim, Aziz Nesin – Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı, Recep Bilginer – İsyanlılar, Vasıf Öngören – Almanya Defteri gösterilebilir.

<sup>11</sup> Bu oyunlara örnek olarak Melih Cevdet Anday'ın İçerdekiler oyunu gösterilebilir.

<sup>12</sup> Bu oyunlara örnek olarak oyunlar Aziz Nesin – Çıçu, Güngör Dilmen – Küp Hamit gösterilebilir.

kaynaklandığını savunan oyunlar<sup>13</sup>, sınıf atlama çabasının yıpratıcılığını belirten oyunlar<sup>14</sup> yazılmıştır.

Bu dönemde, bir önceki dönemlerden farklı olarak toplumsal değişimin gerekliliği idealize edilir. Değişim siyaset sahnesine 27 Mayıs'la zaten gelmiştir, toplumsal ortam da buna ayak uydurmaya çalışmaktadır. Oyunların tarihlerine bakıldığında çoğunluğunun 1960'ların ilk yarısında yazıldığına dikkat çekmek gerekir. 1970'lere yaklaşıırken değişim isteği tehlikeli görünmeye başlanmış, bu da siyaset alanında 1971 askeri müdahalesinin önünü açmıştır. Dönemde bireyler kendi başlarına değil, toplumsal ortamın figürleri olarak ele alındığından; idealizasyon doğrudan sosyalist değerlerle, toplumsal düzeyde yapılmıştır.

#### **1.4. 1970 – 1980 Dönemi Oyunlarında Etik – İdeolojik İdealizasyon**

1960'ların tiyatro ortamındaki hareketlilik, 1970 – 1980 döneminde gözlenmez. Bunun nedeni toplumsal ve siyasi ortamdan kaynaklanır. 12 Mart 1971'de yine bir askeri müdahale yaşanmış, bu kez bir önceki dönemde verilen haklar geri alınmıştır. Anayasayla koruma altına alınan kişisel özgürlükler, basın özgürlüğü kısıtlanmış, üniversitelerin, radyo ve televizyon kurumunun özerkliği kaldırılmış, meslek odaları ile işçi sendikaları ve öğrenci dernekleri kapatılmış, Milli Güvenlik Kurulu'nun yetkileri genişletilmiş, Anayasa Mahkemesi'nin yetkileri azaltılmış ve Devlet Güvenlik Mahkemeleri kurulmuştur (Findley, 2012:316). Diğer yandan 1960'larda Amerika'dan alınan mali destekle oluşan ekonomik büyüme toplumsal gerginliği azaltmışken, 1970'lerdeki küresel ekonomik bunalım bu gerilimin tetikleyicilerinden olmuştur.

Toplumsal gerginlik sağ ve sol olarak iki karşıt cenahtan ilerlemiştir. Soldaki gerilla hareketlere karşılık sağdaki ülkücü hareketin silahlı karşılıkları şiddetli çatışmalara yol açmış, 1 Mayıs 1977 olayları, 1978 Maraş, 1979 Çorum katliamları gibi gelişmeler hem siyasi hem etnik ayrımcılıkla ülkeyi iç savaşa sürüklemiştir. Siyasal şiddet olaylarında ölenlerin sayısı 1977'de 231, Eylül 1979'da 2812 olarak kayıtlara geçmiştir (Findley, 2012, s. 320). Yaralamalar, kaçırılmalar, mal kayıpları da oluşmuştur. Sokağa

<sup>13</sup> Bu oyunlara örnek olarak Sermet Çağan'ın Ayak Bacak Fabrikası oyunu gösterilebilir.

<sup>14</sup> Bu oyunlara örnek olarak Mehmet Akan – Ham Hum Şaralop, Orhan Kemal – İspinozlar, Çetin Altan – Mor Defter gösterilebilir.

çıkmanın bile tehlikeli olduğu, zaman zaman sıkıyönetimce yasaklandığı böyle bir ortamdan tiyatro yaşantısının etkilenmemesi olanaksızdır.

1978’de Türkiye’de ilk kez yazılan 27 Mart Ulusal Bildirisini Muhsin Ertuğrul kaleme almıştır. Ertuğrul’un bu bildiride tiyatro sorunlarına değil de toplumsal ortama değinmesi, dönemin ruhunu yansıtır:

“(...) İzninizle biz de yurdumuzda oynanan oyuna bir göz atalım. Ben perdeyi açıyorum. Sahne, Türkiye haritası üzerine yayılmış yaslı ana babalar, bir ağızdan, yitirdikleri gencecik yavrularının tabut kervanına ağıt yakmaktalar. Perdeyi hemen bu acıklı görünüme kapatıyor ve sizlere soruyorum: Gençler gençleri neden öldürüyor? Kardeş kardeşi neden öldürüyor? Gençler kendilerini neden öldürtüyorlar? (...) Bunun çözümünü düşünmek siz sayın seyircilerimize düşüyor. Siz ve bizler, ki öldürenle kurbanı aramızda yetiştirdik, vuranla vurulanı bağrımızda besledik, ikisinden biri ya kardeşimiz ya akrabamız ya komşumuz ya tanışımızın arkadaşı (...)” (Akt. Şener, 1998:45).

Tıpkı Ertuğrul gibi, dönemin oyun yazarları da bu ortamdan etkilenir. Aşağıda buna ayrıntılı olarak değinilecektir.

Çalışmanın bu bölümüne kadar And’ın faydalandığımız kaynağı, **50 Yıllık Türk Tiyatrosu** kitabı 1973 yılında basılmıştır. And kitabın ilgili bölümünde 1970-73 yıllarını “*Yeni bir dönemin eşiğinde*” olarak tanımlar ve “*Bu üç yıl içinde 1940 – 1950 yılları arasındakinden daha çok oyun yazılıp oynandı*” (And, 1973:621) tespitini yapar. Şener de **Oyundan Düşünceye** kitabının son bölümünde 1960 – 1973 dönemi sonrası için olumlu beklentilerinden bahseder (Şener, 1996:135-137). Ancak bu umutlu yaklaşımlar, dönemin koşulları sonucu yerini beklenmedik bir tiyatro ortamına bırakır. Özdemir Nutku bu döneme baktığında “*1970’ten sonra oyun yazarlığında niceliksel bir azalma izlenir. 1950’li yıllardan bu yana giderek çoğalan oyun yazarı sayısında son on, on beş yıl içinde düşüş görülür*” (Nutku, 1983:2526) diyecektir. Bunun nedeni olarak 70’li yılların *baskılar ve yasaklamalar dönemi* olmasını gösterir.

1970 – 1980 arası Türk oyun yazarlığı üzerine yapılan en kapsamlı çalışma Semih Çelenk’in çalışmasıdır (Çelenk, 2003). Çalışmada dönemin oyun yazarlığının içeriksel eğilimleri: işçi ekseninde düzenin çarpıklığını ele alma eğilimi, köydeki toplumsal değişiklikleri ve köy sorunlarını ele alma eğilimi, modern kent yaşantısının getirdiği sorunları, aile kurumunu ve evrensel anlamda bireysel açmazları ele alma eğilimi ile tarih

ve söyleneceyi bir malzeme ve sorgulama nesnesi olarak ele alma eğilimi olarak sınıflandırılır. Dönemde yükselen işçi hareketleri, köyden kente göç olgusu, köylerdeki feodal düzen ile şehirdeki modern düzen arasındaki uyumsuzluk göz önüne alınınca, bu sınıflandırmadan dönemin oyun yazarlığının yine toplumsal ve gerçekçi eğilime sahip olduğu anlaşılır.

Nutku ise bu kuşağın oyun yazarlığının öncekilere kıyasla en büyük farkının toplumsal ve siyasal konularla öncekilerden çok daha fazla ilgilenmesi olduğunu belirtmiştir (Nutku, 1983:2528). Dönemin oyun yazarlığını şu eğilimlerle inceler: tarihsel oyunlar, evrensel temalar, gecekondu sorunu, işçi sorunu, toplumsal düzenin eleştirilmesi, kadın hakları, aile teması. Dönemin oyun yazarlığında öne çıkan idealleştirme eğilimleri muhalif idealizasyon, devletin idealizasyonu ve kadının idealizasyonu başlıklarında ele alınacaktır.

#### **1.4.1. Muhalif İdealizasyon**

1960 darbesi tiyatro ortamında sansürsüz, görece özgür bir ortam oluşmasını sağlamıştır ancak oyunlara konu olmamıştır. 12 Mart 1971 müdahalesi ise getirdiği kısıtlamalar ve sonrasında oluşan iç savaş ortamı nedeniyle oyunlara konu olmuştur. Oyun yazarlığı artık sanatsal bir olgunluğa ulaştığı için bu dönemde toplumsal ortamı ele alan oyunlar karikatürize ya da doğrudan değildir. Dışarıda olan bitenin etkileri ikili ilişkiler ya da aile üzerinden ele alınmıştır. İktidardaki kişilere ve düşüncelere karşı yapılan muhalif idealizasyon, çoğunlukla güncel toplumsal ortam üzerinden ele alınmıştır. 1923-1946 döneminde oyun yazarının görevinin yeni cumhuriyeti ve kazanımlarını tanıtmak, övmek olarak tanımlandığını, buna uymayan yazarların, Yaşar Nabi Nayır, Namık Kemal ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi isimler tarafından, adeta vatan haini ilan edildiğine birinci bölümde değinmiştik. Bu dönemde oyun yazarının görevi tartışmalarına geri dönmüştür. Oyun yazarı toplumsal faydalılığıyla tanımlanmaya devam eder ancak bu kez Kemalizm'in yanında olması değil, ezilen sınıfın yanında olması beklenir. Dönemin tiyatro eleştirmenlerinden Günay Akarsu yazılarında sıkça tiyatrocuların toplumsal görevlerine değinmiştir:

“Mücadeleye katılmayan sanatçı, egemen çevrenin borazanı olmaktan başka bir şey yapmamaktadır. (...) Ezilenin yanında yer almayan sanatçı, sanatıyla,

etkinliğiyle güçlünün yanında kavgaya girişmiştir aslında” (Akarsu, 2009:184-185).

Akarsu’nun da belirttiği üzere dönemin tiyatro ortamı içinde gerek yazılı basında gerekse temsil sonrası düzenlenen açık oturumlarda en çok çekinilen, bu sanatın egemen sınıfların elinde, sömürü düzenini yaymaya yarayan bir araca dönüşmesidir. Bunu önlemek için tepkisel, anlık propaganda aracı olarak tiyatroyu kullanan kimi oyunlar, dramatik yapıdaki yetersizlikleri nedeniyle etki sahibi olmamıştır. Ancak aşağıdaki oyunların çoğu bu doğrudan propagandanın dışında, dramatik yapısı sağlam, muhalif idealizasyonu içeren oyunlardır.

Necati Cumalı’nın **Yürüyen Geceyi Dinle** (1973) oyununda kaçak bir öğrenci, aydın karı kocanın evlerine sığınır. Adalet Ağaoğlu’nun **Kendini Yazan Şarkı** (1976) oyununda Munise Ana’nın oğlu Halil şehirde üniversite okumaktadır. Halil ve karısının evi basılır, karısı öldürülür. Halil arkadaşı Erol ile kaçarak köye saklanır. Munise Ana’nın tek hayali oğlunun üniversiteyi bitirip kaymakam olmasıdır; ancak sonunda oğlu öldürülür. Necati Cumalı ve Adalet Ağaoğlu, idealizasyon bakımından muhalif gençleri adeta günah keçisi ilan ederek eserlerine de bunu yansıtırlar. Macit Koper’in **Sabotaj Oyunu**’nda (1975) İstanbul Kültür Sarayı (AKM) yangını, Marmara yolcu gemisi yangını, Sirkeci arabalı vapuru olayları konu alınır. Suçsuz gençlerin ve aydınların kontrgerilla baskısıyla yanlış ifade vermeye zorlandıkları, işkencelere maruz kaldıkları anlatılır. Nazım Kurşunlu’nun **Baba Evi** (1977) oyununda eski bir İstanbul evinde yaşayan dört kuşak, polis tarafından aranan birinin evlerine saklanmak istemesiyle dağılması anlatılır. Cengiz Gündoğdu’nun **Karar 71** (1978) oyununda yine 12 Mart müdahalesinin olumsuz etkileri görülür. Nezihe Araz’ın **Öyle Bir Nevcivan**’ında (1979) ise Ertuğrul adlı bir üniversitelinin arkadaşı Oktay’ın fail-i meçhul bir cinayete kurban edilişi anlatılır. Bilgesu Erenus’un **İkili Oyun** (1977) oyununda askeri müdahalenin getirdiği toplumsal ortam karı-koca ilişkisi üzerinden ele alınır. Nur, Erol’u sınıfsal bilinçten, toplumsal duyarlıktan uzak olmakla suçlar. Erol’un isyanı, dönemin çaresizliğini yansıtan niteliktedir:

“Erol – Heeyt be yettiniz be... İnsanların ümüğüne bu kadar basmaya ne hakkınız var ha... Heey demokrasi, insan hakları, meclisler... Size söylüyorum. İnsan, bu

kadar mutsuz, bu kadar ortalıkta olduktan sonra,işe yararsınız siz” (Erenus, 1983:25).

Bu oyunlarda var olan duruma karşı değişim idealize edilir. Bir önceki dönemde siyaset, halka hizmet edecek şekilde yeniden idealize edilmek istenmişti. Bu dönemde ise yalnızca siyaset değil, doğrudan devlet yapısı ve onun güç organlarına karşı muhalif idealizasyon yapılmıştır. Bu yapılırken Erenus’un yukarıda alıntıladığımız bölümünde görüldüğü gibi, dönemin özellikle işçi eksenli oyunlarında melodramatik kalıplar kullanılmıştır. Melodramın idealizasyon ölçütlerine uygun olarak iyiler ödüllendirilirken, kötüler cezalandırılır.

Kimi oyunlarda ise 12 Mart müdahalesinin etkileri dolaylı yoldan gösterilmiştir. Bu oyunlarda polis, asker oyun kişileri ağırlıktadır ve oluşan güvensiz ortama işaret edilir. Başar Sabuncu’nun **Sayın Muhbir Vatandaşlar** (1976) oyununda sıradan bir burjuva ailesinin, hizmetçilerinden şüphelenerek katil olmaları ve muhbir diye ihbar edip yanlışlıkla kendi oğullarının ölümüne neden olmaları anlatılır. Sabuncu’nun oyunlarında kahramanlar gerçeklikle doğrudan yazarın idealize ettiği biçimde ilişki kurar. Yıldırım Keskin’in **Aklı Başında Bir Adam** (1978) oyununda kıyı kasabasında, otelde sakin bir hayat süren insanların düzeni, polis memurunun içlerinden birinin peşine düşmesiyle bozulur. Mehmet Türkan’ın **Bu Oyun Oynanmamalı** (1971) oyunu ise seyircilerin arasından çıkan bir polisin, oyunun nasıl olması gerektiği konusundaki direktifleriyle başlar. Çetin Altan’ın **Islıkçı** (1977) oyunu yarı distopik bir ortamda geçmesine karşın 12 Mart’ın etkileri sezilir. Oyunda toplumun çeşitli kesimlerini yansıtan Minili Kız, Köylü, Gözlüklü Memur, Şişman Dazlak, Üniformalı, İhtiyar Kadın, Tenisçi Genç tüm saatleri on ikiye beş kala durdurmuş olan bir sistem müteahhidinin yanında duvar örerler. Islıkçı duvar örmeyi reddettiği için sistemin yürütücüleri Üniformalı Adam, Komiser Bokkokar, Dazlak tarafından asimile edilmek istenir. Adalet Ağaoğlu’nun **Kozalar** (1971) oyununda üç kadın, dışarıdaki çatışmalardan korunmak için kendilerini eve hapseder. Bu oyunlarda dönemin şüpheli, güvensiz ortamı gözlenir. Bu oyunlarda idealize edilen doğrudan devletin ya da dolaylı olarak onun güç organlarının baskıcı etkisinden azade bir toplumsal ortamdır.

Görüldüğü üzere yazarlar 12 Mart müdahalesinden ve ardından gelişen iç savaş ortamından bireyleri, sağ ya da sol grupları değil devleti sorumlu tutmuşlardır. Kimin suçlu kimin masum olduğunun anlaşılamadığı bu ortamın mağdurları gösterilmiştir. Darbelerin tek kazananının devlet ve yandaşları olduğunun gösterilmesi bakımından bu oyunlar muhalif, faşizm karşıtı idealizasyon paydasında buluşmaktadır.

#### 1.4.2. Devletin İdealizasyonu

1923 – 1940 döneminde Kurtuluş Savaşı’nı konu edinen oyunlarda yığılma olduğuna değinmiştik. 1940 – 1970 yılları arasında ise bu eğilim azalmıştı. Ancak 1970 – 1980 arası bu konunun yeniden; ideal devlet belirlemesi yapmak için ele alındığı görülür. Bunun nedeni olarak ülkenin içinde bulunduğu iç savaş ortamından doğan tedirginlik gösterilebilir. Bu eğilimi Mardin’in “*Türk milliyetçiliği çoğu durumda milletin bölünebileceği korkusunun ifadesi olmuştur*” (Mardin, 1991:254) tespitiyle açıklanabilir. Milletin bölünmesi korkusu üzerinden siyaset yapmak bugün bile süren bir gelenektir. Bunun yansıması halkta olduğu kadar 1970 dönemi oyun yazarlığında da kendini göstermiştir.

Yaşar Güner **Batan Gün** (1971) oyununda Birinci Dünya Savaşı’ndan İzmir’in kurtuluşuna kadar olan dönemi ele alır. Ergin Orbey **Birinci Kurtuluştan** (1970) adlı göstermecî oyununda Kurtuluş Savaşı’nı halkın, siyasetçilerin demeçleri, yazılar, tutanaklarla belgesel biçimde ele alır. İsmet Küntay ise **Tozlu Çizmeler** (1970) oyununda Kurtuluş Savaşı öncesi durumu konu alarak, savaşın gerekliliğini vurgulamak ister. Orhan Asena **16 Mart 1920** (1973) oyununda İstanbul’un işgalini ele alırken Kurtuluş Savaşı’nın gerekliliğine değinir. Erol Toy **İpteki** (1973) oyununda İzmir’in ve İstanbul’un işgal altında olduğu dönemleri, İstanbul Hükümeti ile Kuvayı-ı Milliyeciler arasındaki çatışmaları ele alır. İsa Coşkun’un **Hep Vatan İçin** (1973), Tuncer Cücenoğlu’nun **Yeşil Gece** (1978) oyunları da yine bu ideali yansıtır. Yazarların bu oyunlarda idealize etmek istedikleri; halkla birlikte kurulan, halkın hizmeti için çalışan devlettir.

### 1.4.3. Kadının İdealizasyonu

1923'ten 1960'lara kadar oyun yazarlığında kadın tipleri görgüsüz, Avrupa özentisi, zenginleşme meraklısı ve bu uğurda ailesini dağıtmayı göze alan kişiler olarak çizilmiştir. 1960'larla birlikte özellikle geleneksel ahlaki ilkelerin kadınları düşürdüğü olumsuz durumlar ele alınmaya başlanmıştır. 1970'ten sonra ise bu konuda bilinç oluşmuş ve yazarlarımızca bu, yayılmak istenmiştir. Kadın oyun kişileri artık tek boyutlu, kalıplaşmış tipler olarak değil, tüm yönleriyle, karakter boyutunda yansıtılmaya başlanmıştır.

Kadına biçilen toplumsal rolün yarattığı problemleri Recep Bilginer **Sarı Naciye** (1970), Nezihe Araz **Bozkır Güzellemesi** (1975), Fazıl Hayati Çorbacıoğlu **Erkek Satı** (1976) oyunlarında köy ekseninde ele almıştır. Sarı Naciye sevdiği adamla kaçarak törelere karşı gelmiştir. İnfaz edilmek üzereyken babası tarafından affedilir. Araz'ın **Bozkır Güzellemesi** oyununda Gülizar kısır olduğu gerekçesiyle terk edilir. Sonunda kocasının birlikte olduğu diğer kadına ve çocuğuna Gülizar sahip çıkar, köye alır. Erkek Satı oyununda da Satı'nın kocası, köyde 16 yaşındaki bir genç kız tarafından öldürülür. Satı bu cinayeti üstüne alır. Bilginer'in **Sarı Naciye** oyununda ölüm getiren geleneklerin aşılması gerektiği vurgulanırken diğer iki oyunda yine Anadolu kadınının özverisine vurgu yapılır.

Şehirli kadınların sıkışmışlığı ise Adalet Ağaoğlu'nun **Çıkış** (1970) ve **Kozalar** (1971), Nezihe Araz'ın **Alacakaranlık** (1970), **Öyle Bir Nevcivan** (1979), Ülker Köksal'ın **Sacide** (1972), **Adem'in Kaburga Kemiği** (1980), Bilgesu Erenus'un **İkili Oyun** (1981) oyunlarında ele alınır.

Ağaoğlu'nun **Çıkış** oyununda genç kız, babasının tüm baskılarına karşın evden çıkmayı başarır. Bu eylemi tahakkümden kurtulmak, özgürlüğünü ele almak anlamlarına gelir. Ağaoğlu **Kozalar**'da yine eve hapsolme durumu işlemiştir. Bu kez üç kadın dışarıdan gelecek kötülüklerden korunmak için kendi istekleriyle eve kapanmıştır. Ancak 'yuva'nın korunaklı olmadığı çok geçmeden anlaşılır. Ağaoğlu sağduyulu yaklaşık sergileyen bir yazar olarak kadınların bireyselleşmesini, özgürleşmesini idealize eder.

Türk oyun yazarlığı tarihinde oldukça az rastlanan meslek sahibi, çalışan kadın karakterler nihayet bu dönemde görülmeye başlanmıştır. Araz'ın **Alacakaranlık** oyununda Doktor Ayşe'nin mesleğine vakit ayırması, eşiyle ilişkisinin bitmesine neden olur. Araz'ın **Öyle Bir Nevcivan** oyununda ise Rayegan Hanım potansiyelinin farkındadır ancak özellikle kocasının baskıları nedeniyle varoluşunu gerçekleştirememiştir. Köksal'ın **Adem'in Kaburga Kemiği** oyununda ailesine bakmak için yıllarca çalışan Güzin, emekli olduğunda, hayatı boyunca ertelediği yazarlık kariyerine başlamak ister. Ancak çocukları ve kocası bu hayali umursamaz. Sonunda yenilen Güzin, emeklilik ikramiyesini oğluna ve kocasına pay ederek torununa bakıcılık yapmaya başlar. Yine Köksal'ın **Sacide** oyununda ise 'hayata geç kaldığı' düşüncesiyle karşısına çıkan ilk erkekle evlenen kadının yıkımı ve bilinçlenme süreci anlatılır. Gençliğinden beri terzilik yapan Sacide, gazete ilanıyla evlendiği alkolik adam tarafından şiddet görür, parasına el konur. Ancak Sacide kısa sürede boşanarak bir aydınlanma yaşar ve finalde şöyle der:

“Sacide – Şimdiye kadar hep sizi dinledim. Hep siz konuştunuz. Siz karar verdiniz. Evlendim, o zaman da kocam konuştu. Bitti artık. Bundan böyle sizler konuşmayacaksınız!” (Köksal, 1995:61).

Bu oyunlar kadınların özgürlüğe kavuşmak için cesur, atılgan olması gerekliliğini idealize eder. Bunun için kadının bizzat kendisi harekete geçmelidir. Aksi halde baba, ağabeyi ya da koca baskısı altında öylesine bir hayat sürüp gideceklerdir.

Bu dönemde kadınların toplumsal hayattaki ezilmişliğinden kurtulması gerektiğini savunan, ancak pek de umutlu olmayan oyunlar da vardır. Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur** (1969), **Oyun Nasıl Oynanmalı** (1977), Nazım Kurşunlu'nun **Evler ve İnsanlar** (1974), Erdoğan Aytekin'in 1960'larda kaleme aldığı ancak 2000 yılında basılan **Kırmızı Sokağın Suzanı** oyunları bu gruba girer.

Asiye karakteri toplumdaki cinsel açlığın kurbanı olan kadının yıkımını, parçalanmışlığını gösteren bir hikayeye sahiptir. Fabrika işçisi olan Asiye, annesinin toplumca dışlanmış bir kadın olmasından ötürü işten çıkarılır, bir erkeğe sığınmak ister ancak onun evli olduğunu öğrenir ve hayatını idame ettirebilmek için seks işçiliği yapmaya zorlanır. Öngören'in **Oyun Nasıl Oynanmalı** eserinde, Sevil bir güzellik

yarışmasını kazanmıştır ve film teklifi almıştır. İsteddiği kadar para kazanamayan Sevil, yarı çıplak poz verme, sevişme sahnesinde oynama gibi teklifleri de kabul etmeye başlamıştır. Arada bulduğu filmlerde başrol oynayan Sevil'e artık sadece film teklifleri gelmemekte, bazı iş adamlarından metresi olması için çağrılar da gelmektedir. Sonunda yapım şirketi sahibinin metresi olur. Kurşunlu'nun **Evler ve İnsanlar** oyunu ise kocası tarafından evden atılan bir kadının nasıl genelev patronu olduğunun öyküsüdür. Aytekin'in **Kırmızı Sokağın Suzanı**'nda İkinci Dünya Savaşı sonrası babaları ölmüş bir ailenin maddi sıkıntısını kullanarak istismar edilmesi anlatılır. Bu oyunlar kadınların erkeksiz var olamayacağını savunur görünümündedir. Diğer yandan durumu sorunsallaştırarak ele almaları bakımından önemlidirler.

1970 – 1980 döneminin idealize edilen kadın tipi kendi ayaklarının üzerinde durabilen, cesur, cinsel devrimini gerçekleştirmiş ancak aynı zamanda ahlakını da koruyabilen kadındır. Yine aynı dönemde Türk oyun yazarlığında cinsel yönelimi yüzünden intihar etmek zorunda kalan ilk oyun kişisine rastlarız. Ahmet Oktay'ın **Kurt Dişi** (1973) oyununda tipik burjuva ailesinin oğlu Oğuz transseksüeldir ve toplumda tutunamayarak intihara sürüklenir.

Bir önceki dönemde olduğu gibi bu dönemde de oyunları kategorilere ayırmak zordur. Yoksulluk yine kurtulunması gereken bir toplumsal durum olarak, bu kez ağırlıkla işçi ekseninde karşımıza çıkar <sup>15</sup>. 1946 – 1960 dönemi oyunlarının paraya bakışlarında ele aldığımız kişiliğinden ödün verip zenginleşen, siyasete atılan zümre, bu kez işveren, patron olmuştur. Bu oyunlarda işçi sınıfının insanca yaşam sürebilmesi için düzenin değişmesi gerektiği öngörülür. Yine devlet işlerinin daha hızlı olması gerektiği ideali vardır. Bu nedenle bürokrasinin hantallığını eleştiren oyunlar da yazılmıştır.

Sonuç olarak bu perspektifte 1980'e kadarki Türk oyun yazarlığının temel ideallerini şöyle çıkarabiliriz: ideal toplumsal düzen Kemalist ilkelere bağlı cumhuriyettir. Çok partili hayat hiçbir sorunu çözmediği gibi siyasal feodalizm

<sup>15</sup> Bu oyunlara örnek olarak Vasfi Uçkan – Acılı Toprak (1971), Tuncer Cücenoglu – Kördövüşü (1972), İsmet Küntay – Evler Evler (1972), Başar Sabuncu – Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikayesi (1972), Ülker Köksal – Yollar Tükendi (1973), Ömer Polat – 804 İşçi (1976), Başar Sabuncu – İşgal ya da Talihli Amele Mehmet Ali'nin Harikulade Maceraları (1977), Oğuz Atay – Oyunlarla Yaşayanlar (1978) gösterilebilir.

diyebileceğimiz yeni bir örgütleniş biçimine neden olmuştur. Köylülerin de değişim geçirmesi gerektiği idealize edilir. Ancak köylerde süregelen gericiliğin en önemli nedeni Kemalist devrimin buralara ulaşmadan sistemin değişmesi, böylece köylülerin sömürülecek bir sınıf konumuna düşmesidir. Siyasilere yaranmaya çalışanlar zenginleşirken, onuruyla yaşamak isteyen insanlar yoksullaşmıştır. Bu yoksullaşma aile ilişkilerine de yansır ve erkekleri yıkıma, kadınları ahlaksızlaşmaya sürükler. Onurunu korumaktan taviz vermeyen erkeklerin bir kısmı er ya da geç mutluluğa ulaşır. Sisteme uyum sağlayan erkekler ise zenginleşseler dahi mutsuz olur.

Böylece ideal oyun kişisi erkektir, orta yaşlıdır, orta sınıfa mensuptur, şehirlidir, ulusal değerlere, Kemalizm'e bağlıdır, çalışkandır ve onurludur. Buna karşın temel bir ideal kadın karakteri görülmez. Oyunlarda kadınlar genellikle erkekleri yoldan çıkaran, çatışma yaratan kişiler olarak çizilmiştir. Yine de idealize edilen kadın profilini iki şekilde çıkarabiliriz: Anadolu kadını, yaşlı, köylü, fedakâr olması özellikleriyle öne çıkar. Şehirli kadın idealize edilecekse, bu yine fedakâr, ailesi, erkeği için yaşayan, geleneksel ahlaki ilkelere sıkı sıkıya bağlı kadındır.

1980'lere kadarki Türk oyun yazarlığında kadının da erkeğin de bireyleşmesi tehlikeli görülmüştür. Toplumsal, ahlaki geleneklere karşı çıkan kadınlar öldürülmek, kötü yola düşmek gibi tehlikelerle karşı karşıya gelir. Erkeklerde aranan temel özellik ise vatana bağlılık ve mensup olduğu sınıfın değerlerine sadık kalmaktır. Onları ise işlerini, ailelerini kaybetmek, toplumsal saygınlıklarını yitirmek gibi tehlikeler bekler.

Üç temel dramatik türden giriş bölümünde bahsetmiştik. Buna göre Türk oyun yazarlığının söz konusu sürecinde melodramatik eğilimler ağırlıktadır. Bu nedenle yapılan idealizasyon da daha çok neyin kötü olduğunu göstermek şeklindedir. Aşağıda aynı eksenle 1980 sonrası oyun yazarlığımız ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

**2. BÖLÜM**  
**1980 SONRASI OYUN YAZARLIĞINDA DÖNÜŞÜME UĞRAYAN**  
**DEĞERLER**

## 2. BÖLÜM

### 1980 SONRASI OYUN YAZARLIĞINDA DÖNÜŞÜME UĞRAYAN DEĞERLER

Çalışmanın birinci bölümünde Metin And, Özdemir Nutku ve Sevda Şener'in tarihsel sınıflandırmaları temelinde, bu tarihlendirmelere yönelik çalışma yapan Uğur Akıncı, Özlem Belkıs, Semih Çelenk gibi araştırmacıların bulgularına da değinerek; oyun yazarlığı idealizasyon perspektifinden incelenmiştir. Bu doğrultuda Türk oyun yazarlığının tıpkı Türkiye'nin siyasal ve toplumsal yapısı gibi, 1980 yılıyla birlikte dönüşüm geçirdiği söylenebilir. 1980 sonrasında oyun yazarlığında önemli bir niteliksel ya da niceliksel atılımdan bahsedilemese de idealize edilen değerlerde dönüşüm gözlenir. Oyunların konuları toplumsal olandan bireysel olana, Batılı değerler eleştirisinden ulusal değerler eleştirisine, toplumsal sınıfın doğurduğu problemlerden toplumsal rollerin dayatmalarına doğru değişmiştir. Tiyatro da artık toplumu eğitmenin bir aracı olarak değerlendirilmekten çok, yazarların dünyayla, toplumla ya da diğer insanlarla olan bireysel dertlerini anlattığı bir platforma dönüşmektedir. Böylece 1980 sonrası yazılan oyunlarda gruplandırma yapmak, önceki dönemlere kıyasla zorlaşmıştır.

Bu zorluğun diğer nedeni de Türk tiyatrosu tarihine dair temel kaynakların 1980 öncesini ele almasıdır. Çalışmada şimdiye kadar faydalanılan kaynaklardan And'ın **50 Yılın Türk Tiyatrosu** kitabı 1973'e, Nutku'nun **Dünya Tiyatrosu Tarihi – 2** kitabı 1984'e kadar olan dönemi inceler. Her iki akademisyen de 1980 sonrası döneme dair görüşlerini çeşitli yazılarda ele almışlarsa da öncekiler gibi sistemli bir çalışma yapmamışlardır. Dolayısıyla 1980 sonrasına dair temel kaynak Şener'in süreci 1998'e kadar getirdiği **Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu**'dur.

#### 2.1 1980 – 2000 Dönemi Oyunlarında Etik – İdeolojik İdealizasyon

Şener 1980-1998 arası dönemi *“bol hareketli, az bereketli yıllar”* (Şener, 1998:222) olarak tanımlar. Bu tanımlamada bol hareketli tanımından kasıt; İzmir, Bursa ve İstanbul'dan sonra 1985'te Adana, 1988'de Trabzon ve Diyarbakır, 1993'te Antalya, 1998'de Sivas, Van, Erzurum ve Konya Devlet Tiyatrolarının açılması, 1987'de Uluslararası Tiyatro Enstitüsü Türkiye merkezinin İstanbul'da uluslararası bir sempozyum düzenlemesi, 1991 yılında Tiyatro Eleştirmenleri Birliği'nin (TEB)

kurulması gibi gelişmelerdir. Şener'e göre kurultaylar, toplantılar, açıkturumlar açısından hareketli bir dönem yaşanmasına karşın tiyatronun niteliği açısından bir gelişme olmamıştır (Şener, 1998:223). Bu, oyun yazarlığına işaret eden bir tespittir. Tiyatro yazınının bu dönemde kendini yenileyememiş olmasını yazarların toplumsal gerçeklerden uzaklaşması, sanatçının aydın kimliğini yitirmeye başlaması, tiyatronun yalnızca hoşça vakit geçirmeye yarayan bir eğlence olarak görülmesi sebeplerine dayandıran Şener, oyun yazarlığını genel olarak “başarısız” bulur (Şener, 1998:292).

Özdemir Nutku 1985 yılında *Türk Tiyatrosu Üzerine Kısa Bir Değerlendirme* başlıklı makalesinde tiyatromuzun gerekli gelişimi gösteremediğini belirtir. O da Şener'inkine benzer nedenler sunar. Buna göre toplum *kültür düzeyinde yaşama* gereksiniminin önemini kavrayamamış, sanatı boş zaman aktivitesi olarak kabullenmiş, sanatçı için mutlak bir gereklilik olan düşündüğünü söyleyebileceği, demokratik ortam sağlanamamıştır. Nutku'ya göre diğer nedenler Türk tiyatrosunun Tanzimat'tan beri Batı tiyatrosunun taklidiyle var olması, toplumu yansılayamaması, tiyatro uygulayıcılarının gazinocu bir tutumla eğlenceden kazanç sağlama çabaları ile tiyatronun büyük şehirler dışındaki halka ulaşamamış olmasıdır.

Metin And 1993 yılında yayımladığı bir yazıyla bu karamsar görüşlere katılır. And Türk tiyatrosunun her yıl gerilediğini belirterek şu tespitleri yapar: “1- *Türk tiyatrosu kimliğini bulamamıştır*. 2- *Türk tiyatrosunun yaratıcılığı yoktur, bir sanat olamamıştır*. 3- *Türk tiyatrosu evrensel boyutları yakalayamamıştır*” (And, 1993:1). Aynı yıl Ayşegül Yüksel de tiyatronun gerilemekte olduğunu belirtip temel neden olarak 12 Eylül dönemi sonrasında pek çok sanatçının yurt dışına gitmesini, kalan yazarların da ‘sakıncasız’ yapıtlar üretmeye çalışmasını gösterir, böylece niteliksizleşme başlamıştır (Yüksel,1993:25-26). Elbette bu dönemdeki problemler yalnızca oyun yazarlarını etkilememiştir. Bu gerileme hareketinin nedenleri, aşağıda açıklanacaktır.

12 Eylül 1980 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri, Cumhuriyet tarihindeki üçüncü darbesini yapmıştır. Ancak bunu öncekilerden ayıran çok daha köktenci olması, distopik denecek kimi yasaklar getirmesi, korku, yıldırma, tehdit gibi yöntemlerle gündelik yaşam pratiklerinden kültüre, tarihe kadar pek çok unsura yeniden şekil verme çabasıdır. 12 Eylül dönemine değinen hemen tüm çalışmalarda dönemin sayısal bilançosu verilir. Bu

yineleme, dönemin neden olduğu yıkımın sarsıcı boyutlarını görmek için gerekli olduğundan burada da anılacaktır:

“650.000 kişi gözaltına alındı, 230.000 kişi yargılandı, 517 kişi idam cezasına çarptırıldı, 49 kişi idam edildi, 171 kişi işkence sonucu öldü. 30.000 kişi ‘güvenilmez’ denilerek işinden atıldı, 30.000 kişi yurt dışına kaçtı. Gazeteciler toplam 3315 yıl hapse mahkûm edildi. Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu, Milliyetçi İşçi Sendikaları Konfederasyonu ve buna bağlı kuruluşlar kapatıldı” (Akşin, 2019:278-279).

Bu bilanço yalnızca darbenin devlet – vatandaş ilişkisini gösterir. Yukarıda değindiğimiz gibi gündelik yaşamdan sanata, sıradan sohbetlerden çocuk büyüme pratiklerine kadar akla gelebilecek her alanda darbenin izleri görülecektir.

Hukuki açıdan en önemli değişim bir kesime göre ‘görece’ diğer kesime göre ‘aşırı’ özgürlük ortamı yaratan 1961 Anayasası’ndan 1982 Anayasası’na geçilmesidir. 7 Ekim 1982’de halk oylamasına sunulan yeni Anayasa tasarısının aleyhinde propaganda yapmak yasaklanmıştır. Oylamaya katılmayan vatandaşların tespit edilip beş yıl boyunca seçme ve seçilme haklarından men edilecekleri açıklanmıştır (Akşin, 2019:278). Seçme, seçilme hakkının verilip seçmemenin, seçilmemenin bir hak değil yasak olarak görülmesi, disiplinli, güdümlü demokrasiye geçildiğinin göstergelerinden yalnızca biridir.

Darbenin ve ardından getirilen dönüşümlerin gerekçesi olarak ‘anarşi’ ortamı, bu ortamın gerekçesi olarak ise ‘komünizm tehlikesi’ gösterilmiştir. Çare olarak önerilen Türk – İslam sentezidir. Bu düşüncenin temelleri 1970’te iş dünyasında, siyasette ve üniversitelerde etkili olan kişiler tarafından kurulan Aydınlar Ocağı’na dayanır. Zürcher’in belirlemesine göre Aydınlar Ocağı’nın amacı, Türkiye’deki toplumsal, siyasal ve kültürel tartışmalar üzerindeki solcu entelektüellerin tekeli bozmaktır (Zürcher, 2017:414-415). Türk – İslam sentezi düşüncesi, bu amaçla, ocağın önde gelen ideologlarından İbrahim Kafesoğlu tarafından geliştirilmiştir. Bu sentezin çıkış noktası İslamiyet ile Türklerin İslamiyet öncesi kültürleri arasında ilahi benzerlikler olduğu düşüncesidir. Ocağa katılanlar Milli Selamet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi ile Kenan Evren, Turgut Özal gibi isimlerdir. Bu nedenle önceki bölümlerde bahsettiğimiz gibi 1950’lerde Demokrat Parti ile başlayan köktendincilik, zamanla devletin görünürde resmi

olmayan, ancak uygulamalarla ortaya koyduğu örtük ideolojisi olarak yükselişe geçecektir.

Köktendinciliğin yayılması; din eğitiminin okullarda zorunlu hale getirilmesi, Alevi köylerine camii yapılması, İmam Hatip okullarının, Kuran kurslarının hızla çoğalması, Atatürk İlkeleri ve İnkılapları dersinin zorunlu kılınması ancak Atatürk karşıtları tarafından okutulması, tarikatların, bunlara hizmet eden yurtların açılması, dergilerin, gazetelerin yayınlanması, radyo, televizyon gibi iletişim araçlarının kullanılmasıyla olmuştur. İnsanların sosyal ve ekonomik koşullar altında umutsuzluğa kapılmaları, böylece dini inançları bir çeşit sığınak olarak görmeleri süreci kolaylaştırmıştır. Akşin'in belirttiğine göre: *“özellikle yeni kurulan üniversitelerde rektörden odacıya kadar personeli aşırı sağcı, hatta tarikatçılardan oluşturmak da bu çabanın ürünüdür”* (Akşin, 2019:279). 12 Eylül'le gelen hak ve özgürlüklerin kısıtlanması, tamamen bu yeni ideolojiye hizmet eder. Bu nedenle sağcı görüş her ne kadar 12 Eylül karşıtı gibi konumlansa da iktidar olduğunda bu dönemin ideolojik altyapısına dokunmamıştır. Dönemin MHP Başkan Yardımcısı'nın söylediği *“Biz hapisteyiz ama fikirlerimiz iktidarda”* sözü, bu yaklaşımı vurgular.

1990'lara gelindiğinde toplumsal ve siyasal manzara değişmemiştir. Döneme damgasını vuran, 1984 yılında ilk eylemini yapmış PKK terörüdür. Terör olaylarının sayısı 1984'te 160, 1991'de 1.494, 1993'te 5.717, 1994'te 6.357 olarak tespit edilmiştir. Bu eylemler ölümlerin yanında, Doğu'da tarımın ve hayvancılığın neredeyse bitmesi, sürekli terör tehdidi altında yaşamak, OHAL durumu nedeniyle gündelik özgürlüklerin kısıtlanması ve Doğu'dan Batı'ya yoğun göç dalgaları gibi etkiler doğurmuştur. Döneme damga vuran olaylar: ilk kez neredeyse tüm Türkiye'nin desteğini alan bir işçi eylemi olarak Zonguldak Grevi ve Büyük Emek Yürüyüşü (1991), her ikisi de 1993 yılında gerçekleşen ve gericiliğin yükselişinin uç boyuttaki örnekleri olan Uğur Mumcu suikastı ile Madımak olayı, derin devletin varlığının ispatı olarak yorumlanan Susurluk Kazası (1996) ve laiklik, Atatürkçülük vurgularıyla öne çıkan 28 Şubat Postmodern Darbesi (1997) olarak sıralanabilir (Çandar, 2008:307-327). 2000'li yıllara yaklaşırken görünen odur ki ne Avrupa'ya ne Ortadoğu'ya ait olan Türkiye'de daima demokrasiyi askıya alan,

kalkınmayı geciktiren etkenler olmuş, bunların üstesinden bir şekilde gelinmişse de hayatın her alanında kayıplar verilmiştir.

12 Eylül'ün distopik yaklaşımlarından yukarıda söz etmiştik. Bunlar sivil vatandaşların siyasal konuları alenen tartışmasının yasaklanması ile eski siyasetçilerin dünü, bugünü ve geleceği tartışmalarının yasaklanması (Zürcher, 2017:403), evde çeşitli kitapların bulunmasının suç kabul edilmesi gibidir. Diğer yandan tiyatro alanında da akıl almaz uygulamalar yapılmıştır. İşlenecek konulara kısıtlamalar getirilmiş (Şener, 1999:78), Genco Erkal'ın aktardığında göre darbe sonrası yapılan ilk temsillerde salonlara kameralar yerleştirilerek gelen izleyiciler fişlenmiş, Hülya Nutku'nun aktarımına göre ise tiyatro eleştirmenlerine huzuru bozmamaları, bunun için de olumsuz eleştirilerin yapılmaması gerektiği bizzat Kenan Evren tarafından söylenmiştir (Alpan, 2015:59). Bu kısıtlamalar oyun yazarlığında üretimin azalmasına, sansürün, otosansürün artmasına ve dolayısıyla döneme dair yukarıda değindiğimiz en çok eleştiri getirilen sorunun; toplumsal sorunlardan çok bireysel sorunlara eğilimin doğmasına neden olmuştur.

Türk oyun yazarlığının 1980 ve sonrası dönemine getirilen bu eleştirilere karşın; aslında 1923'ten beri bu alanın özgür bir alan olmadığı, çalışmanın birinci bölümünde ortaya çıkmış bir gerçektir. 1923-1946 döneminde Kemalizm'i, Cumhuriyeti ve kazanımlarını övmek konuları dışında oyun yazarların vatan hainliğine varan suçlamalara maruz kaldığına değinmiştik. Diğer dönemlerde de oyun yazarları çoğu bakımdan, en önemlisi de toplumsal gerçekleri yansıtmaması bakımından eleştirilmiştir. Yani oyun yazarları estetik, düşünsel ya da evrensel değerlendirmeden çok toplumsal olayları yansıtıp yansıtmamasıyla yargılanmıştır. Bu eleştirilerin en yoğun yöneltildiği dönem 1980 sonrası oyun yazarlığı olduğuna göre, bu dönemin etik, ideolojik yaklaşımlarını değerlendirmek, "tiyatronun mutlak toplumsal gerçekleri mi yansıtmaması gerekir" sorusunu tartışmak için de iyi bir temel oluşturacaktır.

Çalışmanın bu bölümüne kadar Türk oyun yazarlığı tarihine ilişkin yapılan, tümü de YGS Yayınları tarafından basılmış olan Akıncı, Belkıs, Çelenk'in araştırmalarını anmiştik. Ancak tıpkı Türk tiyatro tarihinin 1980 sonrasına odaklanan yayınların azalması

gibi, oyun yazarlığı alanında da basılmış kapsamlı çalışmalar, Çelenk'inki ile son bulmuştur.

1980 – 2000 dönemi oyunlarına dair en kapsamlı araştırmalar, Zerrin Akdenizli ve Banu Ayten Akın tarafından yapılan doktora tezleridir. Akdenizli *1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları* başlıklı doktora tezinde oyunları tematik olarak şu şekilde sınıflandırmıştır: aydın çevreye yönelme eğilimi, kapitalizmin yarattığı toplumsal sorunları ekonomik bunalım ve kültürel yozlaşma açısından ele alma eğilimi, kent yaşamının getirdiği kültürel değişimi ailede yarattığı çözümler açısından ele alma eğilimi, toplumsal sorunları birey ekseninde irdeleme eğilimi ve tarihi malzemeye yönelme eğilimi (Akdenizli, 1999:159-396).

Akın ise 1990-2000 yılları arası oyun yazarlığına odaklandığı *1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler* başlıklı doktora tezinde şu şekilde ana ve alt başlıklarla inceleme yapmıştır: 12 Eylül ve sonrası (konu olarak 12 Eylül, fon olarak 12 Eylül ve diğer ihtilaller, 12 Eylül'ü yaşayanlar, 12 Eylül 1980 sonrası Türkiye), politika (Güneydoğu sorunu, politik eleştiriler), insan (yalnızlaşması bağlamında, iki kültür arasında, güç arayışında), kadın (birey olarak kadın, değişen aile yapısı ve kadın-erkek ilişkisinde kadının yeri), göç ve tüketim toplumu, hayatın saçmalığı (ölüm bağlamında, kıyamet bağlamında), özel televizyonculuk ve medya, sistem ve bilim ilişkisi, biyografiler, ritüeller, söylenceler, tiyatro ve sanat, evrensel temalar (Akın, 2009:82-286).

Burada görüldüğü üzere her iki araştırmacı da toplumsal ve bireysel sorunlar bağlamında tematik yaklaşımlar geliştirmiştir. Dönem oyunlarına yönelen, sadece birkaç yazarı ve oyunlarını ele alan Fethi Demir'in **1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı** gibi çalışmalar da literatürde yer almaktadır.

Dönemde yazılan oyunlara konumuz bakımından yaklaşıldığında şu düşünce ve ideallerle karşılaşırız: görünenin ardında daha büyük bir gerçek vardır ve algılanamayan bu gerçek, çoğunlukla korkuya neden olur. Sistem herkesi hassas bir yerinden: inanç, siyaset, sanat, eğitim ya da ekonomik durum, yakalar, tehdit ederek ya da cezalandırarak tıpkılaştırır. Aile ise çürümüş bir kurumdur; sevgi değil maddi değerler ön plandadır.

Töreler hayatın her alanını kısıtlar, kadınların, erkeklerin ve çocukların ölümlerine neden olur. Kadınlar evde, çalışma hayatında, cinsellikte, siyasette, savaşta; tüm toplumsal ortamlarda ezilir. Kent ile kasaba, köy arasında kültür farkı vardır; kentli, köylüyü küçümsese de ideal olan köylüdür. Gençlik eylemsizdir, bu bencilliklerinden ötürü yeni nesil umut vaat etmez. İnsanlar gerek kayıpları gerekse kendileri için yeni değerlerin peşinde düşmeli, onları aramalıdır. Aileye, arkadaş topluluğuna, eve dışarıdan gelen müdahaleler yıkım getirir. Erkeğin bitmeyen cinsel ve duygusal açlığı zararlıdır. Bireyin özel hayatı kamusal hayatın gereklilikleriyle örtüşmemektedir. Bunlar toplumun idealizasyonu, ailenin idealizasyonu, kadının idealizasyonu ve erkeğin idealizasyonu başlıklarında incelenecektir.

### **2.1.1. Toplumun İdealizasyonu**

Toplumun idealizasyonu, şu dört eksenle incelenebilir: görünenin ardındaki gerçeğin aranması, insanları korkutarak tek tipleştiren sistem eleştirisi, törelerin yıkıcı etkisi ve şehirlilerin yozlaşmış değerlerine karşı köylülerin, kasabalıların insani değerlere sahip çıkması.

Görünenin ardındaki gerçeğin aranması, Platoncu metafizik bir tasarımdan ya da doğal gerçeklikten çok toplumsal ortama, bireylerin bu ortamda kendi istek ve ihtiyaçları doğrultusunda değil çeşitli kurgular içinde yaşadıklarına işaret eder. Burada eleştirilen toplumsal gerçeklik inşası bizzat devlet tarafından, ideolojik gerekçelerle oluşturulandır. Giriş bölümünde toplumsal gerçekliğin inşası konusuna değinilmişti. Buna göre gerçekliğin artık ne duyulmayan alanda ne bireylerin öznel düşünce tasarımlarında arandığı; gerçekliğin ideolojik aygıtların yardımı ile idealleştirildiği ve inşa edildiği bilgileri hatırlanmalıdır. Böylece gerçekliklerin, iktidarların ideolojilerine göre değişkenlik göstereceği ortaya çıkar.

Çalışmanın şimdiye kadar olan bölümlerinde, toplumsal ortamdan bahsederken, toplumsal gerçekliğin ideolojik inşasına dair pek çok örnek görmek mümkündür: Kemalizm'den Türk-İslam sentezi ideolojisine, demokrasiden köktendinciliğe uzanan iktidar 'gerçek'leri gibi. Bu bölümde tiyatrunun ideolojik aygıt olarak kullanılıp gerçekliğin inşa edilmesindeki hizmetinden bahsedilmeyecektir. 1980-2000 dönemi;

oyunlarda sezilen, oyun karakterlerinin mağdur oldukları ‘görünenin ardındaki gerçeklik’lerin oyun yazarlarımızca nasıl algılandığı ve onların, bu durumu toplumsal ve bireysel olarak ne şekilde değerlendirdiği üzerinde durulacaktır. Oyun yazarlarımızın farkında olarak ya da olmayarak örtülü gerçeğin peşinden gitmeleri hem önemli hem de toplumsal ortamı yakalayan bir tespittir. 12 Eylül darbesinin “*halkın refahı*” bahanesiyle yapıldığını biliyoruz; ancak halkın cuntaya böyle bir yetki vermediği apaçıktır. Dönemin akıl dışı uygulamaları da aynı refah bahanesiyle yapılmış ancak kitlelerin ölümüne, işkence görmelerine, işlerinden edilmelerine ne okunan kitaplar ne yazılan eleştiri yazıları ne dağıtılan bildiriler sebep olmuştur. Bu problemli girişimlerin asıl sorumlusu cuntanın ideolojisi ve bunu savunan kişilerdir.

Dönemde yazılan oyunlardan Tuncer Cücenoglu’nun **Çıkmaz Sokak** (1980), **Helikopter** (1993), Recep Bilginer’in **Ben Kimim** (1980), Cahit Atay’ın **Godot’yu Beklemezken** (1982), **Mangoma Maskeleri** (1983), Ülkü Ayvaz’ın **Yeniden Yaratma** (1984), Memet Baydur’un **Yeşil Papağan Limitet** (1992), **Vladimir Komarov** (1993), Yılmaz Onay’ın **Karadul Efsanesi** (1992), Şule Gürbüz’ün **Akl Yoktur, Ne Yaşadır Ne Başta** (1993), Coşkun Irmak’ın **Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak** (1996), Cuma Boynukara’nın **O’nun Saltanatı** (1996) ve Behiç Ak’ın **Hastane** (1999) oyunları bu grupta değerlendirilebilir. Anılan tüm oyunların evreninde idealize edilmiş bir gerçeklik düzeni ve bundan mağdur olan karakterler görülmektedir. Yazarların bu mağduriyete yaklaşımları ise onların ideallerini belirler.

Cücenoglu’nun **Çıkmaz Sokak** oyunu Yunanistan’da 1974 yılında geçer. O zamanın polisi Spinos, işkence ettiği kadın Celika tarafından yıllar sonra bulunmuştur. Celika, kardeşi Lilika’nın yardımıyla Spinos’tan intikam almak istemektedir. Spanos değer yargılarının değişken olduğundan bahsederek, o gün düzeni korumak adına Celika’ya işkence yaptığını söyler. Barış yanlısı Lilika da durumun farkındadır ve ablasına şöyle der:

“Lilika – Senin ne başkalığın var bunlardan? O bir beyaz balınaysa, sen de gözü dönmüş zıpkıncısın... Tüm kötülüklerin kaynağının bu olduğunu sanıyorsun...  
Celika – Bu adam suçsuz mu şimdi?

Lilika – Bunun değil tüm suç... O yalnızca kendi iğrenç görevini yapan küçük bir parça.

Celika – Yok etmeyeyim mi bunu?

Lilika– Öldürsen neyi değiştireceksin ki? Yerine hemen yenisini koyacaklardır” (Cücenoglu, 1993:76).

Lilika ablasını asıl sorumlunun Spinos olmadığına ikna etmeye çalışır. Kişiler gelip geçici ve muadili kolayca bulunabilirdir; asıl olan sistemdir. Oyundaki en gerçek şey Celika’nın işkence görmüş ve tüm hayatını bu travma üzerine kurmuş olmasıdır. Kendisine işkence yapan Spinos’tur ancak yazar bunun yalnızca bir görünüm olduğunu düşündürmek ister. Böylece Spinos bir çeşit simülakra dönüşmüştür: işkencenin de iktidarın sağlamaya çalıştığı düzenin de sıradan bir görünümüdür. Öyleyse gerçeklik, muhatap alınamaz bir yerde, fiziksel değil düşünsel dünyadadır. Yazar, sözünü buraya kadar getirmiş olsa da finalde çözümsüzlük vardır. Kişiler dondurulur, karakterlerin ne yapacağı seyirciye bırakılmak istenir. Yazarın bu seçimi tarafsızlığının göstergesi olarak yorumlanabilir. Ancak durum tespiti yapmanın tiyatral açıdan ne gibi bir değeri olduğu tartışmaya açıktır. Konumuz bakımından ise görünenin ardındaki gerçek keşfedilmesine karşın eyleme geçilmemesi, işkenceciyle de empati yapılması gerektiğinden öte bir idealizme sahip değildir. Nitekim Spanos, komünizmin esas sorun olduğunu akılcı biçimde ifade eder:

“Spanos: Gerçi ben varım, ama başın belaya girmesin... Sana yasak kitaplar listesini getiririm. Unuttunsa. Bu Lenin var ya bu Lenin... Tüm toprakları köylülerin elinden aldı... Fabrikaları da sahiplerinden aldı... Kime verdi? Devlete verdi... Yani Devleti patron yaptı. Herkes de köle oldu... Eşek gibi çalışıyorlar, yarım yamalak doyuyorlar ve ayakta duracak kadar uyuyorlar. Ne korkunç bir durum değil mi? Bizim komi 'ler de buna özeniyordu... Bereket versin bizimkiler devrimi yaptı da...” (Cücenoglu, 1993:56).

Diğer yandan Spanos, çocuğuna düşkün bir baba, ülkesine düşkün bir milliyetçidir. Bu özellikleri onu, işkenceci olmasına rağmen sempatik bir karakter yapar. Değer yargıları iktidara göre değişiyorsa ve tek tek kişiler bundan sorumlu değilse, bunlar içinde savrulup gitmekten başka çare yok mudur? Görünenin ardındaki gerçek tespit edilip bırakılmalı mıdır, yoksa o gerçeğe ulaşılmaya mı çalışılmalıdır?

İktidarlara göre değişen değerleri konu alan diğer oyun Recep Bilginer’in **Ben Kimim**’inde de benzer bir ‘tespit edip bırakma’ durumu görülecektir. Oyundaki Ressam önceki iktidarlara göre suçlu, yasaklıyken yeni gelen iktidardaki bir bakanın ilgisiyle

büyük, önemli bir sanatçıya dönüşür. Bu oyun da Cücenoglu'nun **Çıkmaz Sokak** oyunu gibi Türkiye'de geçmez. Zaman ya da ülke belirtilmemiştir. Oyunda devlet dışında, din 'gerçeği'nin baskısı da sorgulanır. Adem ve Havva'yı anlatan bir resim yapmaya çalışan Ressam'ın yanına Şeytan gelir ve aslında kötü olmadığını, insanlığa onur ve özgürlük kazandırdığını anlatarak Ressam'ı ikna eder. Böylece dinin de devletin de insanı esir ettiği düşüncesi gelişir. *Tanrı'nın kölesi olan insan, devletin de kölesi olmak zorundadır* (Bakunin, 2016:27). Bunu fark eden Ressam Adem ve Havva'nın yanında Şeytan'ı da resmetmeye karar verir, çalıştığı kütüphaneden yasaklı kitapları çıkararak öğrencilere dağıtır. Kendi uyanışını gerçekleştirmiş gibidir. Bu girişimlerinden ötürü işinden olur, eserleri yasaklanır, peşine polis takılır. Ancak yukarıda değinildiği gibi, iktidar değişince üzerindeki yasaklar kalkar ve aranan bir sanatçıya dönüşür. Özdeşlik kuramadığı bir iktidar tarafından yüceltildiğinde kimlik bunalımı başlar. Görünen 'sakıncalı bir adam' olduğunda arkasındaki gerçek devlettir, 'aranan bir sanatçı' olduğunda da. Ressam ilk pes edişini hükümet değişmeden hemen önce, peşine takılan polisten sıkıldığında yaşar. Artık gözetlenmek istemediğinden, özgürlüğü de savunmamaya karar vermiştir. Hükümet değişip düşünceleri önemsenmeye başladığında, önce bu duruma isyan eder. Ancak ikinci pes edişi uzak değildir. Bu yeni duruma alışır, karısıyla mutlu bir hayat yaşamaya döner.

Cücenoglu'nun **Çıkmaz Sokak** ve Bilginer'in **Ben Kimim** oyunlarında Celika ve Ressam, iktidarın temsilcileri Spinos ve Şef tarafından baskı görürler. Her ikisi de asıl muhataplarının bu kişiler değil; onların ardındaki daha büyük bir gerçek olduğunu fark ederler. Ancak tıpkı Cücenoglu'nun yaptığı gibi Bilginer de oyunu -belki başlaması gerektiği yerde- bitirir. Bu perspektiften bakıldığında Bilginer süregelen düzeni olumlar niteliktedir. Her iki oyunda da mağdur karakterler dışındakiler sistemin yürütücüleri olarak konumlanır. Bu Becker'ın "*ahlak girişimcileri*" olarak tanımladığı kişileri anıştırır. Buna göre:

"Kurallar birilerinin girişiminin ürünüdürler ve böylesi bir girişimi gösteren insanları ahlak girişimcileri olarak düşünebiliriz. (...) Tipik olarak misyonlarının kutsal olduğuna inanırlar. Pek çok ahlak savaşçısı kendilerince çok güçlü insani değerlere sahiptir. Ahlak savaşçısı sadece, kendi doğrularını başkalarına kabul ettirmekle yetinmez. Aynı zamanda, kendi doğrularının onları kabul edenler (yani ettirdikleri) için de yararlı olacağını düşünür" (Becker, 2015:181-182).

Becker'a göre bu ahlak girişimcileri hâkim sınıfa mensuptur (polis, şef, gardiyan gibi) ve toplumun alt kademelerine yönelik müdahalelerde bulunurlar. Buna karşı gelen kişi, toplum tarafından yine Becker'ın kavramsallaştırmasıyla *outsider* (harici) konumuna itilir ve diretmeye devam ettiğinde yasal yollar gibi daha ciddi yaptırımlarla karşılaşır. Her iki yazar da hem kendilerinin hem yarattıkları karakterin toplum dışına itilip outsider konumun gelmesini göze almamıştır. Ancak onlara göre görünenin ardındaki gerçeği fark ederek uyanış yaşaması gerekenlerin ahlak girişimcileri değil, mağdur edilenler olması dikkate değer bir noktadır.

Yine zamanın ve mekânın belirsiz olduğu Cahit Atay'ın **Godot'yu Beklemezken** oyununda Ahi ve Vahi, tek gerçeklik olarak gördükleri; ancak ne olduğunu bilmedikleri Godot'dan kaçır. Godot'nun kendilerini kovaladığına inanan iki arkadaş soluklanmak için durduklarında Muto ve onun sırtında yaşayan Beyzo ile karşılaşır. Ahi ve Vahi o zamana kadar olumlu insani özelliklerin temsilcisidirler. Beyzo akıllarını karıştırarak onlara bir oyun oynar ve zavallı Muto'ya onlarca iğne batırarak, fark etmeden işkenceciye dönüşmelerini sağlar. Böylece Ahi ve Vahi, Muto'nun Godot'su olmuşlardır. Diğer iki oyunda olduğu gibi burada da değerlerin, rollerin değişimine vurgu yapılır. Ahi ve Vahi kaçmaktan vazgeçip yerleşmeye karar verdiklerinde nihayet Godot gelir. Ancak beklediklerinin tam aksine görmeyen, duymayan bir zavallıdır. İki arkadaş böylece tüm korkularından kurtulmuşlardır. Finalde özgürlüklerinin sevincini denize girerek kutlamaya karar verseler de yapılacak işler onları beklemektedir, bu planlarını ertelerler.

Ahi ve Vahi, Celika ile Ressam'dan farklı olarak korkularıyla yüzleşmişlerdir; ancak bu yüzleşme kendi çabalarıyla değil, tesadüfen olmuştur. Belki de bu nedenle değerini bilip özgürlüklerinin tadına varamamaktadırlar. Yine de Atay, görünenin ardındaki gerçeğin aslında o kadar büyük olmayabileceğini vurgulayarak umut aşılır.

Atay'ın benzer şekilde okunabilecek diğer oyunu **Mangoma Maskeleri**'dir. Bu kez oyun Afrika'da geçer. Bir terör örgütü köyden, kasabadan iş bulmak ya da eğitim almak için şehre gelenleri ağına düşürür. Mangoma örgütü zamanla bir siyasi partiyle birleşerek devletin içine sızar. İdealize edilen karakter, sosyalist Doktor Lansara'dır. O tüm olan bitenin farkındadır. Delikanlı'yı ve Genç Kız'ı uyarır ancak sözlerini dinlemez. Bu iki genç Doktor'u yok etme planları yaparken, Doktor ölür. Bir süre sonra

gençler evlenir, çocukları doğmak üzereyken bir çeşit aydınlanma yaşarlar. Doktorun mezarına gidip ondan özür dilerler. Atay'ın bu oyunu da umutlu biter, gelecek nesillerin daha iyi yaşayacağına dair bir umut görülür. Yine de asıl sorun yani devlet ya da terör çözümlenmemiştir. Tıpkı Atay'ın **Godot'yu Beklemezken** oyununda Godot'ların bitmemesi gibi burada da gençleri teröre iten ortam sona ermez. Teker teker bireylerin kurtuluşu söz konusudur. Cücenoglu'nun **Çıkmaz Sokak** ve Bilginer'in **Ben Kimim** oyunlarında sessizce duruma uyum sağlayan karakterler varken, Atay'ın **Godot'yu Beklemezken** ve **Mangoma Maskeleri** oyunlarında tesadüfen de olsa özgürleşen karakterler görülür. Bu iki oyun finalleri, dolayısıyla idealleştirdikleri bakımından melodramatik yapıdadır; kötülükler cezalandırılmasa da sabredenler ödüllendirilir.

Ülkü Ayvaz'ın **Yeniden Yaratma** oyununa ise düşsel bir huzursuzluk hakimdir. Yazar, çocukluk, gençlik ve olgunluk dönemlerini, yaşamının, ölümün anlamlarını, tanrının varlığını, huzursuz bir toplum fonunda sorgular. Bu huzursuzluğun asıl kaynağı çözümlenemeyen bir gerçekliktir. Devlet uçaklardan atılan bildirilerle, burada verilen öğütlerle karşımıza çıkar.

“Sokağa çıkma yasağının olduğu, kaybettiği bir şiir dizesini arayan delikanlının siyasi suçlu olarak sorguya çekildiği, emeğin yok edildiği, çocukların şiddete başvurduğu, intiharların yaşandığı ve güneşin doğmakta geciktiği bir ortamda sözü edilen toplumsal gerçekler bir düşün ya da sis perdesinin arkasından verilmeye çalışılır” (Akdenizli, 1999:147).

Yazarın sözü karmaşıktır. Oyunda bir eylem ya da sebep-sonuç ilişkisiyle bağlı tartışma, söyleşme görülmediğinden, karakterlerin üzerlerindeki ağırlığın nedeni anlaşılamaz. Zaten finalde tüm bunların bir film çekimi olduğu ortaya çıkar.

Oyun içindeki oyuna küçük korkular sızmıştır: karanlık korkusu, kaybetme korkusu gibi. Bunların ardında yatan gerçek doğrudan verilmez. Uçaktan atılan metinlerde, gerçekleşmesi mümkün olmayan direktifler verilmektedir: memur masa başında oturmayıp yeni icatlar yapmalı, çiftçiler yepyeni mahsuller geliştirmeli, işçiler son nefeslerine kadar çalışmalı, gibi. Distopik bir evren yansılır. Adalet, devleti kontrolü altında tutan egemen iktidarın çıkarları tarafından bloke edilmiştir. Oyunda da adalet arayan ya da bu blokajı sorgulayan kişiden çok, içinden konuşan bir yazarı, nihayetinde çekimi durduran bir yönetmeni görürüz. Böylece görünenin ardındaki

gerçekle ilgili yapılacak her yorum, Eco’cu bir deyişle *aşırı yorum* olacaktır. Ayvaz da Cücenoglu ve Bilginer gibi bir tartışma, sorgulama zemini yaratıp oyununu burada bırakmıştır.

Şimdiye kadar ele alınan oyunlarda *görünenin ardındaki gerçek* ile ilgilenen tüm yazarlar oyunlarını ya isimsiz ya uzak diyarlarda geçirmiş, isimsiz kahramanlar kullanmışlardır. Bu 12 Eylül’ün cuntacı zihniyetiyle doğrudan muhatap olmamak için yapılmış bilinçli bir tercih olabileceği gibi Brechtyen bir etki olarak da yorumlanabilir. Seyircinin özdeşlik kurmasını engelleyerek, onu gözlemci, eleştirici konumuna getirmeyi amaçlayan epik tiyatronun pek çok özelliğinden sadece bu özelliğin alınması uzak ihtimal olarak görünmektedir. Yazarların bu seçimi otosansür olarak uyguladığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Gerçekle olan savaşımıyla ele alacağımız oyunlardan açıkça Türkiye’de geçen ilk oyun Memet Baydur’un **Yeşil Papağan Limitet** oyunudur. Oyunda devletin ve uygulamalarının ardındaki asıl gerçeğin mafya olduğu gösterilir. Cahit Atay’ın **Mangoma Maskeleri**’ndeki Mangoma terör örgütünün devlete sızması gibi bu oyunda mafya devletin içine sızmış, hatta devletin kendisi olmuştur. **Yeşil Papağan Limitet** oyununda devletin ve onun mekanizmalarının ardındaki asıl gerçeklik olan mafya; iş dünyası, spor, medya ve sanat ortamlarının desteğini de arkasına alır. Talat, Enver, Burhan ve Turhan’ın ortaklığında kurulan paravan şirket Yeşil Papağan Limitet, ülkenin asıl yöneticisidir.

“Adnan- Evet. Ama emirleri ben veririm.

Talat- Emirleri zat-ı aliniz verirsiniz, sonunda benim dediğim olur.

Adnan- Bunun bir mahzuru yok. (Beyhan’a) Var mı mahzuru? (...)

Beyhan- ...Tamam! Enver Abi sen hiç merak etme, ben yarın gazetede öbür firmaların ne masonluğunu bırakırım, ne komünistliğini” (Baydur, 1994:24).

Bakan, muhabir ve mafya babasının bu diyalogundan ilişkileri, ortaklıkları anlaşılır. Yazarın idealize ettiği değerler, duygusal ve incelikli mafya babası Talat üzerinden verilir. Talat trafik ışıklarında araba camı silen bir çocukken Enver’le tanışmış, böylece hayatı değişmiştir. Onun hikayesinde iki seçenek vardır: yoksulluk ya da bu mafya dünyası. Talat sistemdeki yanlışlığın farkındadır, bunun acısını duyar:

“Enver- Geberteceğim hepsini!

Talat- Hiçbir şeyi değiştirmez bu...

Enver- Git.

Talat- Nereye?

Enver- Bilmiyorum oğlum.

Talat- Paris’e mi gideyim Filiz’le? (Sessizlik) Memlekete mi döneyim? Dağlara? (Sessizlik). Hiçbir yerde rahat bırakmazlar beni. Kimsesiz ve memleketsiz biriyim ben... artık.

Enver- Gerçekten gitmek istersen... ben hallederim gerisini...

Talat- Biliyorum halledersin... çok kanlı olur ama halledersin.

Enver- Çocuk yuvası mı açtık burada??! Tabii... Biraz kanlı olacak.

Talat- Anlamsız bir iş bu.

Enver- Bizim hayatımız böyle!

Talat- O zaman... Anlamsız bir hayat.

Enver- Anlamsız bir hayat olmaz.

Talat- Hepsini öldürecek misin?

Enver- Gerekirse.

Talat- Kendini de öldürmen gerekebilir?

Enver- Mümkündür, daha oraya gelmedik.

Talat- Daha hiçbir yere gelmedik” (Baydur, 1994:16).

Talat, sistemin içinde olup buna karşı koyabilecek belki de tek kişidir. Ancak bu düşünceli hali romantizminden öteye geçmez, eyleme dönüşmez: “*Futbolcuların suçu yok. Bütün bir sistemdir söz konusu olan. Yazarı, çizeri, idarecisi, oyuncusu, antrenörü, spor yazarı, iş adamı, sinema yıldızı, dansözü, mafyası, seni, beni, hepimize içine alan bir maç bu*” (Baydur, 1994:31). Bu oyunda Enver ve Talat karakterleri, tarihimizdeki Enver Paşa ve Talat Paşa’ya doğrudan göndermedir. Söz konusu paşaların tarihimiz içindeki konumu, devlete ve ülke bütünlüğüne verdikleri zararlar ya da faydaları günümüzde dahi tartışılmaktadır.

Yukarıda değindiğimiz oyunlarda gördüğümüz üzere, burada da sorunun kendisi ve kaynağı tespit edildiğinde oyun biter. Sistemle olan bağı sarsılan, Becker’cı deyişle outsider konumuna gelen Talat, Enver’in tuttuğu bir kiralık katil tarafından öldürülür. Düzen sarsılmadan devam eder.

Görünenin ardındaki toplumsal gerçeğe ulaşmayı idealize eden oyunlar kapsamında devlet ilişkilerini konu alan diğer oyunlar Tuncer Cücenoglu’nun **Helikopter**, Cuma Boynukara’nın **O’nun Saltanatı** ve Memet Baydur’un **Vladimir Komarov** oyunlarıdır.

Cücenoglu'nun **Helikopter** oyunu siyaset – ahlak ilişkisini ele alır. Denizcilik Bakanı, yanına müsteşarını, özel kalem müdürünü ve medya çalışanlarını alarak deprem sonrası afet bölgesine gitmek ister. Helikopter zorunlu iniş yapınca ıssız bir dağ başında kalırlar. Bu sıkışık durum içinde devletin iç yüzü ortaya çıkar. Bakan politikanın bir şov olduğunu, iyi değerlendirilirse önemli fırsatlar sunduğunu belirtir:

“Bakan - Beceriksiz bir bürokratin düşünemeyeceği kadar çok paralar var. Politika bir yatırımdır. Hep gündemde kalmayı başarırsan gelecek dönem seçilmen kolaylaşır. (...) Bu pastadan pay almak isteyen işini iyi yapmak, durmamak, zamanı iyi değerlendirmek zorundadır” (Cücenoglu, 1993:85).

Müsteşar ve Kameraman, Bakan'ın bu düşüncelerinin karşısında görünseler de ilişkileri küçük atışmalardan öteye gitmez. Zaten sonunda ikna edilenler de Bakan'a karşı gelenler olur.

Fransız Devrimi'nden beri siyaset işlerliğini, yerel sorunların çözümü için gerekli olan sistemlerden çok, doktrin ve ideoloji kapsamında sürdürmüştür. Yani siyasetçilerin varlık amacının adil bir toplum, refah içinde bir ekonomi yaratmak olduğu görüşü yanlış, en hafif deyişle, eksiktir. Modern dünyada siyasetin sınırları silinmiştir. Çalışmamızın söz konusu dönemi için distopik müdahaleler olarak verdiğimiz örnekler, siyasetin sınırlarının silindiğinin göstergeleridir. Toplumsal uyumun devam etmesi adına okunacak-okunamayacak kitaplar belirlenmiş, konuşulacak insanlar, vakit geçirilecek yerler, yazılacak yazılar siyasetçilerce çerçevelenmiştir. Bu duruma günümüzden de Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kurulu'nun aldığı keyfi kararlar ya da fitrat söylemi altında yapılan kaderci, mantıksız açıklamalar örnek gösterilebilir. Minogue devletin ahlakla ilişkisini şöyle açıklar:

“Modern devletin yeni ortaya çıkmaya çıkmakta olan bu özellikleri yoksulluk ve bağımlılığın önemi hakkında bize ipucu vermektedir. Bunlar devletlerin güç kazanmalarının kaldıraçlarıdır. Siyasi ahlakçılığın işleyen varsayımı herkesin bağımlı ve aptal olduğudur. Bu içeri sızmaya çalışan hataların önlendiği mükemmel bir varsayım olarak ortaya konulur. (...) Siyaset bilimi tarzı ne kadar çok teorikleşirse sorunların çözümü de o kadar çok idari konulardan olur. (...) Başka bir deyişle insanoğlu en son ahlaki ideallere göre şekil verilen bir madde olmaktadır” (Minogue, 2002:141).

Oyundaki pek çok durum ve diyalog; Denizcilik Bakanı'nın deprem bölgesinde yetki sahibi olduğu bir durum olmamasından, kameraları açtırıp poz kesmesine kadar, siyasi

ahlakçılığın vurgulanan özelliklerine işaret eder. Bu oyunda görünenin ardındaki gerçek, devlet tarafından halkın duygularının sömürülerek, birkaç kişinin zengin edildiğidir.

Boynukara'nın **O'nun Saltanatı** oyununda O'na ihtiyaç duyan halkın temsilcileri de sahnede görülür. Bu kez çeteden mafyaya, mafyadan devlete dönüşmenin öyküsüdür anlatılan. Memet Baydur'un **Yeşil Papağan Limited** oyunundaki gibi, bu oyunda da fakir olan yeraltı insanların bu hayattan kurtulmalarının tek yolu çeteleşmek olmuştur. O'nun gelip bu çeteyi mafyalaştırması sayesinde pansiyon beş yıldızlı otele, Kör tombalacıktan kumarhane işletmeciliğine, Keş uyuşturucu tacirliğinden nakliyeciliğe, Bitli ve Dilber fahişelikten işletmeciliğe, Tahtabacak pansiyon işletmeciliğinden milletvekilliğine yükselir ve böylece derin devleti oluştururlar. Finalde O'nun ölümüyle tüm bu insanlar boşluğa düşer, yeni bir O'nun gelmesini dilerler. Boynukara da diğer tüm yazarlar gibi sorunun tespitini yapıp bırakmış, çözüm ya da dönüşüm önermemiştir.

Memet Baydur'un **Vladimir Komarov** oyununda bürokratlar aracılığıyla devletin işlevi, amacı sorgulanır. Rus Kozmonot Komarov, mekiğinde sorun olmasına karşın apar topar uzaya fırlatılmıştır. Bu acelenin nedeni Sovyetlerin, Amerika'ya karşı teknolojik üstünlüklerini göstermek istemesidir. Uzun mekiğinin yörüngeden çıkmasına, dolayısıyla Komarov'un yok olmasına sadece saatler kalmıştır. Bürokratlar Boris ve Maksim, Komarov'un ölümünü hangi afili sözlerle açıklayacaklarını planlamaktadır. Aynı uzay üssünde çalışan Elena durumu fark edince devletin bu bilim insanını bile isteye ölüme götürdüğünü açıklamak ister. Boris onu durdurur:

“Boris - Dünyanın en güçlü, en gelişmiş ülkesiyiz biz. Küçük bir kaza, ufak bir şanssızlık bu durumu değiştiremez! Gerekirse on tane, yüz tane, biiin tane daha uzay gemisi yaparız. On tane, yüz tane, biiin tane Vladimir Komarov buluruz. Bu kutsal topraklardan daha neler neler, kimler kimler çıkar! Bireyleri yüceltmek, ülkeyi küçümsemektir” (Baydur, 1993:168).

Bu oyunda devletin tutumu da siyaset-ahlak ilişkisinin yukarıda değindiğimiz niteliklerini örnekler. Bir insanın hayatı, bilim insanının önemi, yetişmesi gibi konular devletin ‘şov’ yapmasının yanında ufak konular olarak sunulur. İtibardan tasarruf olmayacağı, aşına olduğumuz bir düşüncedir. **Vladimir Komarov** oyununda da uzay mekiğinin tamir edilebileceği bütçenin başkalarının ceplerine gittiği, uzay merkezinin nitelikli değil vasıfsız, torpilli çalışanlarla dolduğu ifade edilir. Görünen bilimsel ilerleme aslında

sadece bir gösteridir; arkadaki gerçek, yine birilerinin zenginleşmesi için seferber edilen halkın kaynaklarıdır.

Memet Baydur'un bu oyununda idealize ettiği karakter Elena değil Vladimir Komarov'dur denilebilir. Elena çatışmayı yaratır, problemin asıl kaynağını fark eder. Ancak Elena tam halkı uyandırmak istediği sırada, bu kez Vladimir Komarov'un kendisi tarafından durdurulur. Vladimir'e göre bu yanlışlık, bir sonraki uzay girişimini daha iyi kılacaktır. Zaten kendisi hatanın farkında olarak, öleceğini bilerek bu uzay yolculuğuna çıkmıştır. Baydur, Vladimir'in bu yaklaşımını göstererek, sorunu tespit etmenin ötesine geçer. Oyunun sözü bürokratlar Boris ve Maksim'in yaklaşımını destekler niteliktedir. Asıl olan birey değil devlettir; böylece finalde düzen aynı şekilde sürüp gider.

Bu kapsamda değerlendirilebilecek diğer oyunlardan Yılmaz Onay'ın **Karadul Efsanesi**, emperyalizmin halkları, onlara hiç fark ettirmeden nasıl böldüğünü anlatır. Coşkun Irmak'ın **Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak** oyununda da halkı kandırmanın ne kadar kolay olduğu gösterilir. Ünlü sirk soytarısı Pierre, bu gösteriyi aslında hiç yapmamıştır. Güya gittiği her yerde ayağı kırıldığı için sahneye çıkamaz; ancak bu efsane yayılarak onu ünlü ve zengin yapmıştır. Şule Gürbüz'ün **Akıl Yoktur Ne Yaşadır Ne Başta** oyununda ise günlük hayatta yaşanan her şeyin "ölüm" gerçeği karşısında değersiz kaldığı anlatılır. Behiç Ak'ın **Hastane** oyununda da bir hastanede bilim, etik görünümünün arkasındaki asal gerçekliğin yine birkaç kişinin cebini doldurma çabaları olduğu gösterilir.

Buna göre Cücenoglu'nun **Çıkmaz Sokak**, Bilginer'in **Ben Kimim**, Atay'ın **Godot'yu Beklemezken** oyunlarında gerçekliğin iktidarlarca değişen yüzü gösterilir. Atay'ın **Mangoma Maskeleri**, Baydur'un **Yeşil Papağan Limitet**, Cücenoglu'nun **Helikopter**, Boynukara'nın **O'nun Saltanatı** oyunlarında halka ve bireylere faydalı, tek güvenilir varlık olarak görülen devletin, aslında sadece birkaç kişinin çıkarına çalışan, mafyatik bir oluşum olduğu gösterilir. Ayvaz'ın **Yeniden Yaratma** ile Gürbüz'ün **Akıl Yoktur, Ne Yaşadır Ne Başta** oyunlarında düşünsel boyut daha ağır basar. Buna göre gündelik ve toplumsal hayatın tüm görünümünün ardında ölüm gibi asal bir gerçeklik vardır. Onay'ın **Karadul Efsanesi**, Baydur'un **Vladimir Komarov**, Ak'ın **Hastane** oyunlarında ise iktidarların gerçek yüzünü gizleyerek bireyleri kullandıkları gösterilir.

Irmak'ın **50 Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak** ile Cücenoglu'nun **Boyacı** oyunları daha kişisel düzlemde gerçeğin örtüklüğünü, bir dolantı şeklinde ele alır. Bu iki oyun, dönemin 'köşeyi dönme' hayalinin yansımaları gibidir.

Bu gruptaki oyunlarda dikkati çeken bir diğer ortak özellik Baydur'un **Yeşil Papağan Limitet**'i hariç tüm oyunların hangi ülkede, hangi zamanda geçtiklerinin belirsiz olmasıdır. **Yeşil Papağan Limitet** oyununda Enver ve Talat karakterleri ile Enver Paşa ve Talat Paşa'ya atıf yapılması, bu oyunu doğrudan bir tarihsel ve toplumsal okuma imkânı yaratmıştır. Ancak bu gruptaki diğer tüm oyunlarda uzaklaştırma kullanılmıştır. Örneğin Bilginer'in **Ben Kimim** oyunu kitapların yasaklandığı bir yerde, Cücenoglu'nun **Helikopter** oyunu deprem bölgesinin olduğu, parlamenter sistemle yönetilen bir ülkede, Boynukara'nın **O'nun Saltanatı** fuhuş, kumar gibi yeraltı işlerinin döndüğü bir yerde geçer; ancak ne kişi adları ne diyaloglar ya da yazarın açıklamaları bu oyunların belirli bir yere ve zamana ait olduğunu belirtir. Bu kapsamda yazılan oyunlardan **Çıkmaz Sokak** oyununa Kayseri savcılığı, **Ben Kimim**'e sıkıyönetim savcılığı tarafından soruşturma açılması, yazarların bu tutumlarının gerekçesi olarak gösterilebilir. İdeal olan adil bir devlet, iyi niyet, ilerici yönetimken; görünenin ardında devletin mafyalaşması, art niyet ve gerici yönetim vardır. Konumuz bakımından bakıldığında görünen toplumsal bir uyanışın idealize edilmesidir.

Toplumsal idealizasyonun töre konusunu ele alan oyunlar üzerinden de yapılır. Töre, Türk toplumunun belirleyici kavramlarından. "*Bir toplumdaki ahlaksal davranış biçimleri*" (Akarsu, 1975:167) şeklinde tanımlanır. Yani bir sosyal inşa olarak ahlak ile sıkı sıkıya ilişki içindedir.

Tarihçesine bakıldığında, göçebe dönemde bir arada yaşamının kurallarını düzenlemek için bir çeşit yazısız hukuk sistemi olarak ortaya çıktığı görülür. Yerleşik düzene geçildiğinde ise aşiretler arasında sürmüştür. İsmail Cem "*Devlet, Türkiye'nin batısında kendini, kurumlarını ve hukukunu kolaylıkla kabul ettirirken, devlet geleneğinin olmadığı doğu bölgesinde durum değişiktir*" (Cem, 2017:415) der. Yani devlet geleneğinin aşiret yasalarına bağlı olduğu doğu bölgelerinde töreye bağlılık esastır. Bunun toprak dağılımını, bireysel ve toplumsal ilişkileri, aşiret – devlet ilişkisini, aile içi

ilişkileri belirlemek gibi ekonomik, siyasal ve sosyal gerekçeleri vardır. Yaptırım gücü ise haklıyı – haksızı ve cezayı belirlemek gibi sonuçlarla ortaya çıkar.

Töreyle gelen en büyük yaptırımlar kan davası ve namus cinayetleri olarak karşımıza çıkar. Namus, kadın bedenine ve cinselliğine dair düzenleyici bir ilke olduğundan, dolayısıyla bu tahakkümden en çok etkilenen kadınlardır. Töre içinde aşiretin saygınlığı kadını korumaya bağlıdır. Bu görünüm doğuda daha yoğun karşımıza çıkarken, batıda bekaret kavramına indirgenir. Ancak görünüm farklı olsa da yıkıcılığı bakımından sonuçlar aynıdır. İsmail Beşikçi kadının göçer aşiret içindeyken daha serbest ve aktifken, yerleşik aşiret düzeninde bakkala bile gitmesinin yasak olduğunu belirtir (Beşikçi, 1969:144). Şehir yaşamında kadının statüsü yükselmişse de köyden kente göç eden aileler adetlerini şehirde sürdürmektedir. Töreyi sorunsallaştıran oyunlarda da bu gözlenir.

Oyun yazarlığımızda bu kapsamda karşımıza çıkan ilk oyun 1970 döneminde bahsettiğimiz Recep Bilginer'in **Sarı Naciye** oyunudur. Naciye kaçarak evlendiği için törelere karşı gelmekle suçlanmıştır. Ancak ilk kez bu dönem oyun yazarlığında törenin yıkıcı yönünü gösteren oyunlarda bir yığılma olur. Bunlar Murathan Mungan'ın Mezopotamya Üçlemesi **Mahmud ile Yezida** (1980), **Taziye** (1982), **Geyikler Lanetler** (1992), Orhan Asena'nın **Ölümü Yaşamak** (1982), Tuncer Cücenoglu'nun **Kadıncıklar** (1983), Yüksel Pazarkaya'nın **Mediha** (1989), Dinçer Sümer'in **Ali Ayşe'yi Seviyo** (1993), Özer Arabul'un **Gecenin Tadı** (1994), Özen Yula'nın **Dünyanın Ortasında Bir Yer** (1994), Hasan Erkek'in **Eşik** (1997) oyunlarıdır.

Yukarıda değindiğimiz gibi köyde geçen oyunlar Mungan'ın **Mezopotamya Üçlemesi**, Asena'nın **Ölümü Yaşamak**, Pazarkaya'nın **Mediha**, Yula'nın **Dünyanın Ortasında Bir Yer** oyunları aşiret yasalarını ve doğrudan töreyi konu edinirken, şehirde geçen oyunlardan Cücenoglu'nun **Kadıncıklar** oyunu köyden kente göçle takip edilen töreyi, Sümer'in **Ali Ayşe'yi Seviyo**, Erkek'in **Eşik** ve Arabul'un **Gecenin Tadı** oyunları namus, beraket kapsamlarında töreyi ele alır. Tüm oyunlarda idealize edilen toplumsal yapı, töre geleneğinden uzak olandır.

Mungan'ın üçlemesi, birbirinden bağımsız oyunlardan oluşur. Ortak olan toplumsal yapı ve ilişki biçimleridir. **Mahmud ile Yezida** oyununda birbirini seven, ancak farklı dine ve etnik kökene sahip gençlerin trajedisi yansıtılır. **Taziye** oyununda bu kez farklı aşiretlerin arasındaki kan davası ve aşk temaları vardır. **Geyikler Lanetler**'de de aynı temalar işlenir. Her üç oyunda da törelerin yaptırımları uygulanır, kadınlar, erkekler, çocuklar ölür. **Medea** tragedyasını anıştıran **Mediha** oyunu erkek çocuk doğurma zorunluluğu, kuma geleneği bakımından töre kapsamında okunabilir; finali de tıpkı tragedyadaki gibi yıkımla sonuçlanır. Özen Yula'nın **Dünyanın Ortasında Bir Yer** oyununda törenin yansımaları birkaç perspektiften verilmiştir: Emre Bey kardeşini öldürterek onun karısıyla evlenir, diğer yandan ırgat kadınların yıkımları vardır. Sena kumadan olan oğlunu, Ahten öz oğlunu öldürür, Melek törelerden kaçmak isterken ölü doğum yapar, Ahten'in aşık olduğu adam yine Emre tarafından öldürülür. Bu kapsamdaki oyunlardan Orhan Asena'nın **Ölümü Yaşamak**, töreye son vermesi bakımından ayrılır. Bu oyunda doğrudan idealize edilen bir kahraman, Mustafa vardır. Mustafa'nın girişimiyle kan davası biter, töre son bulur:

“Mustafa – Yanlış yoldayız biz. Gel barışalım! Bu kan kurusun artık aramızda. (...) Cesaret nedir bilir misin? Doğru bildiğini, herkese ters düşeceğini bile bile, her gün yüzüne tükürüleceğini bile bile savunmak, savunabilmek. Gel barışalım” (Asena, 1995:90).

Diğer oyunlarda ideal toplumsal düzen, kötü olan gösterilerek ifade edilirken; bu oyunda yazar, mesajını doğrudan Mustafa'nın ağzından söyletir. Bu bakımdan geleceğe dair umut taşıyan bir oyundur.

Şehirde geçen oyunlardan Tuncer Cücenoglu'nun **Kadıncıklar** oyununda törenin en çarpıcı yansıması yine namus kavramı üzerindendir. İnci, ailesinin rızası dışında bir adamla kaçarak evlenince töre devreye girer. Köyden kente kaçmış, burada izini süren memleketlileri ve ağabeyi, kocasını öldürmüştür. Ağabeyi hapse girince törenin durulduğunu sanan İnci, bir genelevde çalışmaya başlar. Sonunda töre yerini bulur, İnci de öldürülür. Şehir hayatında geçen oyunlardan Hasan Erkek'in yazdığı **Eşik**'te yine köyden göç etmiş bir aile konu edilir. Ailenin genç kızı İpek, evlilik hayali kurduğu adamdan hamile kalınca kendini asar. Bu oyunda namus cinayeti intihar görünümünde

yansıtılmıştır. İlginç olan bu büyük olayın, ailenin şehir hayatına kültürel uyumunda karşılaştığı sorunlar içinde sıradan bir motif gibi kullanılmasıdır.

Özer Arabul'un **Gecenin Tadı** ve Dinçer Sümer'in **Ali Ayşe'yi Seviyo** oyunları, Erkek'in **Eşik** oyununda olduğu gibi bekaret tabusunu konu edinir. **Gecenin Tadı**'nda Güler, ilk kez birlikte olduğu adam tarafından terk edilince bunalıma girer. **Ali Ayşe'yi Seviyo** oyunu, töre kavramının şehir yaşamında, çocuk büyütme pratiğindeki pekiştirici görünümünü sergiler:

“Fatma - Amanın da benim gül kızıma...  
 Sitare - Amanın da benim civanıma...  
 Fatma - Pis adamlar sataşmış.  
 Sitare - Mundar kadınlar dadanmış.  
 Fatma - Aman diyeyim, gözünü dört aç yavrum...  
 Sitare - Karı kız demek, çıyan demek, kırk bacaklı akrep demek..  
 Fatma - Erkek kısmına güven olmaz minnoşum, insanı öyle bir şey eder ki...  
 Sitare - Aman çocuğum uzak dur, fellik fellik kaç!  
 Fatma - Kurt gibi dişlerler.  
 Sitare - Yılan gibi sokarlar.  
 Fatma - Saldırırlar.  
 Sitare - Öldürürler.  
 Fatma - Sözümlü kulak vermezsen başını taşlara vurursun.  
 Sitare - Aklını başından alırlar, sınıfta kalırsın.  
 Fatma - Vallahi evde kalırsın.  
 Sitare - Hamal olursun.  
 Fatma - Erkekler zibidi.  
 Sitare - Kızlar düttürü.  
 Fatma - Ben kızımı paşa gelini yapacağım.  
 Sitare - Ben oğluma müdür kızı alacağım” (Sümer, 2003:26).

Oyunlarda da görüleceği üzere kadın bedeni üzerinden hegemonyayı sürdürmek namus, bekaret gibi kavramlardan geçer. Namus neredeyse mutlak olarak evlilik dışı cinsel ilişkinin gerçekleşmemesi anlamında kullanılır (Bora, 2005:67). Dolayısıyla namus bir kez kaybedildiğinde geri kazanılamaz ve telafisi yoktur. Bu yalnızca erkekler tarafından değil, kadınlar tarafından da kabul gören, yeniden üretilen ve Sümer'in **Ali Ayşe'yi Seviyo** oyununda görüldüğü gibi kuşaktan kuşağa aktararak pekiştirilen bir yargıdır. Namus ve bekaret ilişkisinde öne sürülen asıl mantık çocuğun kimin soyundan geldiğinin bilinmesidir ve bu da yine içe kapalı aşiret törelerini destekler. Ancak aşiret dışı topluluklarda da bekaret/namus konularına saplantılı derecede önem verilmesi, psikolojik

bir anlamlandırmayı gerekli kılar: “*namus cinayeti, aileyi koruma kisvesi altında sergilenen, ensest kaynaklı kıskançlıktır*” (Tillion, 2006:129).

Yukarıdaki model oyunlarda (**Ölümü Yaşamak** hariç) önerme olmadığı için, sağduyu perspektifinden bakılmadığında birer ibret oyunu olarak yorumlanabilir: “farklı dinden, mezhepten, aşiretten biriyle aşk yaşamak cezalandırılacağından, bu hatalara düşmemek gerekir”. Ancak burada yazarların ibret alınması istedikleri konunun aşka temkinli olmak değil, toplumsal eleştiri yapmak olduğunu varsayıyoruz. Töre ve getirdiği davranış kalıpları ne bireyi ne toplumu korumakta, her iki yönden de yıkım getirmektedir. Böylece bu oyunlarla idealize edilen toplum düzenini özgür, demokratik, hukuka bağlı toplum olduğu yorumu yapılabilir. 1980 – 2000 döneminde toplumsal ortama damgasını vuran töre-namus cinayetleri, devlet eliyle yapılan bekaret kontrolleri gibi güncel konular, oyunlarda bu şekilde yansımaları bulmuştur.

1980-2000 döneminde sayıları azalmakla birlikte, köyü ve köylüyü idealize eden oyunlar da yazılmıştır. Kenan Işık’ın **Behçet Bey’in Fötr Şapkası** (1981), **Bebek Uykusu** (1984), Bilgesu Erenus’un **Misafir** (1984), Nezihe Meriç’in **Sevdican** (1984), Ülker Köksal’ın **Gün Dönerken** (1986), Memet Baydur’un **Kamyon** (1990), Cuma Boynukara’nın **Muhtaro** (1991), Turgay Nar’ın **Çöplük** (1995), Hasan Erkek’in **Eşik** (1997) oyunları bu bağlamda anılabilir.

Işık’ın **Behçet Bey’in Fötr Şapkası** oyunu dışındaki tüm oyunlar, köylü idealizasyonunu göç üzerinden ele almıştır. Bunda dönemdeki göç hareketliliğinin etkisi vardır. Örneğin 1970’te şehirdeki nüfus oranı %38.45, kırdaki nüfus oranı %61.55’ken; 1980’de şehir nüfusu %43.91’e çıkmış, kır nüfusu %59.19’a düşmüştür. 1990’da ise bu oran şehirde %59.01’e ulaşmış, kırdaki %40.99’a gerilemiştir (Sağlam, 2006:37). Dolayısıyla oyunlarda da köylü – kentli çatışması, özellikle kültürel sorunlar bakımından ve şehir ortamı içinde ele alınır.

Işık’ın **Behçet Bey’in Fötr Şapkası** oyununda köylü Ana’ya karşı Behçet Bey devleti, şehri temsil eder. Toprak davası yüzünden çatışma yaşarlar. Finalde Ana kazandığında, Behçet Bey’in fötr şapkasına hınçla ateş eder. Köylü kazanmış; ancak bu

sonuca ulaşana dek pek çok kayıp vermiştir. Diğer yandan köyden kente göç eden Abuzer ile Bekir'in hikayeleri ilerlemektir. Bu kişiler şehirde yaşayamayacaklarını anlarlar.

Cumhuriyet tarihi boyunca yazılan oyunlarda köylü iyi, saf, mert gibi özellikleriyle idealize edilir. Köyü ve köylüyü idealize etmek, toplumcu gerçekçi yaklaşımın göstergesidir. Ezen – ezilen, ağa ya da muhtar – köylü, şehirli – köylü çatışmalarıyla ele alınır. Bu çatışmalar daha geniş bir evrende, sınıf çatışması olarak yorumlanabilir. Köylünün tarafını tutmak, burjuvaziye karşı bir duruştur. Yazarların bu idealizasyonu yaptıkları oyunlar, daha çok bir sergileme niteliğindedir.

Yine Işık'ın oyunu olan **Bebek Uykusu**'nda köylü Osman, Avrupa'da üniversite eğitimini tamamlamış, ülkesine dönünce büyük şehre yerleşmiştir. Karısının ailesi şehir kökenlidir, Osman'ı aşağılayarak kimlik bunalımı yaşamasına neden olurlar. Osman'ın ninesi köyden gelir; ancak karısı onlarla kalmasını kabul etmeyince nine, Osman'ın kollarında can verir. Bu köylünün direnememesinin bir göstergesidir. Bilgesu Erenus'un **Misafir** oyununda ise Musa Tezer ve ailesi Almanya'dan köylerine döner; ancak burada köylü tarafından dışlanırlar. Final mutlu sonla biter, ait oldukları yere dönerler. Ülker Köksal'ın **Gün Dönerken** oyununda Nurcan, tatilini geçirmek için arkadaşları ile birlikte köyüne gider. Köy evinde mısır ekmeği yemek, Trabzon peyniri yanında Fransız şarabı içmek, Brezilya kahvesi, İspanyol konyağı içmek gibi eylemlerle Nurcan'ın ve şehirli arkadaşlarının, köy ortamına uyumsuzlukları vurgulanır. Sonunda buraya ait olmadıklarını fark ederek, köydeki topraklarından da vazgeçerek şehre dönerler. Buradaki köylü idealizasyonu Nurcan ve İnci'nin düştüğü gülünç durumlar ve köyde yaşayan diğer kişiler üzerinden yapılır. Nezihe Meriç'in **Sevdican** oyununda ise göçü bir çözüm olarak gören kadınların hezeyanları anlatılır. Ayşe, kocası tarafından aldatıldığını öğrenince çocuklarını annesine bırakarak Almanya'ya gider. Binay istemediği evliliği bitirdikten sonra iki seçeneği kaldığını düşünür: gurbete gidip işçi olarak çalışmak ya da zengin bir adamın metresi olmak. Fazilet de kocası ölünce çalışmak için Almanya'ya gitmek zorunda kalır. Ancak tüm kadınlar kadınlar çeşitli gerekçelerle geri dönerler. Ülkelerinden uzaklaşmak onların özgür ya da mutlu yaşamalarını sağlamaz. İrep Ana ise göç neticesinde köyünde yalnız kalmış yaşlı bir kadındır. Bu kadınlar için kurtuluş başka ülkelerde değil, kendi topraklarındadır. Daha önce değindiğimiz Hasan Erkek'in **Eşik**

oyununda köyden kente göç eden bir ailenin, Işık'ın **Behçet Bey'in Fötr Şapkası** oyunundaki Abuzer ve Bekir gibi yaşadıkları kültürel şok, uyum problemleri ve bunun sonucundaki yıkımı anlatılır. Bu oyunlarda köylüler sahip oldukları değer yargılarını, şehirde kaybetme tehlikesi ile karşılaştıklarından, idealize edilmiştir diyebiliriz.

Baydur'un **Kamyon** ve Cücenoglu'nun **Çöplük** oyunları ise doğrudan köyü ve köylüyü idealize etmezler. Ancak taşıdıkları köyle bağlantılı motifler ve kişiler aracılığı ile köyden kente göçe mecbur kalmanın gerekçelerini açıklarlar. Bu nedenle söz konusu iki oyunda idealize edilen, şehir yaşamıdır denilebilir. **Kamyon** oyunu köyden kente çalışmaya giden insanların kamyon bozulup dağ başında kalma durumları üzerine kuruludur. Şehir – köy kıyaslaması şöyle yapılır:

“Necati – Asfalt yolu bırakmayceen... Şehir ışıklarını arkandan ve önünden hiç eksik etmeycen. Her bi yanın benzinci, kayfehane, ev, fabrika filan olacak... O zaman kamyon mu bozuldu? Zırt diye tamir ettirir, yoluna devam edersin.... Ne işimiz var bizim dağ başlarında? Nerden uydum senin gibi bir ayının sözüne!” (Baydur, 1994:136).

(...)

“Şaban – Sıkıldım bu dağ başında.

Abuzer – Dağları severim ben.

Şaban – Ben şehirleri tercih ederim.

Abuzer – Sen şehirlisin ya... ondandır.

Şaban – Alay etme abi, gözünü seveyim. Şehir kim, ben kim?

Abuzer – Sen demiyor musun şehirleri severim diye?

Şaban – Ne var bunda? Köylüler şehirler sevemez mi? Yasak mı?

Abuzer – Yasak.” (Baydur, 1994:153).

Meriç'in **Sevdican** oyunundaki kadınların kurtuluşu Almanya'da görmesi gibi Baydur'un **Kamyon** oyunundaki bazı oyun kişileri kurtuluşu şehirde görür. Ancak şehirde kötü çalışma koşulları, küçük görülme gibi hezeyanlar yaşayacaklardır. Cücenoglu'nun **Çöplük** oyununda ise Aymelek ve abisi Haco, kente göç etmeyi başarmışlardır fakat çöplükte yaşamaya mahkum olurlar, Aymelek ölür... Bu hayat, sonlarını getirir. Boynukara'nın **Muhtar** oyununda Hilafo'nun şu repliği, köydeki ortamı açıklar:

“Hilafo – Hangi iş doğru gidiyor, söyleyin. Yol yapmışlar kapandı. Okul yapmışlar, öğretmen yok. Sağlık ocağı diyorlar, ahır olmuş. Bir cami yapılacaktı hala ses seda yok. Telefon çekmişler çalışmıyor. Direk dikmişler, sözde ceryan

var, üç ayda üç gün lambalar yanıyor. Çeşme diyorlar, su yok. Muhtar o bu işi bilmiyor, o mühür bende olacaktı ki siz görecektiniz” (Boynukara, 1997:159).

Buna göre toplum, devletin eşitlikçi olmayan tutumu nedeniyle mağdur olmakta, göçe mecbur bırakılmaktadır. Özetle dönemde yapılan toplum idealizasyonu; görünenin ardındaki gerçeği fark ederek uyanış yaşayan, töre gibi geleneksel adetlerden ve bunun bekaret sorunu gibi ‘modern’ yansımalarından kurtulmuş ister köyde ister kentte, eşit ve özgür yaşayabilen toplumdur.

### 2.1.2. Ailenin İdealizasyonu

Toplumsal idealizasyonun diğer bir yansıması, aile için yapılandır. Sevgiye dayanan aile birliği idealize edilirken, maddi değerleri öne çıkaran aileler eleştirilir. Aile, Türk toplumu için daima özel bir değere sahip olmuştur. Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte ailenin idealizasyonu doğrudan devlete bağlanır. Anayasa’nın 41. Maddesinde “*Aile Türk toplumunun temelidir*” ifadesinden anlaşıldığı üzere devlet ile aile sıkı bir ilişki içindedir. Henüz 2002 yılına dek Anayasa’da erkeğin ailenin reisi olduğu, kocanın kadın ve çocukların bakımından sorunlu olduğu maddeleri yer almaktaydı. Türkiye’de, evlilik çeşitlerinin (eşcinsel evlilik gibi) olmaması, evlilik dışı çocuk yapılamaması gibi kanunlar, devletin idealize ettiği aileye dair bilgi verir. Buna göre ideal Türk ailesi anne baba ve çocuktan oluşan çekirdek yapıda, tekeşli, heteroseksüel, modern ve aydın bir babanın otoritesinde yaşayan, eğitilmiş ve evine sadakatle bağlı bir anneyi içeren yapıdadır.

2013 yılında İstanbul’da düzenlenen “*Başka Bir Aile Mümkün mü?*” sempozyumunda ailenin idealizasyonuna dair Kerestecioğlu’nun yaptığı şu tespit, çalışmamız bakımından önemlidir: “*İdeal aile kavramının kendisi aslında ailede bir problem olduğunu ifşa ediyor. Aile kendiliğinden ideal olamıyor; ideal hale getirilmesi gereken bir olgu*” (Kerestecioğlu, 2003:10). 1980 – 2000 döneminde aile temasını ele alan oyunların, aile yapısının olumsuz nitelikler taşıdığını savunduklarını söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu dönemde aile temasını ele alan oyunlarda ne Reşat Nuri Güntekin’in **Yaprak Dökümü** oyunundaki gibi toplumsal ve bireysel sorunları eriten aile ne Cevat Fehmi Başkut’un **Kadıköy İskelesi** ya da Ülker Köksal’ın **Adem’in Kaburga Kemiği**

oyunlarındaki gibi ailesi için her şeyi yapabilecek anne figürü ne de Recep Bilginer'in **Sarı Naciye**, Güntekin'in **Balıkesir Muhasebecisi** oyunlarındaki gibi çocukları, eşi için kendini feda eden baba figürü vardır. Aile sevgisiz, huzursuz, varoluş nedeni maddi koşullara dönüşen bir kurum olarak eleştirilmektedir. Kardeşlik ilişkileri de örneğin Turgut Özakman'ın **Kanaviçe** oyunundaki gibi destekleyici değildir. Toplulukçu değerler yerini bireyci değerlere bırakmıştır.

Bu kapsamda değerlendirilecek model oyunlar; geleneksel aile yapısının maddi değerler karşısında çözülmesini anlatan Orhan Asena'nın **Seyisbaşı Konağı** (1980), aile kurumuna kadınların muhtaciyeti ya da erkeklerin hırsları üzerinden yaklaşan Recep Bilginer'in **Oyun Bitti** (1981) ve **Kıskanç** (1987), Bilgesu Erenus'un **İkili Oyun** (1981), Hidayet Sayın'ın **Köklerdeki Kurtlar** (1982) ve **Fiyasko** (1985), Sevim Burak'ın **Sahibinin Sesi** (1982) ve **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** (1981), Necati Cumalı'nın **Bir Sabah Gülererek Uyan** (1985), Refik Erduran'ın **Tamirci** (1986), Oktay Rifat'ın **Yağmur Sıkıntısı** (1988), Necati Cumalı'nın **Yalnız Ölü** (1990) oyunlarıdır. **Fiyasko**, **Yalnız Ölü** ve Adalet Ağaoğlu'nun **Çok Uzak Fazla Yakın** (1988) oyunları, kardeşlik bağlamında da değerlendirilecektir. Diğer yandan, nicelik olarak azalmakla birlikte, bu dönemde de kadınların erkeklerin zaaflarından faydalanarak aileyi yıkıma sürüklediğini anlatan Tuncer Cücenoglu'nun **Dosya** (1985), Recep Bilginer'in **Karım ve Kızım** (1982) oyunları yazılmıştır.

Orhan Asena **Seyisbaşı Konağı** oyununda, oyun yazarlığı tarihimizin başlangıcından beri var olan bir konuyu işler. Sedat Simavi'nin **Hürriyet Apartmanı**, Cevat Fehmi Başkut'un **Koca Bebek**, Ahmet Kutsi Tecer'in **Satılık Ev** ve Turgut Özakman'ın **Kanaviçe** gibi oyunlarında konak yaşamının bir mekândan fazlasını işaret ettiğini görmüştük. Konak milli değerlerin göstergesi olarak kullanılır. Buranın yıkılması, sosyo kültürel bir teslimiyeti sembolize eder. Asena'nın oyununda Seyisbaşı ailesinin son temsilcisi olan Nihal Hanım da konağa, dolayısıyla geleneklerine, değerlerine sahip çıkmak ister. Ancak bir inşaat firmasının teklifinden sonra, oğulları konağın satılmasından yanadır. Nitekim konak satılmasa da yaşam, Nihal Hanım'ın idealize ettiği gibi sürmez artık. Oğulları ahlak dışı ilişkiler yaşar, bir bir evi terk ederler. Aile bağlarıyla birlikte anılan sevgi, saygı, dayanışma, huzur gibi olumlu değerler yerini hoyratça maddi

çıkarcılığa bırakmıştır. Bu olumsuz özellikler gösterilerek ideal aile tipi belirlemesi yapılır.

Oyun yazarlığımızda kadın, çoğunlukla eş ve anne olarak fedakâr, pasif karakterde çizilmiştir. Ancak özellikle 1980'lerle birlikte kadının pasif ve teslimiyetçi hali, direnişe dönüşme de melankolik bir sorgulayıcılığa dönüşmüştür. Sonuçta kadın yine teslimiyetçidir; ancak artık olan bitenin farkındadır. Bu farkındalık kaçınılmaz olarak psikolojik bunalıma yol açar.

Bu dönemde yazılan oyunlarda kadınlar, erkeklerle muhtaç olma durumu üzerinden ilişki kurar. Sevim Burak'ın **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** ve **Sahibinin Sesi** oyunlarında kadınlar, maddi gerekçelerden ötürü erkeklere muhtaçtır. **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**'ın Melek'i on üç yaşında köyünden alınıp Ziya'nın ailesinin Kuzguncuk'taki yalısına evlatlık olarak verilmiştir. Ziya Melek'e maddi ya da manevi olarak destek olmamış, onu hizmetçi gibi, asgari ihtiyaçlarını giderecek şekilde kullanmıştır. Diğer yandan sadakatsizdir. Ancak Melek tüm bunları görmesine karşın sesini çıkaramaz. Çünkü onun için başka bir hayat yoktur. Diğer kadın oyun kişisi Nivart için de Ziya Bey bir otorite figürüdür. Fatma Keçeli, Melek ve Nivart'ın bir araya geldiklerinde güçlendiklerini ve Ziya Bey'in iktidarını sarsacak konuşmalar yaptıklarına; bu nedenle Ziya Bey'in bu kadınların bir araya geldikleri her zaman onları ayırdığına dikkat çeker (Keçeli, 2007:137).

**Sahibinin Sesi**'nde ise Zembul ve Bilal çifti karşımıza çıkar. Bilal paranoyak bir adamdır. Zembul'den şüphelenir, psikolojik baskı uygular. O da Melek gibi özellikle maddi olarak Bilal'e bağımlı, muhtaçtır. On yıldır söz verdiği nikahı kıymaz, çocuk sahibi olmak hayalini gerçekleştirmesine izin vermez... *"Bu kadınlar yalnızlık çekmiş, isyan etmek için geç kalmışlardır"* (Belkıs, 2009:33).

Recep Bilginer'in **Kıskanç** oyununda ise hem maddi hem manevi gerekçelerle erkeklerle muhtaçlık ilişkisi kuran Mualla'yı görürüz. İlk kocası Sedat'ın eşcinsel olduğu ortaya çıkmıştır. Aradığı cinsel ve duygusal tatmini bulamayan Mualla, Şerif'in yalısına kaçır. Bu kez de Şerif patolojik boyutta kıskanç çıkar; Mualla'yı eve kapatır, kalın perdeler takar, pencereleri dahi kilitler; kamusal yaşantısı olmasına izin vermez. Diğer

yandan geleneksel bir adam olan Şerif, evlenmeden Mualla'yla birlikte olmayacaktır. Mualla'nın istekleri yine tatmin edilmez. Şerif'in işleri bozulunca, Mualla avukat olan eski kocasından yardım ister. Böylece her şey düzene kavuşur. Mualla, melodramatik kurgunun yapısına uygun olarak sabretmiş, sonunda, en azından söylem düzeyinde kazanmıştır. Şerif kıskançlığının, yalnızlık korkusundan kaynaklandığını anlar. Mualla ise tipik bir kadın karakter olarak başına her ne gelirse çekecektir. Çünkü bağımsız bir karaktere sahip değildir. Bilginer de idealizasyonu olumsuz nitelikleri vurgulayarak gerçekleştirir.

Evlilik bağımlı karı kocanın sevgisiz ortaklığı olarak ele oyunlara model olarak Bilgesu Erenus'un **İkili Oyun** ve Oktay Rifat'ın **Yağmur Sıkıntısı** oyunları gösterilebilir. **İkili Oyun**'da Nur ve Erol Ege kıyılarında kamp yapmaktadır. Nur depresyonda olduğu için bu seyahati doktoru önermiştir. Öğreniriz ki bu çift bir zamanların devrimcilerindendir. Ancak Erol günün şartlarına uyum sağlamıştır, Nur ise bu durumdan şikayetçidir. Erol ev içi işlere karışmazken, çocukların bakımı, ev işleri gibi sorumluluklar Nur'un üzerindedir. Diğer yandan Nur bir bankada çalışmaktadır. Değişen üretim ilişkileri ataerkil aile yapısını kırmış görünmesine karşın, eril referanslar aileyi ideolojik olarak kuşatmayı sürdürmektedir.

Kadının çalışma hayatına dahil olması, onu özgürleştirmemiş, yüklerini hafifletmemiş, tam aksine sorumluluklarını artırmıştır. Nur da bu durumun farkındadır. Ancak oyun boyunca kocası tarafından bu hayatı yaşamanın başka seçeneği olmadığına ikna edilir.

“Nur: (Aynadaki kendine) Küçük burjuva aydını olacak, sen de... Genç kuşaklar mezarımıza işeyecek bizim” (Erenus, 1981:83).

“Erol: Bak, gelişmiş ülkenin aydını çözümlemiş meseleyi. Ne yapıyor? Olaylara dışardan bakıyor. Resmen dalga geçiyor herifçioğlu çevresinde olup bitenlerle... Az gelişmiş bir ülkenin aydını olarak biz daha da muhtacız buna” (Erenus, 1981:31).

Bu karşıtlıklarına karşın Nur ve Erol çatışma içine girmezler, doğrudan uzlaşarak yaşamlarına kaldıkları yerden devam ederler. Bu yaklaşımları, giriş bölümünde değindiğimiz statüko önyargısının bir yansımasıdır.

Rifat'ın **Yağmur Sıkıntısı** oyununda Arif ve İnci'yi gördüğümüz daha ilk sahnede, kadının tüm modernleşme, eşitlenme çabalarına rağmen aile içinde değişmeyen geleneksel konumunu görürüz. İnci, kocası tarafından kahvaltının hazır olmadığı gerekçesiyle azarlanır. İnci de Nur gibi dalgın, depresiftir. Bu çift ne duygusal bakımından birbirini tatmin edebilmektedir ne de dünya görüşleri benzerdir. Birbirlerini, ortak tanıdıkları insanlarla aldatırlar. Öte yandan Arif insanları kullanmayı, esnafa borç yapmayı düstur edinmiştir. İnci ise bu durumdan muzdarip olur:

“İnci: Seninle yaşamak istemiyorum. Yaşadığım kadarından da iğreniyorum. Seninle geçen dört yılımı unutabilirsem, o günleri yaşamadım diyebilsem kurtulurum belki. Ama yaşadım seninle, yaşadım ve kirlendim” (Rifat, 1988:24).

İnci, duygusal bir sığınak olarak gördüğü Vedat tarafından da aldatılınca bunalımı iyice artar. Arif'le İnci arasında güvenilir duyguların kırıntısı bile bulunmaz. Arif, günün adamıdır:

“Arif- Bırak bu ipe sapa gelmez düşünceleri! Biz kendi yağıyla kavrulan, ayağını yorganına göre uzatan sümsük kişilerden değiliz. Bizim ufak tefek hesaplar umurumuzda değil. Geçti o bir lokma, bir hırka çağları. Bizim gözümüz zenginlikte. Borçlu olacaksın ki, borç alasın” (Rifat, 1998:5).

(...)

“Arif- Ben bu düzenin gereğini yerine getirmeye çalışıyorum. Yüreğimin sızladığı çok oluyor. Sağlam bir düzenin komisyoncu Arif'i başka bir adam olabilirdi. Yalnız şu var: Ahlakçılık deyince, senin gibi düşünenlerin aklına kazma sallayarak alın teriyle para kazanmak geliyor. Yok öyle şey! Ben kazma sallamam. Ben boşluklardan faydalanarak para kazanırım. Ben aklımı kullanırım” (Rifat, 1988:19).

Öyle ki karısının kendisini aldatmasından bile etkilenmez Arif. Derhal bunu nasıl maddi olarak lehine çevirebileceğini düşünür. Ailenin işlevleri olarak tanımlanan biyolojik, ekonomik, toplumsallaştırıcı, duygusal, koruyucu niteliklerinden hiçbirisi bu ailede yoktur. İnci bu bunalımdan çıkış yolunu intihar etmekte bulur. İdeal aile tasarımı, ulaşılamayacak, umutsuz bir yerdedir.

Kadınların toplumsallaşmak için erkeklere ihtiyaç duymalarından ötürü aile kurmaları Recep Bilginer'in **Oyun Bitti** ve Cumalı'nın **Bir Sabah Gülererek Uyan** oyunlarında karşımıza çıkar. **Oyun Bitti**'de bir erkeğe kamusal hayata kendisini kabul ettirebilmek için gereksinim duyan Münevver ile maddi olarak ayakta kalmak için gereksinim duyan Meliha bir arada verilir. Münevver'in kocası bir kazada ölünce,

arkadaşı Meliha ve kocası Halit ona destek olmaya çalışırlar. Zamanla Münevver ile Halit arasında duygusal bir bağ oluşur. Münevver kocasından kalan arsaları satar, malları için Halit'e vekalet verir, onun kumar borçlarını öder, parasını istediği gibi kullanmasına izin verir. Sonunda elinde bir tek oturduğu ev kalır. Münevver kullanıldığını fark ettiğinde Halit'i vurup intihar eder. Var oluşunun her iki koşulunu, maddi gücünü ve bir erkeğin kılavuzluğunu yitirdiği için cinnet geçirmiştir.

Cumalı'nın **Bir Sabah Gülererek Uyan** oyununun Suna'sı da Münevver gibi kocasını kaybetmiş, ondan yüklü bir miras devralmıştır. Suna kendinden yirmi üç yaş büyük bu adamla evlenince üniversite eğitimini yarıda bırakmış, ev kadını olmuştur. Kocasının ölümünün ardından gönlünce bir hayat sürebilme düşüncesiyle rahatlamış, kendinden on yaş küçük, şair Ergun'a aşık olmuştur. Ancak çevresi bu ikiliyi yakıştıramaz, yadırgar. Suna kendini sosyal ortamına kabul ettirmek için yeniden evlenmek zorunda hisseder. Bunun için büyük bir iş adamı olan Sadi'yi tercih etmeye zorlanır. Böylece kendi istekleriyle şekillendirebildiği özgür hayatı değil, alışageldiği geleneksel rollerle örülü hayatını sürdürecektir. Her iki oyunda da kadınlar mücadele gücü bulamazlar. Bu kadınlar doğrudan tek bir erkeğe değil ama eril düzenin sürdürülmesine muhtaçtır. Ancak eril düzen içinde de mutlu değillerdir. Yazarlarımız karakterlerini eyleme geçirmekte çoğunlukla çekimser kaldıkları için; bu tarz oyunlarda idealizasyon altmetinde aranmalıdır.

Kardeşlik ilişkileri de olumlu çizilmemiştir. Hidayet Sayın'ın **Fiyasko** oyununda beş kardeş, anne babalarının ölümünden birkaç yıl sonra baba evinde buluşur. Aralarında samimiyete dayalı bir ilişki olmadığı anlaşılır. Büyük şehre göç etmiş, içki, kumar düşkünü kardeş Orhan, diğerlerini maddi çıkarları için kullanmak ister. Bunun önünde engel olduğunu düşündüğü kardeşi Zehra'yı kovar. Zehra'yı durdurmak isteyen Halit tekerlekli sandalyesiyle merdivenlerden düşerek ölür. Kardeşler, birincil sorumlu olarak da Orhan, birbirlerinin ölümüne neden olacak kadar yabancılaşmıştır. Üstelik Halit'in ölümünün ardından büyük bir yıkım ya da değişim/dönüşüm geçirmezler. Finalle birlikte bir hesaplaşma yaşayacakları beklentisi oluşur, ancak sahne üzerinde bu görülmez.

Necati Cumalı'nın **Yalnız Ölü** oyununda ise altmış yaşlarındaki Kerem, hizmetçisi tarafından yatağında ölü bulunur. Kerem'in on beş yıldır hiç görüşmediği

kardeşi Ertan ile ölen kız kardeşinin kocası Yalçın, mirastan pay almak için eve gelirler. Ancak miras açıklandığında kendilerine hiçbir şey bırakılmadığını öğrenirler. Çıkara dayalı kardeş ilişkileri, basit haliyle görülür.

Adalet Ağaoğlu'nun **Çok Uzak Fazla Yakın** oyununda iki kız kardeş Aydın ve Meltem düşünce olarak zamanla birbirlerinden uzaklaşmış, farklılaşmıştır. Gençliklerinde aynı tiyatrodaki çalışan, aynı düşünsel ve sanatsal idealleri paylaşan kardeşlerden Meltem zamanla günün gereklerine uyum sağlarken, Aydın idealizmini korumuştur. Yıllar sonra bir evde buluştuklarında, hala uzlaşamayacaklarını fark ederler:

“Aydın – Evime bunun için mi geldin yoksa? Beni tiyatroya döndürmeye? Sana bir şey söyleyeyim mi küçük hanım? Artık oyun yazmayacağım. Yönetmenlik de etmeyeceğim. Otelde de söyledim tiyatro bitti. Dönmeyeceğim.

Meltem – Ben de salt şiirle yaşayamayacağımı söylüyorum. Hiç gerçekçi değilsin.

Aydın – Hayatın anlamını ve sanatın gerçeğini arıyorum...

Meltem – Bunu daha önce söylemiştin ama ben sana şunu söylemedim: sen hayatın istediği sabrı gösteremedin, onun hiçbir çağrısına kulak vermedin, sonuçta da hiçbir yere ulaşamadın” (Ağaoğlu, 1991:136-137).

Burada kardeşler bir çeşit dayanışma kurmaya çalışıyor gibi görünse de her ikisi de diğerini kendi tarafına çekmeye çalışır. Sonuçta başarılı olamayıp yeniden, süresiz olarak ayrılırlar.

Özellikle 1946 – 1960 döneminde, maddi hırsları nedeniyle kocalarını yıkıma sürükleyen kadın karakterleri Cevat Fehmi Başkut'un **Sana Rey Veriyorum, Paydos**, Reşat Nuri Güntekin'in **Balıkesir Muhasebecisi**, Ahmet Kutsi Tecer'in **Bir Pazar Günü** oyunlarında görmüştük. 1980 – 2000 döneminde bu eğilim yeniden karşımıza çıkar. Cücenoglu'nun **Dosya**, Bilginer'in **Karım ve Kızım** oyunlarında erkekler sorumluluklarını yerine getiren kişilerken, kadınlar doyumsuz karakterler olarak kurgulanmıştır.

Cücenoglu'nun **Dosya** oyununda Tamer, bir devlet kurumunda müdür yardımcılığı yapmaktadır. İdeal memur tipinin namusluluk, dürüstlük gibi özellikleriyle donatılmıştır. Ortaya bir yolsuzluk dosyası çıkarınca kovulur. Bir süre kardeşi Somer ile arkadaşı Ömer'in maddi yardımlarıyla ayakta kalır. Ancak tehdit edildiği üstleri tarafından bu yardımlar da engellenir. Karısı ve kızı ona destek olmayınca evi terk eder.

Finalde susmayı kabullendiğini belirterek ailesine ve işine geri döner. Yine düzen bozulmadan, değişmeden devam edecektir.

Bilginer'in **Karım ve Kızım** oyununda ise Mehmet holding sahibi, zengin bir adamdır. Karısı ve kızı ise şımarık, gösteriş meraklısı tiplerdir. Mehmet'in yardımcısı Sami ile her ikisi de ilişki yaşamaktadır. Mehmet durumu fark ettiğinde, karısı ve kızı bunu itiraf edip barışana kadar servetini başka bir arkadaşına devreder. Babanın soğukkanlı yaklaşımı, hiç kimsenin yıkımına neden olmasa da ailede kimsenin birbirine duygusal bağla bağlanmadığının göstergesidir.

### 2.1.3. Kadının İdealizasyonu

Türk oyun yazarlığı tarihi boyunca ideal kadın tipinin inşasından bahsetmek mümkündür. Daha önce değindiğimiz gibi 1923-40 yılları arasında Anadolu kadını tipi idealize edilirken, 1940-60 yılları arası maddi değer düşkün olduğu için ailesini yıkıma sürükleyen kadın eleştirilmiş, 1970-80 arası köyde ve şehirdeki kadının sorunları derinlikli boyutta ele alınmaya başlanmıştır. 1980-2000 döneminde ise görünüm; modernleşen Türkiye söylemi ve yaşamı içinde, kadınların modern, özgür bir yaşama kavuşmadığı şeklindedir. Bu dönemin oyunlarında kadın karakterler, toplumsal hayata katılamadıkları için yaşadıkları hezeyanlar içinde karşımıza çıkar. Dolayısıyla aslında yapılan, kadınlar üzerinden bir toplum eleştirisidir.

Bu dönemde kadınların esaret altında olduğu, bu sıkışmışlık neticesinde özgür bir hayat süremediklerini vurgulayan oyunlar: ekonomik nedenlerle erkek sığınması altında girmek zorunda olan kadınları konu edinen Oktay Arayıcı'nın **Rumuz Goncagül** (1981), Sevim Burak'ın **Sahibinin Sesi** (1982) ve **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** (1982), Nezihe Meriç'in **Sevdican** (1984), Necati Cumalı'nın **Bir Sabah Gülerek Uyan** (1985), Recep Bilginer'in **Kıskanç** (1987), Oktay Rifat'ın **Yağmur Sıkıntısı** (1988), Özel Arabul'un **Gecenin Tadı** (1994) ve **Foto Bahar** (1998), Özen Yula'nın **Gözü Kara Alaturka** (1998), Ender Çakmak'ın **Düşmanla Sevişenler** (1999); şehirli kadının çatışmalarını ele alan Bilgesu Erenus'un **İkili Oyun** (1982), Memet Baydur'un **Kadın İstasyonu** (1987), **Aşk** (1991) ve **Düdüklüde Kıymalı Bamya** (1991), Oktay Rifat'ın

**Yağmur Sıkıntısı** (1988), Erhan Gökçü'nün **Gerçek Kurbanın Acısı** (1996), Nezihe Meriç'in **Çın Sabahta** (1995); geleneklerin baskısı altında ezilen, daha önce değindiğimiz Cücenolu'nun **Kadınçıklar** gibi oyunlarla birlikte Müzeyyen Engin Erim'in **Hulusi Bey'in Kızları** (1984), Özel Arabul'un **Gecenin Tadı** (1994); taciz, tecavüz gibi cinsel saldırılar altında kadına doğrudan müdahaleyi konu edinen Turgay Nar'ın **Çöplük** (1995), Özen Yula'nın **Ay Tedirginliği** (1996) oyunları olarak modellenebilir. Bu oyunların çoğu, farkında olarak ya da olmayarak feminist bakış açısıyla şekillendirilmiştir denilebilir, en azından feminist okuma yapmayı mümkün kılarlar.

Türkiye kültüründe kadınlar ev içi/özel alanla sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla idealize edilen kadın ev kadınıdır, idealize edilen iş ise ücretsiz ev içi emeğini kapsamaktadır. Serpil Sancar bu durumu “*erkekler devlet, kadınlar aile kurar*” (Sancar, 2017) şeklinde formüle eder. Dolayısıyla ev dışına, erkeğe ait görülen kamusal alana çıkan, çalışan kadın kendine biçilen sınırı aşmış, toplumsal yapı için tehlike potansiyeli taşıyor sayılır. Bu nedenle kadınların ekonomik güvencelerini sağlamak için bir erkeğe gereksinimleri vardır. Oyun yazarlığımızın 1980 – 2000 döneminde bu konuda bir farkındalık oluşmuştur. Oyunlara bakıldığında idealize edilenin söz konusu düzenin sürmesi değil, kadınların bunalımlarının nedenlerini ortadan kaldırmaları gerekliliği olduğu görülür. Bu olumlu tablonun etkileri, 1960 sonrası yüksek eğitim görmüş, meslek sahibi kadın sayısındaki artışta, İkinci Dalga Feminizm'in etkilerinin Türkiye’de 1980 sonrasında hissedilmesinde, bu hareketlilikle birlikte kadınların devlet ve devletin kurumları için araç olarak görülmesine karşı oluşan bilinçte bulunabilir. Ekonomik özgürlüğü elde etmek, kadınlar için özgür bir hayat sürmenin koşuludur.

Arayıcı'nın **Rumuz Goncagül** oyununda anne İnsaf ve kızı Gülsün, çalışma hayatına katılamadıkları için çareyi gazeteyle ilan verip, talipler arasından en zenginiyle evlenmekte bulurlar. Ancak sonuçta ellerinde tuttuklarından da olurlar. Sevim Burak'ın **Sahibinin Sesi** ve **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyunlarında Zembul Bilal'in, Melek Ziya'nın esareti altında yaşamıştır. Hayatlarını çekilmez kılan bu adamlardan kurtulamama nedenleri, maddi çaresizlikleridir. Bilal de Ziya da kadınları bir çeşit kapatılmaya maruz bırakmış, kamusal alana açılmalarına asla izin vermemiştir. Bir

oyuncunun altı farklı karaktere büründüğü Nezihe Meriç'in **Sevdican** oyununda ise Binay zorla evlendirildiği adamdan boşanabilmiştir, ancak bu kez de alkolik olmuştur. Kurtuluş yolunu başka bir adamla evlenmekte arar. Fazilet'in annesi ölmüş, babası onu istemeyince zorla başka bir adamla evlenerek onun himayesi altına girmeye mecbur bırakılmıştır. Kocasını ölünce ekonomik sıkıntıya düşer. Cumalı'nın **Bir Sabah Gülerek Uyan** oyununda, üst sınıfa mensup aileler arasında da bu bağımlılığın farklı olmadığı görülür. Suna, kocasını ölünce, aşık olduğu adamla değil ekonomik standartlarının uyduğu adamla evlenmek zorunda kalır. Bilginer'in **Kıskanç** oyununda Mualla, evlendiğine pişman olduğu kocasından kurtulmak için başka bir adamla birlikte olmak zorunda kalır. Rifat'ın **Yağmur Sıkıntısı**'nda ise İnci'nin Arif'ten kurtulamamasının nedeni ekonomik bağımsızlıktan yoksun olmasıdır. Arabul'un **Gecenin Tadı** oyununda Suzan istemediği bir evlilik sürdürmek zorunda kalan kadınların duygularını şu şekilde aktarır:

“Suzan - Sabah uyandığında yanındaki yastıkta ağzı açık horlayan, salyası akmış, yüzü traşlı bir adama kolay kolay alışamıyor insan. Evlendiği bakımlı, tertemiz adam nerede? Bu yanındaki kim?” (Arabul, 1997:22).

Kadınlar gerek cinsel gerek duygusal bakımdan tatmin görmedikleri ilişkilerini sürdürmeye mecburdur. Bu sosyal inşa içinde Güler de bir erkeğin himayesine girme telaşıyla peş peşe yanlış seçimler yapar. Bir erkek çeşitli vaatlerle onunla birlikte olur. Daha sonra ilişki yaşamaya başladığı erkek ise bakire olmadığı gerekçesiyle kendisini terk ettiğinde büyük bir yıkım yaşar. Arabul'un **Foto Bahar** oyununda da ikinci evliliğini yapmak üzere olan kadın, asıl isteğinin bu olup olmadığını sorgular. Yula'nın **Gözü Kara Alaturka** oyunu ise alt toplumsal tabakada aynı konuyu ele alır. Gönül konsomatrislik yaptığı pavyondan bir erkek tarafından 'kurtarılır'. Ancak bu erkek de onu her türlü istismar etmekte, şiddet uygulamaktadır:

“Esat: Allah belanı versin senin. Lan dayak yemeden duramıyor musun sen?  
Gönül: Eşekoğlu eşek! Bana bir kere daha dokunursan, allahıma kitabıma çeker giderim buradan. Yetti ulan! Dayak yiye yiye han kapısına döndük.  
Esat: Sıçtırtma ağzına. Bu saatte yemek mi yapılır lan?  
Gönül: Bunu bulduğuna şükret! Eve yeni gelmişsin. Bütün gün temizlik yapıp durdum. Bu kadar yorgunluğun üstüne bir de sana yemek yapmaya kalkmışım. Daha ne istiyorsun?  
Esat: Lan senin dilini koparıp kışına sokayım da gör!” (Yula, 1998:130).

Gönül kaçmak istese de gidebileceği daha iyi bir yer yoktur. Çakmak'ın **Düşmanla Sevişenler** kadınların savaş ortamındaki konumunu ele alır. Kadınlar cephede bulunmadıkları için savaş ortamında yok sayılırlar da maruz kaldıkları tecavüz, şiddet, işkence, infaz, köleleştirme gibi olaylarla dahil olmaktadır. Fatmagül Berktaş kadının toprakla ilişkilendirilmesini şöyle açıklar:

“Vatanın tecavüze uğramış, namusu bütün ve saf bir bakire, milli hareketin ise onu kurtaracak ve sonunda yeni devleti kuracak onu özgürleştirecek kahraman olarak tasavvur edilmesi, mili davanın dişilleştirilmesi anlamına gelir” (Berktaş, 2012:153).

Dolayısıyla savaşta düşman cephenin kadınlarının ırzına geçmek, işgalin başka boyuttaki bir göstergesidir. Oyunda da kadınlar birey olarak değil, bir erkekten diğer erkeğe geçen madde, toprak olarak muamele görür. Model aldığımız oyunlardaki tüm bu kadınlar bir erkekle yaşamak zorundadır; üstelik seçimlerini duygularına, arzularına göre yapamazlar. Bu zorunluluğa dayanamayacak hale geldiklerinde de çıkış yolu başka bir erkekle birlikte olmaktan geçer.

Oyun yazarlarımıza göre şehirli kadının bunalımları da çok farklı değildir. Erenus'un **İkili Oyun**'unda Nur meslek sahibi bir kadın olsa da bu durum onu özgürleştirmemiş, aksine ev içi işlerle birlikte yükü artmıştır. Bu bunalımı eşi Erol tarafından anlaşılmaz, zaten hayatlarında da bir değişim olmayacaktır. Baydur'un **Aşk ve Gökgücü**'nün **Gerçek Kurbanın Acısı** oyunları da Cumalı'nın **Bir Sabah Gülerek Uyan** oyunu gibi üst-ekonomik sınıfa mensup entelektüel oyun kişilerine sahiptir. Kadınların yazgısı yine değişmez; erkek tarafından aldatılmaya boyun eğmek zorundadırlar. **Gerçek Kurbanın Acısı** oyununda Kadın toplumsal hayatta yalnız bırakılmıştır:

“Kadın – Yürüyüşlerde bizi ortalarına alırlardı, afişlemede baskına uğrarsak ilkin bizim kaçmamızı sağlardı. Bir erkek bize ters baktı mı üzerine yürürlerdi. Bizi koruduklarına inanıyorlardı. Sonra gittiler. Ve bizler gerçekte korunmadığımıza inandık... İnsanoğlunun belleği zayıf. Çok şey gerilerde kaldı, unutuldu. Erkekler, kalan erkekler, yeniden işlerine döndüler. Yeni emirler veriyorlar ve bizim bunlara uymamızı istiyorlar. Ama acıları birer sperm gibi rahmimize akıtıyorlar. Sperm gelişiyor, büyüyor, hep büyüyor. Ama doğuramıyoruz. Karınlarımız şiş. Onlar gittiler. Acıyı biz kadınların taa içine sokarak. Ve biz doğuramıyoruz” (Gökgücü, 1996:51-52).

Bu oyunda kadın, toplumsal hayata katılmak ister ancak bu talebi karşılanmaz. Baydur'un **Düdüklüde Kıymalı Bamya** oyununda tamamen devlet politikalarıyla inşa edilen kadın tipleri vardır; onlar esaretlerinin ayırdına bile varamadan, popüler kültürün TV dizileri, konken toplantıları gibi unsurları arasında sıkışmıştır. Meriç'in **Çın Sabahta** oyununda ise farklı sınıftan iki kadının zengin genç kız Güneşi ile işçi Feriha'nın benzer hikayelerini görürüz. Güneşi Karşlı devrimci sevgilisi Haydar'a, Feriha Urfa'lı polis Mahmut'a kavuşamamanın hezeyanını yaşarlar. Biri aileden zengin, diğeri iş sahibi olmasına karşın bu kadınlar da var olmak için bir erkeğe ihtiyaç duymaktadır.

Şehir hayatında geleneklerin baskısı da sürmektedir. Erim'in **Hulusi Bey'in Kızları** oyununda iyi eğitilmiş, iş sahibi Oya evlilik birliğine inanmayan, cinsel devrimini gerçekleştirmiş bir kadındır. Sevgilisi Ateş'ten hamile kalır, kürtaj yaptırır ve ayrılırlar. Ateş'le görüşmeye devam etmesi babasını hezeyanlara sürüklerken, annesinin ölümüne neden olur. Kadın bedenine saldırı Nar'ın **Çöplük** oyununda Haco'nun amcasının kızı Melek'e tecavüzüyle, Yula'nın **Ay Tedirginliği**'nde ise dedesinin taciziyle büyüyen kadının, yaşlı adamları öldüren bir katile dönüşmesiyle oyunsulaştırılır. Bu oyunlarda idealize edilen kadın, idealize edilen toplum ile yakından ilişkilidir. Kadının birey olabilmesi için, eril toplum baskısından kurtulması gerektiği vurgulanır.

#### 2.1.4. Erkeğin İdealizasyonu

1980'e kadarki Türk oyun yazarlığı tarihinde erkek çoğunlukla haklı, doğru, ideal olanıdır. Erkeğin inşası, vatandaşın inşasıdır; devletle olan direkt ya da dolaylı ilişkisi içinde ele alınmıştır. Doktor, mimar, muhtar, paşa gibi önemli meslekler ile ele alınmıştır. Aile ilişkisi içinde ise haklılığı, yaşadığı mağduriyete dayanır. Karısının, çocuklarının daha iyi bir hayat sürmesi için kendini feda eder. Orta sınıf, milli değerlerine sadık ancak modernizm yanlısı, orta yaşta olarak idealize edilmiştir. Eleştirilen aşırılığı, kadınlardaki gibi ahlaki olanla değil, vatanına bağlılığıyla ilişkilidir. Ancak 1980 dönemiyle birlikte erkek ilk kez sosyal ortamı içinde eleştirinin nesnesi olmaya başlamıştır. Bunun bir nedeni 12 Eylül'ün etkisi sonucu devletle ilişki içinde oyunların yazılamamasıdır denilebilir. Diğer neden ise yukarıda değindiğimiz gibi, 1980 sonrası kadınlığa eleştirel bakılmaya başlanması dolayısıyla erkekliğe de bakışın gelişmesi olarak yorumlanabilir.

Bu kapsamda okunabilecek oyunlar Recep Bilginer'in **Ben Kimim** (1980), **Oyun Bitti** (1981), Hidayet Sayın'ın **Köklerdeki Kurtlar** (1982), Memet Baydur'un **Cumhuriyet Kızı** (1988), **Aşk** (1991), **Sevgi Ayakları** (1992), Tuncer Cücenoglu'nun **Şapka** (1995), Civan Canova'nın **Erkekler Tuvaleti** (1999) oyunlarıdır.

Bilginer'in **Oyun Bitti** ve Baydur'un **Aşk** oyunlarında zaaflarından ötürü kendini ve çevresini yıkıma götüren erkekler vardır. **Oyun Bitti**'de kocası ölen Münevver, arkadaşı Meliha ile eşi Sait avutmaya çalışırlar. Sait, Münevver'e kalan mirastan faydalanmak için bir çeşit aşk oyunu oynar; borçlarını ödetir, mal varlığını kendi üzerine yapar... Sonunda kullanıldığını fark eden Münevver, Sait'i öldürüp intihar eder. **Aşk** oyununda ise ilerleyen yaşını sürekli sevgili değiştirerek gölgelemeye çalışan İskender, kendini şöyle açıklar:

“İskender: Yahu daha ne istiyorsun? İyidir bu ülkenin erkekleri. Uysal insanlar. Her türlü yeniliği kabul ediyorlar. İki kadın gördüler mi, elleri ayakları dolanıyor birbirine. Bütün barlarda, lokantalarda, otellerde, evlerde, bütün hesapları ödüyorlar. Dolgun bahşiş bırakıyorlar. Omzuna yaslanıp ağlıyorlar. Ellerinden geldiği kadar sevişiyorlar sizlerle. Bıyıklarını da kestiler. Sakal seviyorsunuz sanıp sakal bıraktılar. Sizin hoşunuza gitsin diye Pavorotti bile dinliyorlar. Kışında kılları ağarmış adamlar olduk. Saçının arkasını uzatıp at kuyruğu yapanlarımız var. Sırf siz beğenin diye. Humberto Eco ile Annibal Lecter'in bütün eserlerini okuduk, yalayıp yuttuk ama yine de size yaranmak mümkün değil. Ne istiyorsunuz ne istiyorsunuz anlamıyorum” (Baydur, 1993:110-111)

Görüldüğü üzere oyun yazarlığımızda erkekler cinsel arzuları ve buna ulaşmak için yaptıkları ile temsil edilebilmektedir. Türk kültürünün inşasında erkeğin cinsel arayış uğruna yaptıkları, çevresindekileri kızdırsa da ahlakı, aileyi ya da devleti tehdit eden bir unsur olarak görülmez. Böylece arzularını doyurmak için yaptıkları hatalar, kolayca affedilir. Bilginer'in **Ben Kimim** oyununda da benzer bir durum vardır. Ressam, Kadın'la evlenir; ancak eski sevgilisi Genç Kız'ı da unutamaz. Kadın, Ressam'ın bir süre Genç Kız'la birlikte olup karar vermesi için ailesinin yanına döner. Finalde karı koca bir arada ve mutludur. Ressam'ın özgürce yaptığı kaçamağın, affedilmek bir yana, neredeyse bahsi bile geçmez.

**Cumhuriyet Kızı** oyununda Baydur, cinsel açlık üzerinden aydın kesimin eleştirisini yapar. 12 Eylül sonrası işlerinden uzaklaştırılan bir grup profesör, ansiklopedi

yazmak için bir evde toplanmıştır. Pavyonda çıkan çatışmadan kaçan konsomatris Peri, bu eve sığınır. Ancak bu erkeklerin yaklaşımları onu öyle çok rahatsız eder ki tüm tehlikeleri göze alarak geldiği yere geri döner.

Hidayet Sayın'ın **Köklerdeki Kurtlar** oyunu ise doğrudan toplumsal cinsiyet inşası ile okunabilecek bir oyundur. Bu inşa sadece kadınları değil, erkekleri de çeşitli roller vererek kısıtlar. Babasının eril baskısı altında büyümüş Osman, erken yaşta Seher'le evlendirilmiş; kocalık, babalık baskılarının altında ezilmiştir. Oyunda Osman'ın iç çatışmalarıyla birlikte, karısı, çocukları ve babası ile hesaplaşmalarını görürüz:

“Osman- Öyle mi diyorsun baba. Hep baskı altında yaşadım delikanlılığımı. Şöyle bir başımı kaldırıp gençliğimin ve özgürlüğümün tadını çıkaramadım. Hep üstümdeydi gözlerin.

Hasan- Kırk elli yıl önceydi. O zaman yokluk içindeydi herkes çalışmaktan hep çalışmaktan başka hiçbir seçeneği yoktu kimsenin. Hep seni kolladımsa adam olman içindi.

Osman- Öyleyse neden adım başı “sen adam olmazsın sen adam olmazsın” dedin bana.

Hasan- Eğer seni o gün sıkıştırmasaydım bugün avuç açardın ona buna.

Osman- Senin sıkıştırmalarınla adam olmadım ben hayır. Kendi gücümle oldum. Senin dırdırına kalsa kim bilir ne olurdu?

Hasan- Nankörlük etme.

Osman- Ne verdin ki bana benden ne istiyorsun? Bir kızla göreceksin diye ödüm kopardı.

Hasan- O zamanlar kıt kanaat yaşayıp gidiyorduk. Alt tarafı küçük bir memurdum. Elimizdeki üç beş kuruşu karı kız peşinde çarçur etmene göz yumamazdım.

Osman- Yummadın da ne oldu delikanlılık yılların çarçur oldu. Yaşamadan geçtim o günleri. Dostsuz, sevgisiz, kupkuru” (Sayın, 1982:22).

Baba ile kurulan ilişki psikolojide olduğu gibi sosyolojide de önemlidir. Özellikle erkekler arasında erilliğin yeniden üretildiği, pekiştirildiği ve aktarıldığı bir iletişim sürecidir. Osman da kendine aktarılan bu erkeklik deneyimine karşı farkındalık geliştirmiştir. Babasından devraldığı rol ne çocuklarına ne eşine yeter. Gençliğinde yaşadığı travmalardan ötürü yetişkinliğinde bocalayan erkekler Baydur'un **Sevgi Ayakları** oyununda Tarık ve Tuğrul'da görülür. Politik gerekçelerden ötürü ikisi de gençliklerini hapishanede geçirmiştir:

“Tarık – Biz hiç oynamadık. Hiç öpüşmedik gençliğimizde. Hiç pastaneye, plaja, dansa gitmedik. Hep sırtımıza ve beynimize yüklenen bir öfkenin altında yaşadık. Ben... on altı aşındayken devrimci olduğumu söylüyordum.

Tuğrul – Sonra ülkeyi düzeltmeye giriştik. Yarımız öldü, öldürüldü... Öbür yarımız hapishaneyi tanıdı” (Akt. Yüksel, 1997:116).

Erkek olmak, çocuk yaşta öğrenilen bir roldür. Sancar bu rolün öğreniminde, genel kadının aksine annenin payının daha az olduğunu belirtir: “*Çok etkili bir annelik yüceltmesi var; annelik romantize ediliyor, duygusallık yükleniyor. Ama anneden çocuğa aktarılan dişil değerler çok güçsüz ve özgürleştirici değil. Örneğin anneler oğullarını eşitlikçi ve şiddet karşıtı yetiştirsin demenin çok fazla karşılığı olmuyor. Egemen erkeklik değerleri anneden öğrenmeyi reddediyor*” (Sancar, 2013:309). Dolayısıyla erkeklik, dişil olanı reddeden; güçlülük, sertlikle özdeşleşen davranışlar olarak kabul görür. Pınar Selek de özellikle sünnet ritüeliyle birlikte, çocuk yaşta, erkekliğin elde edilmesi güç bir unvan olduğu mesajı verildiğini belirtir (Selek, 2010:20). Tarık ve Tuğrul henüz ilk gençliklerinde kendilerini böyle bir erkleşme serüvenine kaptırmış, olgunlaştıklarında bunun bir anlamı olmadığını kavramışlardır.

Erkekliği birbirinden öğrenmenin önemli bir mekânı da askeriyedir. Tuncer Cücenoğlu’nun **Şapka** oyunu tüm mantıksızlığı ve hegemonik yapısı içinde bu ortamı ele alır. Komutan, postalını kaybeden askeri; “*Bugün postallarını kaybeden yarın vatanına sahip çıkamaz*” (Cücenoğlu, 1996:47) diyerek azarlar. **Şapka** güldürü biçiminde olsa da militarizmin eleştirisini yapan ilk oyunlarımızdan olması bakımından önemlidir. Kolektif erkekliğin görüldüğü bir diğer mekân olarak tuvaletler, adından da anlaşılacağı üzere Canova’nın **Erkekler Tuvaleti** oyununun mekanını oluşturur. Yolcu gemisinin, hava limanının, hapishanenin, kumarhanenin, parti binasının tuvaletlerinde birbirlerine güç gösterisi yaparlar.

1980 – 2000 yılları arasında yazılan oyunlarda ilk kez erkek, idealleştirilmekten uzaklaşmıştır. 12 Eylül sonrası dönemde bireysel kahramanlıkların kurtuluşa yetmeyeceği anlaşılmış, bu da bir çeşit değerler değişimini getirmiştir. Daha önce iyi olan erkek/vatandaş nitelikleri, bu dönemde Tarık ve Tuğrul oyun kişileriyle somutlandığı gibi, *gençliğini boşa harcamanın* niteliklerine dönüşmüştür. Erkek oyun kişileri ilk kez ahlaki boyutta ele alınmaya başlamıştır. Muhafazakâr olanla modern arasındaki çatışmanın yarattığı kriz, bu oyun kişilerinin bocalamasına neden olmaktadır. Kadının idealizasyonundaki gibi, erkeğin idealizasyonu da toplumla ilişkili olarak ele alınmıştır.

## 2.2. 2000 Sonrası Dönemi Oyunlarında Etik – İdeolojik İdealizasyon

2000 sonrası Türkiye’inde toplumsal ve siyasal ortamı ele alan kaynaklar yok denecek kadar kısıtlıdır. Şimdiye kadar faydalandığımız çalışmalar arasında 2000’lere değinenler, 2002’de Adalet ve Kalkınma Partisi’nin (AK Parti) iktidara gelmesi ile sonlanan sürece odaklanmaktadır. Bunun nedenleri AK Parti’nin hala iktidarda olması nedeniyle yorumlayıcı, uzak bakış açısının sağlanamaması, aynı siyasi aktörlerin görevlerini sürdürmelerinden ötürü yanlış anlaşılma ve yaptırım korkusu duyulması ile Türkiye’li gençlerin 1980’den sonra apolitik biçimde yetiştirilmesi sonucunda yeni yetişen tarihçilerin ve okuyucuların bu alana ilgisizliği olarak açıklanabilir.

Tiyatro alanı bakımından da durum farklı değildir. 2000’li yıllara kadar olan süreç ayrıntılı ve analitik bir yaklaşımla Metin And, Özdemir Nutku, Sevda Şener, Semih Çelenk, Uğur Akıncı, Özlem Belkıs, Zerrin Akdenizli, Banu Ayten Akın gibi akademisyenlerce çözümlenmiş ve tiyatro tarihine not düşülmüşken, 2000’li yıllardan sonraki 20 yıllık süreçte henüz böyle kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. 2000’li yıllardan sonra Türk oyun yazarlığı ekseninde yapılan çalışmalar çoğunlukla Özlem Belkıs ve Selen Korad Birkiye’nin makalelerinden oluşmaktadır. Belkıs gerek tek yazarlı, gerekse çok yazarlı çalışmalarında alternatif tiyatro hareketlerindeki kadın sanatçılara (Bengi Heval Öz, 2017); Birkiye ise oyun yazarlığına odaklanmaktadır (Birkie, 2012). Fatma Keçeli ise “*Türk Oyun Yazarlığında Postmodernist Eğilimler ve Örnek Oyun Okumaları*” başlıklı doktora tezi çalışmasında Türkiye’nin postmodernleşme serüveninde öne çıkan kavramlar ile oyun yazarlığı arasında koşutluk kurarak okumalar yapmıştır. Örneğin 1990 sonrası oyunlardan Behiç Ak’ın **Tek Kişilik Şehir** oyununu simülakr, Orhan Güner’in **Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar** oyununu karnavallaştırma, Özen Yula’nın **İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk** oyununu ötekilik kavramları ile okumuştur. Keçeli bu çalışmasında modernist düşüncenin düalizminin, lineer zaman mantığının çağımızı ve dolayısıyla oyunları çözümlemekte yetersiz kaldığını belirterek tiyatro alanına çoklu gerçeklik anlayışının, yorum çeşitliliğinin önemine vurgu yapmıştır (Keçeli, 2007). Ancak bu çalışmalar önceki dönem çalışmalarla kıyaslandığında, kısıtlı veri ve analiz sunmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın bu bölümü

daha az referansla oluşturulacak, toplumsal-siyasal ortam, yani hayat ve oyun yazarlığı ilişkisi sentezlenerek yorumlanmaya çalışılacaktır.

Türkiye'nin 2000 sonrası tüm alanlardaki gelişmelerine kuşkusuz AK Parti ve izlediği politikalar damgasını vurmuştur. Bundan eğitim, sağlık gibi kamusal alanlar kadar kültür, sanat kurumları, hatta özel hayat da etkilenmiştir. Oyun yazarlığı da kaçınılmaz olarak hem biçim hem öz olarak bu ortamdan etkilenmiştir.

1990'lardaki terör, göç, grev, suikast, darbe gibi toplumsal ve siyasal olaylar sürmektedir. Ancak 2000'lerin ilk 20 yıllık süreci dünyada olduğu gibi Türkiye'de de karmaşık yapıdadır. Bir yandan merkez sağ, muhafazakarlık ve İslamcılık yükselirken, diğer yandan Onur Yürüyüşleri gibi marjinal kitle hareketlerine katılım her yıl artmakta, Cumhuriyet tarihinde görülmemiş dayanışmalara sahne olan işçi hareketleri, Gezi Parkı gibi olaylar yaşanmaktadır.

2002'de AK Parti oyların yüzde otuz dördünü, CHP ise yüzde on dokuzunu almış, diğer partiler seçim barajını aşamadıklarından meclise girememişlerdir. Özal'ın şehirleştirdiği Türkiye sağının desteğini alan bu parti için Yüksel Taşkın şöyle söylemiştir:

“AKP kurulurken bazı pragmatik tercihler yapıldı. Bu tercihlerin kaynağı da genel olarak MÜSİAD'dı. Anadolu'daki sermaye sahipleri artık Erbakan'ı istemiyor. (...) Daha yumuşak ve pragmatik siyaset yapacak bir partiye ihtiyaç duydular. AKP buna uyumlandı. Dolayısıyla AKP çok büyük siyasal dönüşümlerden ziyade, koşulların yönlendirdiği bir partidir” (Dağlıoğlu, 2014).

Dolayısıyla AK Parti'nin ilk iktidar dönemi bu ihtiyaçları karşılamak üzere, sonrakilere kıyasla ılımlı geçmiştir. Ancak laik kesim tedirginlikler yaşamaya başlamıştır. Diğer yandan 2003 yılında sadece 30 kişinin katılımıyla LGBTİ örgütleri ve topluluklarının desteklediği ilk Onur Yürüyüşü gerçekleştirilmiştir. Aynı yıl Türkiye'de ilk kez konserlerle birlikte çeşitli atölye ve panellerin yapıldığı karşı-festival Barışarock, “*Rock şişede durmaz!*” sloganıyla düzenlenmeye başlanmıştır. Bu karşı-eylemler 1999'da Dünya Ticaret Örgütü'nün toplantısına tepki olarak gelişmeye başlayan ve çeşitli forumlarla Dünya çapında, günümüze kadar yayılmayı sürdürecektir. 2008'de son kez düzenlenen Barışarock Festivali'nin o yılki sloganı ise

*“Savaşa, işgale, milliyetçiliğe, ırkçılığa, küresel ısınmaya karşı Barışarock!”* olarak açıklanmıştır. Bu gelişmeler Türkiye’de oluşan alternatif kültürün göstergeleridir.

27 Nisan 2007 tarihinde ise Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk kez elektronik muhtıra verilmiştir. Dönemin Genelkurmay Başkanı Yaşar Büyükanıt, Cumhurbaşkanlığı seçimleri için uyarı niteliğinde bir yazı yayımlamıştır. Bu girişimler sonucunda meclisteki Cumhurbaşkanlığı seçimi dört aya yayılan üç turda sonuçlanabilmiş, bu süreç içinde 22 Temmuz erken seçimleri yapılmıştır. AK Parti’nin %46 oyla meclise girdiği seçimde, bu kez CHP ile birlikte MHP ve Demokratik Toplum Partisi (DTP) de seçim barajını aşmıştır. Abdullah Gül’ün Cumhurbaşkanı seçilmesini izleyen ikinci ayda Cumhurbaşkanının halk tarafından seçilmesi için referandum yapılmış; %69 ile Evet oyları kazanmıştır. Yine Taşkın’ın belirlemesine göre AK Parti bu dönemden sonra *iyice devlete yerleşerek kültürel ve ekonomik statükoyu zorlamaya karar vermiştir* (Dağlıoğlu, 2014).

2008’de Amerika’da başlayan ekonomik krizin etkileri kıtanın ve iktisadi alanın dışına taşmıştır. Dünya Ticaret Örgütü’nün toplantılarına karşı yapılan eylemler, Wall Street İşgali’yle (Occupy Wall Street) örneklenebilecek yeni bir protesto kültürü doğurmuştur. 2009 yılında Türkiye’de bu kültürün etkileri görülmeye başlanmıştır. YÖK üniversite harçlarına yüzde beş yüze varan zam yapınca ülkenin dört bir yanında öğrenci protestoları yapılmıştır. Henüz birkaç ay önce Erdoğan’ın Davos’ta düzenlenen Dünya Ekonomik Forumu’nda “One minute. (...) Daha da gelmem Davos’a!” çıkışı bu öğrencilere ilham vermiş, protestolarına çağrılarını “Daha da GELEMEM üniversiteye, harç zamlarına VAN MÜNÜT” şeklinde yapmışlardır. Occupy hareketinin etkisiyle Galatasaray Lisesi’nin önü iki haftadan fazla süreyle “harç nöbeti” adıyla işgal edilmiş, öğrenciler The Marmara Hotel’de yapılan çalıştayı basmıştır. Sonunda YÖK zam miktarını yüzde 8’e kadar indirmiştir. Yine aynı yıl Uluslararası Para Fonu (IMF) Başkanı Bilgi Üniversitesi’nde verdiği konferansta ayakkabı atılarak protesto edilmiştir.

2009 sonlarına gelindiğinde ise AK Parti, özelleştirilen Tekel işçilerine yerel seçimlerden önce verdiği vaatleri yerine getirmeyince, Cumhuriyet tarihinin en önemli işçi protestolarından biri olan Tekel Direnişi yaşanmıştır. Erdoğan’ın Aralık ayı başında

söylediği “Devletin malı deniz, yemeyen domuz. Bunlar yan gelip yatıyorlar, oturup para istiyorlar. Bunlar yetimin hakkını yer” sözlerine karşı fabrikalarda başlayan protestolar, 15 Aralık’ta altı bin işçinin Ankara’da toplanmasıyla yükselmiştir. Abdi İpekçi Parkı’nda nöbet tutan işçiler, Türk Tabipler Birliği’nin, diğer sendikaların, milletvekillerinin, öğrencilerin desteklerini almıştır. Türkiye genelinde *İşçi Kardeşinle 1 Liranı Paylaş* kampanyası başlatılmıştır. Açlık grevi, kefenle yürümek gibi protestoların gerçekleştirildiği direniş, yetmiş sekizinci gününde işçilerin kazanımlarıyla sonuçlanmıştır.

2010 yılında Türkiye’de ve dünyada toplumsal gerilim tırmanmayı sürdürmüştür. Haziran ayında Rize’de yapılmak istenen yirmi Hidroelektrik Santrali’ne karşı eylemler yapılmaya başlanmıştır. Bu günümüzde çeşitli bölgelerde halen sürmekte olan HES protestolarını başlatmıştır. Aralık ayında Tunus’ta ekonomik bunalım nedeniyle kendini yakan bir seyyar satıcı, Arap Baharı’nı tetikleyen süreci başlatmıştır. Aynı ay Türkiye’de ise 12 Eylül darbecilerine yargının yolunu açacak olan Anayasa düzenlemesi referanduma sunulmuş; aydınlar tarafından “yetmez ama evet” sloganıyla desteklenerek yüzde elli yediyi aşkın evet oyuyla kabul edilmiştir. 2011 genel seçimlerinde ise AK Parti yüzde elliye yakın oy alarak kendi rekorunu kırmıştır. Sonuçların ilanının ardından Erdoğan’ın balkon konuşmasında verdiği “74 milyonun hükümeti olacağız. Daha mütevazı olmanın gayreti içinde olacağız. Bugün hesaplaşma değil, helalleşme günüdür. Kampanyada istemeden kalbini kırdığımız kardeşlerimiz varsa hepsinden helallik diliyorum” (T24) demeci büyük bir kesimde rahatlatma yaratmış, sempatiyle karşılanmıştır. Yine aynı yıl, 2009’da resmî tatil ilan edilmiş olan 1 Mayıs İşçi ve Emekçi Bayramı kutlamalarına, 1977’den sonra ilk kez bir bakan, Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanı katılmıştır. Hükümetin işçiye yaklaşması bakımından bu önemli bir adım olarak görülmüştür. Bu ılımlı geçen sürecin ardından 2012’de Ulusal ve Resmi Bayramlara ilişkin yönetmelikte yapılan değişiklikle 19 Mayıs stadyum kutlamalarının yasaklanması, Anıtkabir’e yalnızca Gençlik ve Spor Bakanı’nın çıkması, halkta büyük bir tepki yaratmış ve Şişli Belediyesi bayrak mitinglerinin ilkini düzenlemiştir. Bu mitingler zamanla ulusalcıların ve laiklik yanlılarının protesto biçimine dönüşmüştür.

2012 yılında Erdoğan – Leyla Zana görüşmesi ile çözüm sürecinin temelleri atılmış, diğer yandan ülke çapında hala sürmekte olan kentsel dönüşüm seferberliği bir törenle başlatılırken Taksim Meydanı Düzenleme Projesi de hazırlanmıştır. 2013'te bu etkilerin sonuçları görülür: Ocak ayında başlayan çözüm süreci, Nevruz'da Abdullah Öcalan'ın Diyarbakır'da PKK'ya Türkçe ve Kürtçe olarak *çekilin* çağrısı yapmasıyla gelişmiştir. Akil İnsanlar heyeti kurulmuş, ülkenin yedi bölgesinde temaslarda bulunmuştur.

2013 Mayıs ayında Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en büyük eylemlerinden olan Gezi Parkı olayları başlamıştır. Taksim Gezi Parkı'na Topçu Kışlası, AVM ya da otel yapılmasına karşı, yukarıda değindiğimiz occupy hareketinin benzeri olarak Gezi Parkı işgal edilmiştir. Burada nöbet tutan protestoculara polisin sert müdahalesi, geniş halk kitleleri tarafından tepkiyle karşılanmış, protestolar ülkenin her yerine yayılmıştır. Çıkan olaylarda Ankara'da Ethem Sarısülük'ün, İstanbul'da Mehmet Ayvalıtaş'ın, Eskişehir'de Ali İsmail Korkmaz'ın, Hatay'da Abdullah Cömert'in ve ardından Berkin Elvan'ın öldürülmeleri, toplumsal bellekte derin yaralar açarken, dönemin siyasi figürlerinin söylemleri, halk arasındaki kutuplaşmayı artırmıştır. 2002'de otuz kişinin katılımı ile başlayan Onur Yürüyüşü ise 2013'te yüz bin kişiye ulaşarak rekor kırmıştır.

Gezi Parkı protestoları pek çok bakımdan post modernist bir görünüm içindedir. Derrida modernizmin sona ermesiyle, kendini kamusal alanda ifade edememiş grupların özgürlüğe kavuştuğunu belirtir. Gezi'deki çok seslilik, çok merkezlilik, cinsiyetsizlik ve etnik çeşitlilik bu söyleme uyar. Diğer yandan bu alandaki insanlar, kapitalizmin oldukça somut bir göstergesine: bölgedeki tek yeşil alanın imara açılmasına karşı çıkmak için bir araya gelmiştir. Topluluk, kendini anarşist, LGBTİ, azınlık olarak tanımlayan outsiderlar, hiçbir tanımlama yapmayan duran adam – oturan adamlar, Miraç Kandil'inde simit dağıtan, dua okuyan Müslümanlar, olaylarda ölen komiser Mustafa Sarı için *“Acınız acımızdır, kaybınız kaybımızdır, Komiser Mustafa Sarı ölümsüzdür”* pankartı açan ılımlılar, protestolara evlerinin balkonundan tencere-tava çalarak katılan ev kadınları, Hatay Belediyesi ile İstanbul Büyükşehir Belediyesi'nin web sitelerini hackleyerek kamunun borçlarını silen Redhack grubu gibi geniş bir gerçek ve sanal evreni kapsamaktadır. Bu çeşitlilik, söz konusu grubu tek bir ideolojiyle açıklamayı imkansız

kılar. Dolayısıyla 2000 sonrasında siyaset, felsefe, sanat gibi alanları etkileyen *ideolojilerin sonu* tartışmasının bir göstergesi gibidir. Bu düşünce modernitenin sonu düşüncesiyle paralel ilerler. Buna göre büyük anlatılar, makro teoriler yerini ayrıntılara, kişisel öykülere ve mikro teorilere bırakmıştır. İktisadi yapı, siyasi yapının üzerinde bir etki alanına sahip olunca; verilen tepkiler de ideolojik değil, yerellikler, değerler üzerine gelişmeye başlanmıştır. Aşağıda görüleceği gibi genelde sanat, özelde oyun yazarlığı bağlamında, Türkiye’de biçim ve öz bakımından bu durumun etkileri açıkça yansır.

Türkiye toplumsal ve siyasal ortamında dönüldüğünde 2013’te kamuda başörtüsü yasağının kalkmasıyla milletvekillerinin meclise başörtüsü ile gelmesi gibi dönüşümler ile Diyarbakır tuğla işçilerinin ve Mersin liman işçilerinin eylemleri, “kızılı – erkekli” öğrenci evlerinin denetlenmek istenmesi gibi polemikler yaşanmıştır. 17 Aralık’ta etkileri günümüzde halen sürmekte olan yolsuzluk ve rüşvet operasyonu başlamıştır. 2014 yılında Cumhurbaşkanı ilk kez halk tarafından seçilmiştir. Aynı yıl IŞİD terör örgütünden kaçan Suriyeliler Türkiye’ye sığınmaya başlamıştır. 2015 genel seçimlerinde AK Parti tarihinde ilk kez tek başına iktidar olamamış; ancak diğer partiler koalisyon sağlayamadığı için seçim yenilenince eski statüsüne kavuşmuştur. Diğer yandan çözüm süreci sona ermiş, terör olayları dindirilememiştir. 10 Ekim’de Cumhuriyet tarihinin en kanlı terör eylemi gerçekleşmiş, Ankara Garı’ndaki Emek, Barış ve Demokrasi Mitingi’nde yüz üç kişi yaşamını yitirmiştir. 2016 yılında damgasını vuran ise kuşkusuz 15 Temmuz darbe girişimi ve ardından ilan edilen OHAL ile yaşananlardır. 2016, 2017, 2018 yıllarının tümünde, Ocak ayının ilk iki haftası içinde terör saldırıları gerçekleştirilmiştir. 16 Ocak 2018’de Freedom House tarafından yapılan araştırmanın sonucunda Türkiye *kısmen özgür olan ülkeler* kategorisinden *özgür olmayan ülkeler* kategorisine düşmüştür (BBC, 2018). 2019’da da bu kategoride yer almıştır (T24, 2019).

Tiyatro ortamının, bu toplumsal ve siyasal ortamdan etkilenmemesi beklenemez. 2020’ye kadar gelen süreçte ödenekli ve özel tiyatrolar, sanatçılar doğrudan ya da dolaylı çok sayıda müdahaleyle karşılaşmıştır. Doğrudan müdahalelerin başlıcaları şöyle sıralanabilir: 2006’da Taksim Sahnesi, 2008’de AKM tadilat gerekçesiyle kapatılmış; 2010’da Kumbaracı50’nin sahnelediği, Özen Yula’nın **Yala Ama Yutma** oyunu çeşitli yayın organları tarafından hedef gösterilince, eksik evrak gerekçesiyle sahne

mühürlenmiş; Levent Üzümcü İstanbul'da düzenlenen Sosyalist Enternasyonal'de konuşma yaptıktan sonra İBBŞT'den ihraç edilmiş, Barış Atay'ın oynadığı, Onur Orhan'ın yazdığı **Sadece Diktatör** oyunu çeşitli şehirlerde güvenlik gerekçesiyle iptal edilmiştir. Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Sanatçılara doğrudan yapılan müdahalenin dışında oyunların içeriklerine yapılan müdahaleler de vardır. Örneğin 15 Temmuz'u izleyen süreçte Devlet Tiyatroları Eski Genel Müdürü Nejat Birecik'in "*milli, manevi duyguları pekiştirmek için hümanist vatan milliyetçisi sanatçılar olarak vatan bütünlüğüne, birliğine katkıda bulunmak amacıyla sadece yerli oyunlarla sahnelerimizi açıyoruz*" (Mimesis, 2016) açıklamasını yaptığı iddia edilmiştir. Ümit Denizer'in kaleme aldığı **Adalet Siziniz** oyununun altı sezon sonra valilikler tarafından isminin değiştirilmesi talep edilmiştir (Cumhuriyet, 2018).

Semih Çelenk, tiyatroya karşı bu engelleyici yaklaşımın Türkiye'ye özgü olmadığını vurgular. Çelenk'in aktarımına göre Avrupa'da, İngiltere'de ve Amerika'da da kültür ve sanat etkinliklerine destek, eskisi gibi koşulsuz desteklenmemektedir. Bu mikro görünümünün çok daha büyük bir makro olguya, liberalizmin doyumsuzluğuyla ilişkilendirir (Çelenk, 2007). Türkiye'de de bu girişim çeşitli folklorik örtülerle perdelenmektedir.

Selen Korad Birkiye, oyun yazarlığında 12 Eylül travmasının halen atılamadığını belirtir (Birkiye, 2008). Birkiye'nin tespitlerine göre yabancılaşma, kadın-erkek ilişkileri ve domestik komediler, hala en popüler konulardır. Diğer yandan oyun yazarları toplumsal, siyasal düşüncelerini çekingen bir üslupla, uzaklaştırma kullanarak ifade ederler. Böylece *tiyatro dünyayı, ülkeyi ve gündemi roman ve sinema gibi sanat dallarının arkasında kalarak takip eder* (Birkiye, 2008). Yukarıda değindiğimiz kısıtlamalar, aslında sadece 12 Eylül travmalarının değil, ülkemizde tiyatronun algılanma biçiminin de göstergesidir. Yazarların kendilerini ifade etmekte karşılaştığı sansür ve otosansür sorunu Türkiye tiyatrosu için yeni değildir. Hatırlanabileceği gibi 1923'ten itibaren tiyatro, devletin ideolojisini tanıtmak, yaymak ve benimsetmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Hatta vatan, kurtuluş mücadelesi, Cumhuriyet'in kazanımları dışındaki konularda kalem oynatan yazarların, vatan hainliği ile itham edildiğini belirtmiştik. Ancak çok sesli, çok

kültürlü, yeni medya ve iletişim araçlarına sahip yeni milenyum çağında bu kısıtlamalar oyun yazarlığına hükmedememiştir.

2000'lerden sonra oluşmaya başlayan alternatif tiyatro hareketi, bir bakıma bu kısıtlamalardan doğmuş bir çeşitlilik sağlamıştır denilebilir. Burada alternatif sözcüğü, oyunların ve sahnelemelerin biçim ve öz olarak radikalleşmesi şeklinde algılanmamalıdır. Alternatif tiyatrolardan kastedilen devlet ve şehir tiyatrolarına alternatif olarak gelişen bağımsız tiyatrolardır. Bu tiyatrolarda oynanan oyunların çoğu, aşağıda görüleceği üzere, klasik dramatik dizgeyi izler. Ancak yazım pratiği bakımından yenilikler ortaya çıkmıştır. Özellikle son on yıllık dönemde tiyatro gruplarının kolektif yazması ya da bir yazarın belirli bir mekân ve/veya topluluk için yazması çok sık karşımıza çıkar. Bu Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda 2000'lere dek gördüğümüz ilişkiden, yani bir yazarın tek başına üretimle ortaya çıkardığı oyunun, yönetmen tarafından sahneye aktarılmasından oldukça farklı bir süreçtir. Çalışmanın bu son bölümünde 1990'lardan gelen oyun yazarları ile 2000 sonrası üretime başlayan yazarların oyunlarında, söz konusu toplumsal-siyasal-kültürel ortam içinde nasıl bir etik – ideolojik idealizasyon yaptıkları biçim ve öz bakımından incelenecektir.

2000 sonrası oyun yazarlığında tema ne olursa olsun bireyselliğin, özgüllüğün toplum tarafından baskılandığı düşüncesi ağırlıktadır. Bu nedenle idealize edilen şey özel bir kahraman tipinden çok özlenen, özgür bir toplumsal düzendir. Yine önceki dönemlerden farklı olarak bu dönemde oyun yazarlığında sahiplenilen kimliklerden çok reddedilen kimlikler görülür. Toplumun istediği gibi bir kadın ya da erkek olmak, toplumsal normlara uygun ilişkiler yaşamak mutluluk değil hüznün, yıkımın, yalnızlık getirir. Yazarlar çoğunlukla toplumsal kalıp yargıların karşısında direnen değil çözülen, yıkılan karakterler yaratmışlardır.

2000 sonrası tiyatro ortamına karakteristiğini veren en önemli biçimsel gelişme, yukarıda değindiğimiz gibi büyük anlatıların, makro teorilerin yerini, ayrıntılara, kişisel öykülere ve mikro teorilere bırakmasının göstergesidir. Monodram olarak adlandıracağımız bu formda Derrida'cı bir söylemle, şimdiye kadar tiyatrodan dışlanmış olan kişiler, hikayeler sahneye gelir. Bu bölümün girişinde 'alternatif tiyatro' değişinden

söz etmiştik. Biçim ve öz olarak 2000 sonrasında yeniliği getiren, alternatif olan, monodramlardır. Eylem Ejder'in aktarımına göre, Patrice Pavis monodramı şöyle tanımlar: *"Tek bir karakterin canlandığı ya da en azından (farklı kişileri canlandıran) tek bir oyuncunun oyunudur. Oyun, bir kişinin etrafında kurulur, onun iç motivasyonlarını, öznelliğini ve şiirselliğini ifade eder"* (Ejder, 2018). 2000 sonrası Türk oyun yazarlığına karakteristiğini veren monodramların içeriksel olarak da bazı ortak özellikleri bulunmaktadır. Örneğin Ebru Nihan Celkan'ın **Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi**, Zeynep Kaçar'ın **İd-Ego ve Süper Kahraman**, Zehra İpşiroğlu'nun **Lena Leyla ve Diğerleri** oyunları, kadın – erkek ya da trans birey olmaya yani cinsel kimliğe dönük ayrımcılığı sorunsallaştırır. Monodram yapısındaki oyunlardaki bir başka ortaklık Semih Çelenk'in **Gelin Tanış Olalım**, Cengiz Toraman'ın **Anlatılan Senin Hikayendir** oyunları ile örneklenebileceği gibi insana ve bir arada yaşamaya inancın tazelendiği, umutlu oyunlardır. Bu oyunlarda karakter ideolojiyle değil, kendiyle ilişkilendirir. İpşiroğlu bir röportajında bu eğilim için şöyle demiştir:

"Eskiden tiyatro deyince dramatik çatışmalara dayanan birkaç kişilik bir oyun akla geliyordu. Tabii bu anlayış tiyatrodaki disiplinler ve metinler arası etkileşimin ağırlık kazanmasıyla zaman içinde çok değişti. Son yıllarda özellikle anlatı tiyatrosu, yani oyunculuktan çok anlatıya ya da şiire ağırlık veren bir tiyatro anlayışı önem kazanmaya başladı. Bu bağlamda tek kişilik gösteriler de oluşmaya başladı. Biliyorsunuz bizde bunu ilk Genco Erkal başlattı. Nazım Hikmet'in ve Brecht'in şiirlerinden ya da metinlerinden oluşan gösteriler sunduğu gibi Aziz Nesin uyarlamasıyla taşlama türü gösterilere de yer verdi. Tabii bu tür gösterilerde oyuncunun ustalığı çok önemli. Tek kişilik oyunlar yurt dışında da çok yapılıyor. Dahası Almanya'da sadece tek kişilik gösterilerin sunulduğu bir festival bile var. Kadın oyunları da tek kişilik gösteriler olarak böylece gündeme geliyor. Bu tür oyunlar çeşitli metinlerden oluşan bir kolaja dayanabileceği gibi Lena Leyla ve Ötekiler'de olduğu gibi belli bir kurgusu olan bir tiyatro metnine de dayanabilir. Her şekilde bence metnin derinliği önemli, yoksa göz boyayıcı bir oyunculuk performansına dönüşebilir" (Ejder, 2015:101-102).

İpşiroğlu'nun vurguladığı gibi, bu tür oyunların gerektirdiği oyuncululuğun ustalığı, yukarıda andığımız bazı oyunların, oyuncularını ile özdeşleşmesine neden olmuştur. Örneğin **Gelin Tanış Olalım** oyunu adında bile oyuncusu Fırat Tanış'ı taşımaktadır, **Anlatılan Senin Hikayendir** oyunu Levent Üzümcü'yle, **Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi** oyunu Sumru Yavrucuk'la özdeşleşmiştir. Diğer yandan İpşiroğlu'nun Almanya'da yapıldığını örnek gösterdiği tek kişilik oyunlar festivalleri, Türkiye'de de

yapılmaktadır. 2000 – 2013 yılları arasında Ankara’da Çankaya Belediyesi Tek Kişilik Oyunlar Festivali, 2014-2015 sezonunda bu kez Devlet Tiyatroları tarafından, yine Ankara’da düzenlenen “Tek Kişilik Oyunlar Haftası”na dönüşmüş; ancak sonraki sezonlarda tekrarı olmamıştır. İzmir’de ise 2017 ve 2018 yıllarında özel tiyatroların ve bağımsız sanatçıların desteği ile Tek Kişilik Oyunlar Festivali düzenlenmiştir. Bu etkinlikler monodramların popüleritesinin pekişmesine katkı sağlamıştır.

Yukarıda değindiğimiz Semih Çelenk’in Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, İbrahim Hakkı, Cerrahi, Karacaoğlan türkülerinden, hikayelerinden ve felsefelerinden yola çıkarak yazdığı ve yönettiği, şiir ve şarkıların dramatik olarak Fırat Tanış tarafından canlandırıldığı bir abdal hikayesi olan **Gelin Tanış Olalım** (2016), Cengiz Toraman’ın yazıp yönettiği, Levent Üzümcü’nün oynadığı, yirmi üç farklı karakterin canlandırıldığı **Anlatılan Senin Hikayendir** (2016), Şamil Yılmaz’ın yazdığı, Gezi Direnişi’ni bir sokak çocuğunun gözünden anlatan **Artık Hiçbi’sii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını (Avzer)** (2014) oyunlarının başka ortak noktaları da vardır. Biçimsel olarak bu oyunlar tek kişiliktir, konstrüktif dekor kullanmaz, dolayısıyla yerleşik bir sahne ihtiyacı yoktur, sürekli turne yaparak çok sayıda şehre, ülkeye ve seyirciye ulaşma imkanına sahiptir. 2000 sonrası bazı monodram anlatıları ise mekâna özgü yapılmaktadır. Bunlara örnek olarak Yuvakimyon Rum Kız Lisesi binasının her odasında eş zamanlı olarak on bir farklı performansın gerçekleştirildiği **Balat Monologlar Müzesi**<sup>16</sup> (2017), Altıdan Sonra Tiyatro’nun Pera Palace Hotel’in odalarını, balo salonunu kullandığı **Pera’nın Zamanı** (2016) gösterilebilir. Bu oyunlarda birden fazla yazar ve birden fazla monodram vardır. Mekana özgü yapılsın ya da yapılmasın tüm bu monodram örneklerinde ortaya çıkan bir diğer ortaklık, yerelleşmedir. Tarihi malzemedен faydalanan oyunlarda olduğu gibi, ‘öteki’nin hikayesinin ele alındığı oyunlarda da Türkiye toplumuna özgü, güncel ortam ve krizler görülür.

2000’li yıllarla birlikte Batı meşruiyeti ve ideali sadece Türkiye için değil, gelişmekte olan ve az gelişmiş tüm ülkeler için krize girmiştir. Yukarıda değindiğimiz

<sup>16</sup> 2019 yılından itibaren Mürselpaşa Caddesi 163 Numaralı binada, yedi monolog performansı ile sürmektedir.

gibi, Batı toplumlarındaki huzursuzluğun etkileri Türkiye’de de yansımaları bulur. Sadece sermayenin egemen olduğu iktidarın gelişimi ile tarihin, ideolojinin, etiğin sonunun geldiği, yeni bir çağın başladığı tartışmaları oluşmuştur. Post modernizme içkin bu tartışmalar, toplumsal olarak da yeni bir ortama, post endüstriyel topluma işaret eder. Bu felsefenin önemli düşünürlerinden Jean-François Lyotard’e dayanarak (Lyotard, 1989) post modern toplumun bazı özelliklerini şöyle belirleyebiliriz: üst-anlatılara inançsızlık, tarih felsefelerine, ilerlemeci şekilde bir hedefe (merkeze) ulaşmaya şüpheyile yaklaşma; dolayısıyla geçmiş ve gelecek ideallerinden çok ‘şimdi’nin ön plana çıkması, değerlerin iyi ya da kötü olarak evrensel niteliklerine duyulan inançsızlık, bireyleri bir ideoloji ya da kuram yoluyla toplum olarak bütünleştirmekten duyulan kaygı... Terry Eagleton gibi kimi araştırmacılar ise ideolojilerin sonunun gelmesinden çok açıkça görünürlüğünün yitirildiğini belirtir:

“İdeolojinin Sonu okulu, açıkça politik sağı yarattığı bir şeydir. (...) İdeolojinin sonu kuramcıları, bütün ideolojilerin doğaları gereği kapalı, dogmatik ve katı olduğunu söyler; postmodernist düşünce ise bütün ideolojileri totaliter, teolojik ve metafizik temelli görmekteydi. Bu yolla bir karikatüre indirgenen ideoloji kavramı, sessiz sedasız iner sahnedir. (...) Hiç kimse kendi düşüncü biçiminin ideolojik olduğunu söylemez; tıpkı kimsenin kendine ‘şişko patates’ dememesi gibi. Bu anlamda ideoloji pis kokan bir nefes gibi, yalnızca başkalarında bulunan bir şeydir” (Eagleton, 2011:13-19).

Eagleton’a göre ön kabul içermeyen hiçbir düşünce yoktur ve bu anlamda düşüncelerin tamamı ideolojiktir. Buna karşın ister sonunun geldiği, ister aşırı yayılımda olduğu savunulsun: her iki görüşteki araştırmacıların buluştukları ortak nokta ideolojinin artık kesin, kapalı, kısıtlı bir alana sıkıştırılmamış ve büyük kuramlarla sınırlandırılmamış olduğudur. Dolayısıyla ideoloji geniş kapsamda söylem ya da felsefe alanlarının içinde sürmektedir.

Post modern dünya akışkan, geçici, değişkendir. ‘Şimdi’ düşüncesi ile birlikte, yerellik ön plana çıkmıştır. Ulaşılması gereken yüksek ideal tasarımları aşınmıştır. Konumuz bakımından idealizasyonların dağılması, kendini iki türlü gösterir: kurulu olanı yıkma eğilimi ve tutkulu kahramanın ortadan kalkması. Özellikle 1980 sonrası oyun yazarlığımızda görülmeye başlanan idealize edilmiş kahramanın yıkımı, en belirgin olarak 2000 sonrasındaki monodram türündeki oyunlarda bulur. Yukarıda örneklerini

verdiğimiz, yeni bir estetik geliştiren bu oyunlarda kahraman sürekli olumlanmaz; tek boyutlu değil, sürprizli, değişkendir; büyük hikayelerle ve ideolojilerle ilişkilenebilir, kendi benliğiyle ve ait olduğu yerelliklerle ilişkilenebilir. Türk tiyatrosunda hala yeni ve gelişmekte olan bu sürecin yanında, klasik dramatik dizgeyi izleyen, sahneli, kapalı biçimde oyunlar da yazılmaya devam etmektedir. Ancak aşağıda görüleceği üzere bu oyunlarda da kahraman anlayışı idealize edilmekten uzak, oyunların geçtiği ortam gündelik ve yerel, mesajlar büyük etik ve ideolojik ilkelerden çok etnik, kültürel ya da cinsiyet temellidir.

2000 sonrası oyunlarda idealize edilen bireyi ve toplumu toplumun idealizasyonu, ailenin idealizasyonu, kadın – erkek ve LGBTİ bireylerin idealizasyonu ve muhafazakar idealizasyon başlıklarında inceleyeceğiz.

### 2.2.1 Toplumun İdealizasyonu

Bu dönem oyunlarında idealize edilen toplum; kimliksizleştirip yeniden kimliklendirme eleştirisinin yapıldığı, göç temasının kullanıldığı ve hukukun, adaletin sorgulandığı oyunlarda görülür.

Kimliksizleştirme ve yeniden kimliklendirme çoğunlukla distopik yaklaşımla ele alınmıştır. Hasan Öztürk'ün **Uysal Yurttaş Projesi** (2010) yurttaşlarını uysallaştırarak her duruma itaat eder hale gelmelerini isteyen bir iktidar ve buna direnen insanları konu edinir. Hilal Kuvvet'in **Hades'in Arka Bahçesi** oyunu da distopik bir dünyada geçer. Ölümsüzlük iksiri bulunmuştur ancak dikta yönetimi tarafından bu iksir, ölmek isteyen insanlara zorla verilir. Ölüler, kendi diyarlarına yeni ölülerin gelip rahatlarını bozmasını istememektedir; oysa ölüler, ölme hakkı elinden alınan yaşayanları kurtaracak güce sahiptir. Güce ve imkana sahip olanların, hakları elinden alınmış olanlar için bir şey yapmamaları etik midir sorusu sorulur.

Yiğit Sertdemir'in **Bekleme Salonu** (2003) oyununda iş başvurusunun son aşamasına kalmış üç kişinin, görünmeyen bir otorite baskısı ile nasıl yeniden şekillendikleri, vahşileştikleri anlatılır. Mirza Metin'in **Ara Durak** (2017) oyunu da fırtınadan kaçmak isteyen üç kişinin, otobüste yalnızca tek kişilik yer olduğunu

öğrenmeleri üzerine yaşadıklarını anlatır. Yeşim Özsoy'un **Üçüncü Evren** oyunundaki üç karakter de toplum tarafından şekillendirilmektedir: çarşafı atıp dansözlüğe başlayan Ayşe, çevreci zengin Serine ve komünistlikten kapitalistliğe evrilen Devrim. Markette geçen bu oyunda kişiler, anonslarla hareket etmekte, bireysel düşüncelerin yerini sürü psikolojisiyle yapılan eylemler almaktadır. Ayşe Bayramoğlu'nun **Transit Geçiş** (2012) oyununda kaçak bir devrimcinin, yurt dışına çıkış yapmak için kendisini saklayan transseksüel kadının kılığına girip kimliğini çaldığı süreç anlatılır.

Sertdemir'in "toplumun bir üyesi olmanın sorumluluğu nedir" sorusunda temellendirilebilecek **444** (2007) oyunu hatırlatma servisi yapan bir çağrı merkezinde geçer. Bu servisten faydalanan dört milyon kişi belleksizleştirilmiştir: tuttukları takımı, hangi partiye oy vereceklerini bile bu çağrı merkezi söyler. Bir gün bu servisin hacklenmesiyle milyonlarca yeni hatırlatma oluşturulur. Sivas Katliamı, Susurluk Olayı, sürekli aydınlık için bir dakika karanlık eylemi gibi toplumsal olaylar yeniden hatırlatılarak yaratılmış duyarsız insanlar dönüştürülmek istenmektedir. Belleksizleşme sorunu Beliz Güçbilmez'in **Kül Bellek Frida** (2006) oyununda da işlenir. Tekerlekli sandalyede yaşayan yaşlı kadının evine bir adamın girmesiyle aksiyon tetiklenir: birbirlerini tanıyıp tanımadıklarına karar veremezler, ortak bir geçmiş inşa etmeye çalışırlar ancak başaramazlar.

Bu oyunların ortak düşünsel boyutu, teker teker bireyleri yönlendiren görünmez bir güç olduğu şeklindedir. Burada ideal bireyin nasıl olması gerektiğinden çok ideal toplumsal düzenin nasıl olmaması gerektiği gösterilir. Buna göre ideal toplumda insanların iş, barınma, güvenlik gibi temel gereksinimleri birer tehdit ögesi olarak kullanılmamalıdır.

2000 sonrası oyunlarda öne çıkan ortak temalardan biri *göçtür*. Ebru Nihan Celkan'ın **17:31** (2010) oyunu 2009 ekonomik kriziyle beyaz yakalıların içine düştükleri bunalımı gidenlerin ve kalanların perspektifinden ele alır. Celkan'ın **Benimle Gelir misin?** oyunu ise biri Alman diğeri Türk iki kadının Gezi olayları sürecinde başlayan aşklarını konu alır. Umut, aşkının peşinden Berlin'e gider; ancak İstanbul'suz yapamayacağını fark eder. Ceren Ercan'ın hepsi Türkiye'den göç etmek konusunu ele

alan **Gidenler-Kalanlar-Saklananlar** üçlemesinin ilk oyunu **Seni Seviyorum Türkiye** (2017) kalmak için nedenler arayan beş insanın gerekçelerini anlatır. İkinci oyun **Berlin Zamanı** (2017) Berlin'e göç etmeye karar vermiş, göç etmiş ve henüz karar verememiş üç genci konu edinir. Burada kendilerini Türkiye'nin Avrupalı yüzü olarak tanımlayan gençler, Berlin'in vaat edip İstanbul'un etmediği nitelikleri tartışır. Üçlemenin son oyunu ise yazım aşamasındadır. Hüseyin Alp Tahmaz'ın **Nereye** oyunu ise İtalya'ya gitmekte olan bir kamyon kasasındaki kaçak mültecilerin beklentilerini, umutlarını gösterir. Göç temasını ele alan bu oyunlarda da ideal toplumsal düzen vatandaşlarının temel ihtiyaçlarını ve özgürlüklerini koruyan düzendir.

Dönemin toplumsal yapısını belirleyen öğelerden diğeri ise hukukun ve adaletin sorgulanmasıdır. Adil yargılama, hukukun üstünlüğü, bağımsız ve tarafsız yargı, hak arama özgürlüğü gibi imkanlara duyulan güvenin azaldığı gerek barolarca (İstanbul Barosu, 2012) gerek yargıtayca (Anadolu Ajansı, 2018) gerekse araştırmalarca (Danışmanlık, 2010) ortaya konmuştur. Semih Çelenk'in **Heccav yahut Şair Eşref'in Esrarengiz Macerası** (2007) ve **Zenabir** (2013), Ümit Denizer'in **Adalet Sizsiniz** (2012), Onur Orhan'ın **Sadece Diktatör** (2015) oyunları doğrudan adaleti sorgulama konusu yapar.

Çelenk'in **Heccav yahut Şair Eşref'in Esrarengiz Macerası** oyununda İkinci Abdülhamit döneminde yaşayan hiciv şairi Şair Eşref, 2009'da, İzmir'de yargılanmaktadır. Sorgucular tarafından yapılan Vanatnperverler Özel Teşkilatı'na üye olmak, vatanperver olmamak gibi suçlamaları kabul etmeye zorlanan şair, sonunda taşladığı dönemin adalet sistemini özler hale gelir. Abulhamit dönemi hakimi de bugünün sorguculara karşı çıkar:

“Herkes adalete ihtiyaç duyar. Eminim ki gün olacak devran dönecek, siz de adalete ihtiyaç duyacaksınız. Yeter artık! Cadı kazanlarının altındaki ateşi söndürün! Cadı kazanlarını daha fazla kaynatmayın! (...) Masumların üzerine varıp hakiki suçluları örtmeyin!” (Çelenk, 2009:71).

Oyunun finalinde sorgucular oy kullanmanın, siyasetin artık bir simülasyon olduğunu söyler; artık her parti “küresel kapitalizm” markasının, “franchising” işletmesi gibi işlemektedir. Bu bakımdan tarihi malzeme, dönemin toplumsal idealizasyonundaki diğer

oyunlarla benzer biçimde, kimliksizlendirme ve yeniden kimliklendirme aracı olarak kullanılmıştır. Çelenk'in bu kapsamda okunabilecek diğer oyunu Aristophanes'in **Eşek Arıları** komedyasının yapısını, ortaoyunu üslubu içinde ele alan **Zenabir** oyunudur. Kavuklu ile Pişekar, Sultan'la kurdukları ilişkiye göre adlandırılır. Pişekar Sultan Muhalidi, Kavuklu ise Sultan Muhibi'dir. Oyunun sonunda Kavuklu bilinçlenme yaşar:

“Söyleyim; Adalet denen nane / Çiğnenmemeli öyle her ağızda / Ya da çalınmamalı yere adalet adalet diye / Herkesin harcı olmamalı / Sade ve sade erdemli ve vicdanlı / insanlar hüküm vermeli / ve her hüküm de hüküm veren de hükmeden de / Halka hakkınca hukukunca hesap vermeli / Lüzumu geldiğinde” (Çelenk, 2013:61-62).

Eşitliğin ve özgürlüğün güvencesi olarak adalet, bir arada yaşamının en önemli gereksinimlerindendir. Dönemin bu önemli eğilimine işaret eden diğer oyunlar **Adalet Sizziniz** ve **Sadece Diktatör** oyunlarının sahnelenmesi ise yasaklanmıştır. Denizer'in yazdığı **Adalet Sizziniz** oyunu, tarihte yargının siyasileştiği üç olayı; Sokrates'in, Galileo'nun ve İtalyan işçiler Sacco ile Vanzetti'nin hikayelerini ele alır. Orhan'ın **Sadece Diktatör** oyunu ise diktatörün despotluğunu, kendi ideolojisi için adaleti gönlünce kullanmasını şöyle ifade eder:

“(...) Yoluma çıkanları birer birer silkeleyip attım. Hızla yaptım bunu. Politikayla ve yasalarla. Hayır, yasalarla bir şey yapmadım. Yasalarla bir şey yapamazsınız. Zamanımızı mahkemelerde harcasaydık çok işimiz olurdu. Ben hukukçu beylere güvenmem. Paragraf cambazlarını işe karıştırmadan insanları tutuklamak çok daha pratik... Kendime bu hakkı tanıyorum. Ben kendi kendimin adalet bakanıyım” (Orhan, 2015:6).

2000 sonrası Türkiye'deki bu güvensizlik oyun yazarlığına adaletli bir toplumun ve devletin idealizasyonu şeklinde yansımıştır.

### 2.2.2 Ailenin İdealizasyonu

Toplumu oluşturan en etkili birim olarak *aile* Türk oyun yazarlığında en sık ele alınan temalardandır. Ancak 2000 öncesinde bu tema, ebeveynler üzerinden ele alınıp, ailenin toplumsal düzenle ilişkisinden kaynaklanan problemler yansıtılırken, 2000 sonrası aile teması, çocuklar üzerinden ele alınmış, bireyselliği engelleyen bir sosyal kurum olarak aile eleştirilmiştir.

Kimi oyunlarda ebeveynler çocuklarını istedikleri gibi şekillendirmek için her yolu dener. Berkun Oya'nın **Bayrak** (2009) oyununda ailenin 30 yaşındaki küçük oğlu, kendisine ihanet eden karısını öldürmüştür. Anne, oğlunun işlediği cinayetin saklanması ister, Baba kararsızdır. Anne ve Baba olmak, suçlu dahi olsa çocuklarını korumayı mı gerektirir, bu etik midir? Asal sorusu bu olan oyun üzerinden aile içi iletişimsizlik, güven gibi kavramlar irdelenir ve aile çözülmeye başlar. Anne ve Baba'nın geçmişte çocuklarından birini öldürdüğü anlaşılır, aile bir suç örgütü gibidir. Bu temayı kullanan diğer bir oyun Yiğit Sertdemir'in **Öldün Duydun mu?** (2006) oyunudur. Adam intihar etmiştir ve hayatının masal olarak kendisine sunulduğu bir yerde bulunmaktadır. Adam öldüğünü zannetse de kurtulmuştur; annesi, bu araf çeşidi kurguyu yaparak oğluna ders vermek ister. Melek kılığına girmiş iki kadın, Adam'a, annesine duyduğu kinin haksız ve yanlış olduğu, sevgisinden hiç şüphe duymadığı babasının ise zannettiği kadar masum olmadığı düşüncelerini aşılama çabasıyla çalışır. Adam üniversite sınavına çalıştığı süreci, işsiz kaldığı bunaltıcı dönemi, ilk arabasını aldığı anı, askerlikte geçirdiği ayları, ilk aşkını konuşmak ister ancak reddedilir: "hayatın normal akışı içindeki durumlar için övgü ya da yergi beklememesi gerektiği" söylenir. Ailesiyle ilgili düşüncelerini değiştirdiğinde yaşamaya devam edebileceğine karar verilir. Benzer şekilde anne tarafından yeniden inşa edilme konusu Ahmet Sami Özbudak'ın **Kar Küresinde Bir Tavşan** (2015) oyununda da görülür. Şelale, kocasının ölümünden sonra oğlu Mutlu'yu eve hapseder. Oğlunun cinsel ihtiyaçlarını gidermesi için sokaklarda bir hayat kadını arar ve Kadife'yi eve getirir. Oğlunun seks hayatını an be an takip ederek kendisi de bundan haz almaya başlar.

Şiddet, ensest ilişki, taciz, tecavüz gibi sorunları aile içinden ele alan oyunlar da yazılmıştır. Ebru Nihan Celkan **Nerde Kalmıştık** (2012) oyununda, iyi bir insandan önce aile, sonra toplum baskısıyla nasıl bir canı yaratılabileceğini gösterir. Güneydoğu'da askerliğini tamamlayan Umut, bu sürece kadar asker botları moda olduğunda, babası eve kaçta gelmesi, kaçta uyuması gerektiğini söylediğinde, torpil yapabilecekken oğlunun "kendine gelmesi için" doğuda askerlik yapmasını istediğinde ailesi tarafından "hizaya getirilmeye" alışmıştır, askerlik süreci de ailede başlayan bu kimliklendirmeyi pekiştirir. Gökhan Eraslan'ın **Market** (2006) oyununda da benzer bir izlek vardır. Seri katile

dönüşen üç arkadaşın Piç'in annesi, üvey babası tarafından taciz edilip kötü yola düşmüştür. Sansar, kardeşine sarkan adamı öldürmüştür. Bu oyun kişilerinin şiddet eğilimleri, aileleri tarafından kötü yetiştirilmelerinde temellendirilmiştir. Nur Can Kara'nın **Turnike** (2012) oyunu da çocukluğunda babası tarafından tecavüze uğrayan bir kadının, bu travmasını atlatamamasından yola çıkarak yazılmış bir oyundur. Ayşe Bayramoğlu'nun **Pencere** (2012) oyunu da çocuk istismarını konu edinir. Esme, yaşıtı olan arkadaşı Hüso ile oyun oynarken, maruz kaldığı istismarın etkilerini görürüz ve bunun sonucunda çocukluğu elinden alınmış bir insanı tanırız.

Aile temasının ebeveynlerin tarafından ele alındığı oyunlar da vardır. Bunlar ağırlıklı olarak kadına şiddet durumunu barındırır. Ebru Nihan Celkan'ın **Evim! Güzel Evim!** (2014) oyununda Kadın, kocasından psikolojik ve fiziksel şiddet görmektedir. Ancak bunun her ailede yaşandığını savunur Kızı, annesini üçüncü sayfa haberlerinde görmekten korktuğunu söyler. Annenin cevabı ise *“ben okumuş kadınımlar onlar gibi cahil değilim”* olur. Yani aile içi şiddet, alt sınıfın sorunu olarak kabul edilir. Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Aynur Hanım'ın Bebeği** (2015) oyunu da aile içi şiddet temasını işler. Erkeğin kadın üzerinde kurduğu iktidarı, iki kişi arasında başlayan ezen-ezilen ilişkisini konu alır. Sami Berat Marçalı'nın **Limonata** (2011) oyununda da Anne, yaşamındaki dört erkek, kocası ve çocukları tarafından terk edilmiştir. Bu yalnızlık nedeniyle Anne demans hastası, alzheimer olur.

Görüldüğü üzere aile, toplumun küçük bir modeli olarak çocuklarda ve kadınlarda yaşattığı travmalarla ele alınmıştır. Burada olumsuzlanan durumlar ve olaylar üzerinden ideal aile düzeni tasarımını çıkarabiliriz. Buna göre ideal aile çocuğa sevgiyle yaklaşan, şiddetten, geçimsizlikten uzak aile, ideal ebeveyn çocuğunu özgür bırakan, beklentileri uğruna onu tutsaklaştırmayan aile olarak karşımıza çıkar. Aile sadece çocukları değil, anneleri de öğüten, görünmez kılan bir kurum olarak eleştirilmiştir.

### 2.2.3 Kadın – Erkek ve LGBTİ Bireylerin İdealizasyonu

2000 sonrası Türkiye'sinde insanlar vatandaş, muhalif, muhafazakar, sağcı, solcu, ülkücü, kadın, erkek, LGBTİ gibi toplumsal kimliklere ve etiketlere, keskin kutuplarla

ayrılmıştır. Böyle bir ortamda birey idealizasyonu kaçınılmaz olarak tiyatro oyunlarına da yansır.

Kadın-erkek idealizasyonu bir arada ikili ilişkiyi ele alan oyunlarda ya da teker teker kadın olmak ve erkek olmak deneyimine değinen oyunlarda görülür.

Zeynep Kaçar, **Sahici İnsanlar Plastik Ölümler** oyununda kadın erkek ilişkisini töre geleneği üzerinden ele alır. Sidar ve Diyar kardeşler, amcalarının kızları Pembe'ye aşık olur. Kardeşler bir süre sonra birbirlerini öldürecek duruma gelir. Aile meclisinin aldığı karara göre ise Pembe'nin ölmesi gerekir. Pembe'nin annesi Kiraz, önce kızını sonra kendini vurur. Bu oyun kadın-erkek ilişkisi başlığında ele alınabileceği gibi, aile, erkek ya da kadın teması başlığında da ele alınabilir. Yine Kaçar'ın **Medine** oyunu da birbirini seven iki gencin töre, gelenekler, mezhep farkları nedeniyle kavuşamama öyküsünü anlatır.

Kaçar'ın **Tok** oyunu sınıf farklılığı, alt ekonomik sınıftan erkeğin konumunu kabullenememesi üzerine kuruludur. Adam, güzel ve zengin karısını öldürüp parça parça yer. Mahkemede kendini aklamaya, hatta asıl kendisinin mağdur olduğunu ispatlamaya çalışır. Sevgisiz birlikteliğin uç boyuttaki sonuçları gösterilir. Ceren Ercan ve Gülce Uğurlu'nun yazdıkları **İstenmeyen** (2014) oyunu ise kültürel farklar nedeniyle yürümeyen bir ilişkiyi anlatır. Kahire'de yaşayan Mısırlı bir pilot ile İstanbul'da Batılı referanslarla yetişmiş bir Türk kadınının beraberlikleri, bu uyumsuzluk nedeniyle bir kimlik çatışmasına dönüşmüştür. İkili ilişkileri, toplumla etkileşimi bakımından ele alan diğer bir oyun da Yeşim Özsoy'un **Yüzyılın Aşkı** (2010) oyunudur. Oyunda sekiz farklı zamandan sekiz farklı aşk hikayesi yer alır: 1924'te Osmanlı'nın son üyelerinin Çatalca İstasyonu'ndan sürgüne gitmesiyle biten bir aşk, 1943'te 2. Dünya Savaşı ve gayri Müslimlerin varlık vergisine zorlanması ile şekillenen bir aşk, 1951'de muhafazakar yapının "yeni adetler"e uyumlanamamasıyla biten bir aşk, 1959'da İzmir Sevinç Pastanesi'nde aldatmayla biterken 1960 darbesinin ayak seslerini duyuran bir aşk, 1972'de Deniz Gezmiş'in yaşamından esinlenmiş bir aşk, 1981'de 12 Eylül darbesi sonucu biten, 1990'da Beyoğlu'nun popüler kültürü bohemliğin etkisiyle yaşanan, 1990'da ise yükselen tüketim kültürünün çıkar ilişkisine dönüştürdüğü aşk öyküleri konu

edilmiştir. Böylece ikili ilişkilerin, toplumsal – siyasi gelişmelerle kimliklenen bir yapısı olduğu vurgulanmıştır.

Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Şekersiz** oyununda, öldükten sonra kendi evlerinde yaşamaya devam eden yaşlı çift Handan ve Kerem ile evin yeni sahipleri genç çift Erkan ve Özlem'in birbirlerine paralel yaşadıkları aşk konu alınır. Buna göre aşk ilişkisi de bir araf gibidir; çiftler birbirlerini sevmemelerine karşın ayrılamamaktadır da. Berkun Oya'nın **Güzel Şeyler Bizim Tarafta** (2010) oyunu da iki farklı çifti konu edinir. Bu çiftlerden biri modern, diğeri muhafazakardır; birbirlerinin kültürünü, hayatını, aşkı yaşama biçimlerini anlayamamakta, aşağılamaktadırlar. Aslı Mertan'ın **İki Kişilik Bir Oyun** (2012)'u da gidemeyen ve kalamayan bir çiftin hikayesini anlatır.

Bu temada yazılan oyunlarda hem birey hem de toplum idealizasyonu görülür. Buna göre ideal birey cesur, toplumsal ve siyasal kısıtlamalardan, yönlendirmelerden etkilenmeyen, kültürel farkları nedeniyle ötekileştirilmeyen bireydir. Ancak bu idealizasyon, kendi tutkuları için eyleme geçen bireyler üzerinden değil, eylemsiz kalan, kaderine boyun eğen ve sonunda kaybeden kişiler üzerinden gösterilir. İdeal toplumsal düzen ise törelerin baskısından arınmış, siyasal ve toplumsal gelişmelerle bireyin hayatını kısıtlamayan düzendir.

Bu dönemde toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının erkekler üzerindeki baskısını konu edinen oyunlar da yükseliştir. Mirza Metin'in **Aç Köpekler** oyununda toplum tarafından “nasıl bir erkek” olması gerektiği dayatılan bir erkeğin, Beşir'in sıkıntılarını görürüz. Türkiye'nin doğusuyla batısı arasında sıkışmış olan bu karakter, toplumun ondan isteklerini karşılayamamıştır: militarist bir adam olup askerliği övememiştir, yerememiştir de, şehirli olmak isteyip olamamıştır, zengin olmak istemiş olamamıştır, bir kadınla ilişki kuramamıştır. Tercihlerinin, eylemlerinin arkasında duramamıştır çünkü bunlar kendi isteğiyle değil, toplumsal yargılarla oluşan yönelişleridir. Zeynep Kaçar da **Krem Karamel** oyununda Superman karakteri üzerinden erkekte beklenen üstün niteliklere ve bunun imkansızlığına vurgu yapar. **Sahici İnsanlar Plastik Ölümler** oyununda erkekler sevdikleri kadınların töreye kurban edilişini izler. Toplumsal düzen bireyin isteğinden üstün olduğu için müdahale edemeyerek yenilirler. **İd, Ego ve Süper Kahraman** (2015) oyununda Batman filminin İstanbul sahnelerinin oyuncu seçmelerine katılan erkek, kostümünün içine sıkışır ve cast odasında kilitli kalır. Oyunun sorgulatmak

istediği şudur: “erkek gerçekten rahat, özgür, egemen midir yoksa çıkışı olmayan zorba bir dünyaya mı hapsedilmiştir?”. Nur Can Kara’nın **Sen Olmak Nedir** (2011) oyunu da yine görünenin ötesindeki ‘erkek’ deneyimini konu alır. Burada cevap aranan sorular “bir erkek nasıl erkek olur, erkek olmanın görevleri ve kuralları nelerdir, erkek adam ne yapabilir ne yapamaz” şeklinde sıralanabilir. Tek kişilik bu oyunun 27 yaşındaki kahramanı, sperm sayımı yaptırırken anlarız ki sürekli erkeklik kalıplarına uymaya çalışarak yaşamış, kendi isteklerini gözardı ettiği bir yaşam sürmüştür. Murat Mahmutyazıcıoğlu da **Kader Can** (2018) oyununda askerlik sürecinin “adam” ettiği bir erkeğin trajedisini ele alır. Yiğit Sertdemir’in “aile” başlığında ele aldığımız **Öldün Duydun mu?** oyunu bu başlıkta da değerlendirilebilir. Annesinin araf kurgusu yaparak kendine hayırlı bir evlat haline getirmek istediği, intihar edip ölmemiş Adam’ın kendisine kimlik kazandıran ‘erkeklik’ nitelikleri melekler tarafından görmezden gelinir. Ahmet Sami Özbudak’ın yine aile temasında değindiğimiz oyunu **Kar Küresinde Bir Tavşan**’da erkek, hayattaki tek arzusu cinsellik sanılarak eve hapsedilmiştir. Ebru Nihan Celkan’ın **Tetikçi** oyununda ise Anadolu’da yaşayan, genç, fakir bir delikanlıdan, erkekliği pompalanarak suikastçı yaratılan süreç anlatılır.

Bu oyunlarda ise ideal toplum, erkekleri cinsiyet kalıp yargılarıyla değerlendirmeyen, onlara sırf erkek olmalarından ötürü çeşitli sorumluluklar yüklemeyen toplumdur. İdeal erkek ise bu kalıp yargıların ayırdına varmış, direnebilen erkektir.

2000 sonrası kadın idealizasyonun ağırlıklı olarak sosyal inşa perspektifinden ele alındığı görülür. Bu oyunlarda kadın karakterlerin önce kimliksizleştirilmelerine, ardından yeniden kimliklendirilmelerine yoğun bir vurgu yapılır. Yiğit Sertdemir’in **Ortak Bölenlerin En Büyüğü** (2004) bir psikologla sağır-dilsiz yardımcısının, dört kadına sistemin istediği karakterleri kazandırma hikayesi anlatılır. Denek olarak seçilmiş kadınlar lider, aydın, savaşçı, seksi olarak yeniden kurgulanır. Tüm kadınların “ortak bölen”leri ise en yakınlarındaki erkeklerdir: babaları, patronları, aşıkları, çalışma arkadaşları... Sokaktaki “bölen” sürekli patlayan bombalar aracılığıyla da kadınlara egemen olan korku kültürü görünür kılınmıştır. Hilal Kuvvet’in **Bahar Kuaför** oyunu da aynı temayı benzer biçimde işler. Bu oyunda da isimleri bile olmayan altı kadın ortak bölenlere sahiptir: aileleri, eşleri, sevgilileri, erkek kardeşleri... Yine dışarıda karışık olaylar vardır polis her yeri gaza boğmuştur.

Zeynep Kaçar'ın **Aşk, İhanet, Yalnızlık Vesaire** (2000) oyunu kadınların hareketlerinin, duygularının, düşüncelerinin başkaları tarafından belirlendiğini gösterir. Kurgulanmış bir hayatı yaşayan kadınlar, bu kalıpların dışına çıkamaz. Kaçar'ın **Dış Ses** oyununda kadınların hayatını kurgulayan şeyin kendisi, Dış Ses olarak sahneye gelir ve karakterlere ne zaman ne yapmaları gerektiğini söyler. **Krem Karamel** oyununda mutfağa sıkışmış, Superman'in kendini kurtarmasını bekleyen Kadın vardır. Kaçar'ın bu oyunlarındaki tüm kadınlar kaçış yolları aramaktadırlar. **Var Olmayan Ayşe'nin Muhteşem Maceraları** adından da anlaşıldığı üzere var oluşu elinden alınmış, hayallerini gerçekleştirememiş, başkalarının ihtiyaç ve isteklerine göre yaşamış bir kadın karakter üzerinedir. Kaçar'ın oyunlarında idealizasyonu melodramatik kalıplarla yaptığı görülmektedir.

Hilal Kuvvet'in **Sıfır Beden** oyunundaki Pelin de Var Olmayan Ayşe gibi genç, güzel, zayıf olma gerekliliklerinin altında ezilir. Kusursuz olmak baskısıyla mutsuz bir hayat yaşar. Hüseyin Alp Tahmaz'ın **İyiym** (2014) oyunu babası, erkek kardeşi, kocası ve patronu arasında sıkışıp kalmış Ayşe'nin gençliğini de kaybetmesiyle bunalıma girip onu intihara sürükleyen süreci anlatır. Seray Şahin'in farklı öykülerden uyarlayarak kurguladığı **Yedi Tepeli Aşk** oyunu ile Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Sen İstanbul'dan Daha Güzelsin** oyunları, farklı kuşaklardan kadınların, "kadın olmak" deneyimi üzerinden bunalımlarını, İstanbul'u fonda bir "erkek şehir" şeklinde kullanarak aktarmıştır.

Mirza Metin'in **Plastik Bebek** oyununda kadının sevgilisi, eve getirdiği bir plastik bebeğe aşıktır. Kadın bu kez o plastik bebeğin kılığına bürünmeye çalışır. Adam, takıntısından kurtulmak için bebeği öldürmek ister, yanlışlıkla bebeğe tıpatıp benzeyen sevgilisini öldürür. Şamil Yılmaz'ın **Apaçi Gızlar** oyunu bir grup genç mahalle kadınının, arkalarından konuşan erkeklerden intikam alma hikayelerini anlatır.

Bu oyunlarda kadınlar kocalarının, babalarının, çocuklarının istek ve ihtiyaçları için kendi hayatlarını hiçe sayıp onların özlemlerine göre yeniden şekillenirler. Olan durum segilenmiş, ancak olması gereken verilmemiş, alımlayıcıya bırakılmıştır. Yapılan eleştirilerden yola çıkarak söylenebilir ki; ideal kadın, erkeklerin ve erkek düzenin

boyunduruğundan kurtulmuş, özgürlüğünü ilan etmiş kadındır. Bu doğrultuda ideal toplumsal düzen ise erkekten yana değil, adil olandır.

Bireylerin cinsel yönelimleri nedeniyle haricileştirilmesi de bu dönemde sık kullanılan temalardan olmuştur. Ebru Nihan Celkan'ın **Kimsenin Ölmediği Bir Günün Ertesiydi** (2012) oyunu transseksüel bir bireyin dışlanmışlığını anlatır. Şamil Yılmaz'ın **Kadınlar Aşklar Şarkılar** oyunu yine trans bireylerin yaşamın kıyısına itilmelerini anlatır: iş, ev, aşk, saygı kavramları onlara uzaktır. Celkan'ın **Benimle Gelir misin** oyunu, iki kadının aşkını anlatmasına karşın, bu kişilerin cinsel yönelimlerine özellikle bir vurgu yapılmamıştır. Ancak Şamil Yılmaz'ın **Tevafuk** oyunu, iki erkeğin aşkını konu edinir ve 'erkek' toplumsal kimliği vurgulanmıştır: internetten tanışıp birbirinden hoşlanan bu iki erkek için dışarıda özgür bir ortam yoktur. Bu nedenle ilk buluşmaları bile bir otel odasında gerçekleşir. Biri, gay kimliğinden ötürü jigololuk yapmaya itilmiştir. Diğeri ise ilk kez bir erkeğe ilgi duymaktadır. Ancak bu aşk toplumsal normlara yenik düşer. Gülce Uğurlu ile Ceren Ercan'ın birlikte yazdıkları **Çirkin İnsan Yavrusu** (2008) oyununda eşcinsel kadın karakter ile Kürt ve başörtülü karakterlerle önyargı kavramı tartışılır. Murat Mahmutyazıcıoğlu'nun **Sevmekten Öldü Desenler** (2017) oyunu da bir trans bireyin pavyona sıkışmışlığı ve pavyonun çevresindeki karakterler ekseninde geçer.

#### 2.2.4 Muhafazakar İdealizasyon

2000 sonrası Türk tiyatrosunda sıkça söz edilen kavramlardan biri de muhafazakâr tiyatrodur. Yapmak ve yaymak istediği idealizasyonu direkt olarak adında bulunduran bu tiyatro biçimi, Recep Tayyip Erdoğan ve Cumhurbaşkanı Genel Sekreteri Mustafa Esen tarafından dile getirildiğinde görünürlüğü artmıştır. Ancak Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu tarihinde, 1980'lerden itibaren ortaya çıkmaya başlamış bir düşüncedir.

Bugün muhafazakâr tiyatro olarak teorileştirilmek istenen biçim, İslamcı tiyatro, dindar tiyatro tanımlarıyla da karşımıza çıkar. Alandaki tek çalışma, Sıddıka Sümeyye Karaarslan tarafından 2010 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Tiyatro ve Din: Türk Tiyatrosu Örneği başlıklı yüksek lisans tezidir. Muhafazakar tiyatronun ilk adımlarını bu kaynaktaki bilgilere dayandırabiliriz. Buna göre 1960'lardan

sonra ilk kez Abdullah Kars dini tiyatro yapmaya başlamıştır. En popüler oyunu **Hazreti Ömer'in Adaleti**'dir. Kars, "*ibret sahnesi*" olarak tanımladığı oyununu seyirciyle buluşturmak için tiyatronun günah olmadığına dair fetvalar almış; turnelerde oyunlarına seyirci çekebilmek için imamlarla konuşmuştur (Karaarslan, 2010:92-95). Bunun ardından İbrahim Sadri tarafından 1986'da yeni bir muhafazakâr tiyatro girişimi olarak "*bant tiyatrosu*" kullanılmıştır. Sadri **Mute Destanı, Hicret, Bizim Afganistan, Şu Bizim Dünya, Patagonya'nın Sesi, Mekke'nin Fethi, Falan Filan Mesela** oyunlarını yazmış, ekibiyle birlikte kasede kaydederek "*Selam Ümit Nesline*" gibi dergilerle birlikte dağıtılmıştır. Oyunlar adlarından da anlaşılacağı üzere dini hikayeleri içermektedir. 1990'lara gelindiğinde İbrahim Sadri, Hasan Ali Canat gibi isimlerle banttan vazgeçip sahneye çıkmıştır. **İnsanlar ve Soytarılar, Efendi Hayreddin Süperstar** oyunları artık sadece dine değil Amerika'ya, Sovyetler Birliği'ne de verecek ideolojik mesajları olan oyunlardır. Ancak sahneleme biçiminde bazı sıkıntılar vardır. Örneğin kadın oyuncu sahneye çıkmadığı için; sahnede yer almayan kadının oturduğu yerden ayağa kalkması, boş sandalyenin birden devrilip, sahne gerisinden gelen "*kadın hızla ayağa kalktı*" sesiyle anlatılmak isteniyordu (Can, 2007, s. 20). 2000'lere gelindiğinde ise çok sayıda muhafazakâr/dinci/İslamcı özel tiyatronun açılması, belediyelerden alınan maddi destekler ve kadınların seyirci, oyuncu olabileceğine dair alınan fetvalar, bu alanda kısmi bir özgürleşme sağlamıştır.

2000'li yıllarda muhafazakar tiyatro tartışması Mustafa Esen'in şu sözleriyle başlamıştır:

"Muhafazakar kesimin nasıl bir demokrasi anlayışı varsa, muhafazakar demokrasi diye bir şeyden bahsediyorsak, o zaman muhafazakar estetik ve muhafazakar sanat diye bir şeyden bahsetmek, bunun normlarını ve piyasasını oluşturmak gibi bir yükümlülük içindeyiz" (T24, 2014).

Bu sözlerle paralel süreçte, bugünün Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Politikaları Kurulu Başkanvekili İskender Pala **Zaman Gazetesi**'ndeki köşesinden İBBŞT'de sahnelenen **Günlük Müstehcen Sırlar** oyunu için "*Sanattan uzak ve sığ konuları topluma cinsellik ve erotik soslarla yutturmaya çalışan işletmeler açmak devlet veya belediyelerin görevleri arasında değildir*" (Pala, 2012) sözleriyle süren polemik, ödenekli tiyatroların kapatılması tartışmasına, İBBŞT yönetmeliğinin değişmesine,

2013'te Türkiye Sanat Kurumu (TÜSAK) yasa tasarısına, ihraçlara evrilen ve tartışmaları hala devam eden bir konuya dönüşmüştür.

Pala Nisan 2012'de **Zaman Gazetesi**'nde *Muhafazakâr Sanat Manifestosu* yayımlamıştır (Pala, 2012). Muhafazakâr sanattan (MS) beklentiler yirmi maddeyle sıralanmıştır. Bu maddelerde öne çıkan Batılılaşmaya, batı kültürünün yayılımına karşı duyulan rahatsızlıktır. Örneğin on üçüncü madde “*MS, kendi kültürel coğrafyasının farkında olup, kabuğunu beğenmeyen civciv kompleksinden varestedir*” denir. Bunlar daha çok günümüzün popüler söylemlerinden “yerli ve milli” olmak çabasına uygundur. Din bakımından ise yedinci maddede “*MS, din eksenli bir sanat değildir, ama dini duyarlılıkları mutlaka dikkate alır*”, sekizinci maddede “*(...) nüfusunun kahir ekseriyeti Müslüman olan bir toplumda İslami değerlere küfredilmesinden rahatsızlık duyar*” vurgularını yapar. Yani bu manifestoya göre MS'nin muhafaza etmek istediği değerler Türkiye'ye ait, Müslüman değerlerdir. Çoğunlukla imam-hatip liseleri, mezunları etrafında şekillenmiş olan Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Ocak 2017 tarihinde “*Milli Manevi Tiyatro Mücadelemiz*” başlıklı bir panel düzenleyerek İslami tiyatro, dini tiyatro, muhafazakâr tiyatro deyişlerinin yanına milli manevi tiyatro'yu da eklemiştir. Panelin konuşmacılarından oyun yazarı ve yönetmen Üstün İnanc, milli manevi tiyatrodan beklentilerini şöyle diler getirmiştir:

“Bakmayın bazılarının, 'Batılılaşsak daha iyi olur' dediğine. Olsun, desin ama kendi kendini tasfiye eder. Çünkü hakim olan, başa konulan milli değerlerdir. Milli değerler tükenmez. Tükenmesi mümkün değildir. Belki biçim değiştirir. O bakımdan bakıldığı zaman milli ve manevi tiyatro, çok düşünülmüş ve güzel bir isim ve buluştur” (haberler.com, 2017).

Yapılan konuşmalardan “milli manevi tiyatro teorisi” üretilme çabasında oldukları anlaşılmaktadır (Akit, 2017). Ancak görüldüğü üzere hala yaklaşık yüz yıl önceki değerlerle tartışma sürmekte, isim ve kimlik bunalımı yaşanmaktadır. Açıkça etik – ideolojik idealizasyon inşa etme çabasında olan bu tiyatro girişiminin oyunlarının çoğu basılı metne sahip değildir. Dolayısıyla bu bölümde sahnelemeler model alınarak oyun incelemesi yapılacaktır.

İslamcı, dinci, muhafazakâr ya da milli manevi tiyatro yapan kişiler 2000'lerin ilk on yıllık döneminde daha çok bireysel girişimlerde bulunurken, 2010'a doğru

gruplaşmaya başlamıştır. 2000 sonrası alternatif/bağımsız tiyatrolarda olduğu gibi yeni bir yazar tiyatrosu pratiği içinde oldukları görülür. Yani burada da yazarlar yazar, yönetmen, oyuncu, yapımcı gibi çeşitli rollerle karşımıza çıkar ve kendi grubu için çalışır.

2000'lerin başındaki bireysel girişimlerde bazı oyunlar öne çıkar. Örneğin Engin Noyan'ın yazdığı **Suç** (2001) oyunu, kadın üzerinden *muhafazakarlığın güzelliğini* ele alır. Kimlik çıkarmak için devlet dairesine giden Kadın, burada bir çeşit kimlik bunalımı yaşar. Parlak elbiselerini çıkarınca altındaki siyah tayyör, peruğunu çıkarınca başındaki örtü belirir. Makyajını siler, ojelerini çıkarır ve artık *özüne dönmenin rahatlığını* yaşar. Toplumun kadın üzerinden yapılan idealizasyonu, özellikle 1960'lara kadarki oyun yazarlığımızda sıkça görülmüştü. Bu muhafazakâr tiyatro eserlerinde de karşımıza çıkar. Ancak aşağıda değineceğimiz gruplar, çalışmalarında kadın oyun kişilerine çoğunlukla yer vermemiştir.

Bu dönemde söz konusu muhafazakâr gruplar içinde en çok üretim yapan topluluklardan Aden Sanat, Rezaizade Mahmut Ekrem'in **Araba Sevdası** romanını sahneye uyarlamış, Şafak Tok'un yazdığı **Gelibolu'dan Mektuplar** oyununu sahnelemiştir. Batılılaşma karşıtı ve tarihi malzemeye yönelen bu içerikteki oyunlardan sonra Aden Sanat, Tiyatral Sanatlar Akademisi Vakfı'nı (TİYSAV) kurmuştur. Burada hem eğitim verilmekte hem özgün ve uyarlama oyunlar sahnelenmektedir. Baturalp Dinçer'in yazdığı **Bir Mehmet Akif Hikayesi: Sürgün**, Cumhuriyet'in ilk yıllarında geçen, Mehmet Akif Ersoy'un yaşam öyküsüne paralel ilerleyen Batılılaşma karşıtı bir oyundur. Betül Odabaşı Törk'ün **Hay Aksi** oyunu Tanzimat Dönemi'nde geçen bir evlilik hikayesi, **Alamut** ise Hasan Sabbah'ın yaşam öyküsüdür. Baturalp Dinçer'in yazdığı **En Uzun Gece** oyunu, **Gelibolu'dan Mektuplar** gibi İngiliz karşıtlığını içeren bir Çanakkale Cephesi hikayesidir.

TİYSAV'ın tarihsel olmayan üç oyunu bulunmaktadır. Bunlar Ebru Aksakallı'nın evin kızını evlendirme çabalarını içeren dolantı komedisi türündeki oyunu **İyi Günde Kötü Günde**, kumar borcu nedeniyle iflas eden bir ailenin sosyetenin düşme, lüks alışkanlıklarından vazgeçme sürecini anlatan Mustafa Alp'in **Aile Saadeti** oyunu ile "*felsefik dram*" olarak tanımlanan Selim Gürselgil'in **Nüzul** oyunudur. **Nüzul**'da İstanbul'da üniversite okuyan Aslı, yaz tatilinde üç arkadaşıyla birlikte Anadolu'daki

köylerine gelir; buradaki yatalak Dede Necip Fazıl Kısakürek hayranlığıyla gençleri etkiler. Yukarıda değindiğimiz gibi bu oyunların dağıtımında basılı metinleri olmaması nedeniyle sahnelemelerden ve tanıtım bültenlerinden faydalanılmaktadır. Tanıtım bültenlerinde oyun kişileri için yapılan çözümlemeler dikkat çekicidir. Örneğin **İyi Günde Kötü Günde** oyununun tanıtım bülteninde şöyle yazar:

“Ali: 33 yaşlarında evin en büyük oğlu işsiz.

Yeşim: 30 yaşlarında evin kızı bekar.

Hayriye: 45 yaşlarında dedikoducu komşu evde kalmış” (TİYSAV, 2019).

**Aile Saadeti** oyunu için:

“Ayten: 50 yaşlarında evin annesi, ailesine bağlı onları bir arada tutmaya çalışan anaç bir kadın.

Nihat: 50 yaşlarında evin babası, anneye nazaran aile ilişkilerinde daha sorumsuz.

Nagihan: 20 yaşında evin kızı üniversite öğrencisi, sosyal medyaya meraklı.

Yasin: 25 yaşlarında evin oğlu, felsefe ve sosyoloji meraklısı” (TİYSAV, 2019).

Şeklinde tanımlamalar yapılmıştır. Yani ister tarihi malzeme ister güncel malzeme kullanılsın, bu oyun kişileri toplumsal cinsiyet kalıp yargılarıyla örülüdür. Bu durum herhangi bir iç ya da dış aksiyona, çatışmaya neden olmaz. Örneklerden yola çıkılarak denilebilir ki muhafazakâr oyun yazarları için toplumsal cinsiyet eleştirisi üzerinde durulması gereken ciddi bir mesele değildir. Oysa yukarıda gördüğümüz gibi 2000 sonrası ana akım tiyatro ortamının en büyük mücadelelerinden biri, bu sosyal insanın eleştirisiyle ilgilidir.

Son dönem muhafazakâr tiyatro topluluklarından biri de Tekamül Tiyatrosu’dur. Yasin Çetin’in yazıp yönettiği oyunları sahneleyen tiyatro, TİYSAV’ın yaptığı gibi eğitim de vermektedir. 2016’da prömiyeri yapılan **Felah 1949** oyunu, 1940’larda bir tren yolculuğunda dini konuşmalar yaptığı için tutuklanan Hüsrev’in hikayesidir. Müebbet mahkûmu iki kişi, Hüsrev’i öldürmek için görevlendirilir; ancak onun konuşmalarından etkilenecek dönüşüm geçirirler. Ekibin oyuncularından Yaşar Alptekin, verdiği bir demeçte yapmak istedikleri idealizasyonu açıklar:

“Gençler artık okumuyor. Bilmek üzerimize farz olduğu gibi, tebliğ etmek de farz. Biz de bildiklerimizi tiyatro yoluyla anlatmaya çalışıyoruz. Önceden imamlar,

hocalar üç kağıtçı veya sapık olarak gösterilirdi. Çünkü muhafazakar kesim, o dönem tiyatroya günah dedi. Tiyatronun ne kadar önemli bir iletişim aracı olduğu yeni yeni anlaşılıyor. Biz bu işin Müslümanca nasıl yapıldığını gösterme niyetindeyiz" (NTV, 2016).

Alptekin'in açıklamasından da anlaşılacağı üzere bu oyunla amaçlanan Müslümanlığı, İslam'ı tanıtmak, övmektir. Çetin'in diğer oyunu **Ankara'nın Bağları** hakkında birkaç imam hatip lisesinde sahnelenmesinden başka bir bilgi bulunmamaktadır. Çetin'in son oyunu **Ben Vecihi Hürkuş**, milli manevi tiyatro anlayışının göstergesi olarak bu kişiyi tanıtmayı amaçlamaktadır.

Aynı ideolojik görüşü paylaşan gruplardan bir diğeri de Yenilmez Sanat Tiyatrosu'dur. Ahmet Yenilmez'in kurduğu bu grup da diğerleri gibi tiyatro eğitimi vermektedir. Yenilmez'in yazıp yönettiği oyunlardan Peygamber'in yaşamını anlatan meddah gösterisi biçimindeki **Gül Sevdası**, Mehmet Akif Ersoy'un hayatından esinlenen **Korkma**, 12 Eylül döneminde hapishaneye kapatılan bir gencin düşlerinde Necip Fazıl'la konuştuğu **Üstad**, 15 Temmuz darbe girişimi sürecini anlattığı **1915'ten 15 Temmuz'a**, II. Abdülhamid'in sanata yaklaşımını konu edinen **Usta** gibileri öne çıkmaktadır. Yenilmez'in tüm oyunları tek kişilik anlatı şeklindedir. Yine tüm çalışmalarında tarihi ve dini malzemeye yönelir.

Osman Doğan ve Ayşe Şahinboy Doğan'ın kurdukları Tiyatro Külliye de hem eğitim verip hem oyun sahnelemektedir. Bu topluluğun yazar ve yönetmenlerinden Yunus Emre Obut'un **Son Çıkış** oyunu, bir gencin intihar etmek üzereyken kurtarıldığı kişi tarafından 'imana getirilmesi' anlatılır. **En Büyük Haber** oyunu da iflas etmiş, intiharın eşiğinde olan fabrikatör Muhsin ve hırsızlar Sefer ile Rasim'in Kur'an-ı Kerim'le tanışma, dönüşüm süreçlerini konu alır. Külliye malzemelerini günlük hayattan alırken, yaymaya çalıştığı idealizasyon yine İslam'la ilgilidir.

Sonuç olarak muhafazakâr tiyatro çatısı altında birleştirebileceğimiz bu yeni hareketliliğin ortak idealizasyonları Batılılaşmaya karşı millileşmeyi savunmak, birey değil mümin yaratmak, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını yaymak, İslam'ı tanıtmak için tiyatroyu bir araç olarak kullanmak şeklinde belirlenebilir. Ele aldığımız dönem içinde muhafazakâr idealizasyon, post modern dönemin ve kültürün ürünü olmaktan çok, halen

büyük ve mitsel anlatıları ele alan, geniş kapsamlı etik ve ideolojik idealizasyonu yaymak isteyen, dolayısıyla güncel olandan uzak, dramatiğin nostaljik bir görünümü içindedir.



## SONUÇ

Tiyatro, gerçekliği yansılayan ve yeniden üreten bir sanattır. Özellikle dramatik tiyatronun serim, düğüm, çözüm bölümlenmeleri, asal ve yan çatışmalar, temalar ve mesajdan oluşan kurgusu gerçekliğin belirli bir mantık dizgesi içinde yeniden üretilmesine hizmet eder. Bu nedenle oyun yazarının bir metni yaratırken kendi kapalı evrenini kurduğu düşüncesi gerçekçilikten uzak romantik bir görüş olur. Sanat kültürün bir parçası, tiyatro kitlelere eş zamanlı ulaşan bir sanat, oyun yazarı toplumun içinden bir birey olduğundan, kaçınılmaz olarak ideolojiktir. Her kültür kendi içinde istikrar ve uyuma ihtiyaç duyar. Tiyatro da kültüre içkin bir unsur olarak bu uyum ihtiyacına katkıda bulunur. Tiyatro sanatı Antik'ten günümüze, toplumsal gelişmelerle olduğu kadar resmi kurumlarla, devletle ilişkisi içinde şekillenmiştir.

Tüm sanatlar gibi tiyatro da alımlayıcısında çeşitli duygulanımlar uyandırmayı, onu harekete geçirmeyi hedefler. Hayatı sahnede yansılayan bir sanat olarak günlük hayattan kişileri, olayları, toplumsal yapıyı, yazarın bakış açısına göre kurgulayarak, bir söylem oluşturmak üzere yeniden yaratır. Tek bir oyundan yola çıkarak toplumsal analiz yapmak mümkün olmasa da bir toplumun ya da dönemin oyun literatürü, toplumsal yapıyı analiz etmek açısından ilgi çekici bir kaynak oluşturur. Biçimsel olarak üç temel dramatik tür; tragedya, komedy ve melodram toplumsal olarak uyumlu ve faydalı, ruhsal olarak sağlıklı bireyi idealize eder. Bu dramatik türlerin idealleştirdiği toplum ve birey çoğunlukla devletle, kültürle ilişkisi içinde şekillenmiştir. Tragedyada idealize edilen insan, duygusal aşırılıktan, tutkulardan arınmış, toplumsal düzene uyum sağlayan bireydir. İdealize edilen toplum ise tanrılarla ve otoriteyle uzlaşım içindedir, bu da Atina demokrasisinin belirleyici ögesidir. Amaç mimesis aracılığıyla seyirciye katharsis yaşatarak onu ruhsal olarak dengeli, toplumsal olarak uyumlu bir düzende tutmaktır. Tragedyadaki katharsis (arınma) ilkesi komedyaya kathastasis (boşalma) olarak uyarlanmış, zevk ve kahrkaha yoluyla seyircilerin heyecanlarını boşaltması gerektiği öngörülmüştür. Komedy da tutkularından ve uç noktadaki duygularından arınmış insanı idealize eder. Ancak bunun dışında özellikle taşlama ögesiyle yönetimi de idealize etmeyi amaçlar. Üçüncü temel dramatik tür olan melodramda ise ideal kişi iyi olan ve sabreden kişi olarak çizilir, ideal toplum kötülerini cezalandıran toplum, ideal düzen iyiyi ve kötüyü

ayırır düzendir. Bu özelliklerinden bakıldığında en yaygın dramatik türün melodram olması, görüldüğü üzere idealizme kolayca uyumlanan yapısından kaynaklanır. Melodram ne tragedya gibi soyludur, sıradan insanların yaşayamayacağı deneyimleri içerir ne de komedya gibi güldürüyü hedefler; o, acıma duygusuna hitap ederek kendi iyi ve kötü değerlerini kabul ettirmeye çalışır. Cumhuriyet dönemi Türk tiyatro tarihi boyunca en çok bu türde eserler verilmiştir, verilmektedir.

Türk oyun yazarlığı tarihinde Batılılaşmanın etkisiyle hızlı, karmaşık bir gelişme yaşandığından akımlar, türler, eğilimler aynı süreçte, bir arada var olmuştur. Bu nedenle incelemeler biçimsel sınıflandırmalarla değil, toplumsal – siyasal olayların gelişimi temelinde yapılır. Bu çalışma da söz konusu izleği takip etmiş, Cumhuriyet Dönemi Türk oyun yazarlığını; kuruluş yılları olan 1923 – 1946 dönemi, çok partili hayata geçilen 1946 – 1960 dönemi, 27 Mayıs’ın etkisiyle şekillenen 1960 – 1970 dönemi, 12 Mart’ın etkisiyle gelişen 1970 – 1980 dönemi ve 1980 darbesinin etkilerinin büyük bir dönüşüme neden olduğu 1980 – 2000 dönemi ile günümüzü oluşturan 2000 sonrası dönem olarak sınıflandırılarak incelenmiştir. Tüm bu dönemlerin kendine özgü bir karakteristiği vardır.

Türk tiyatrosunda etik – ideolojik idealizasyonun varlığı, geleneksel köylü ve halk tiyatrosu kökenlerinden itibaren sezilir. Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte tiyatro, toplumsal hayata ve kültüre doğrudan devlet Atatürk tarafından yerleştirilmiştir, böylece bu ‘sezgi’ kurumsallaşmış, idealizasyon propagandif biçimde doğrudan gösterilir hale gelmiştir. 1923 – 1946 dönemi oyunlarında, resmi ideoloji tarafından idealize edilen yeni toplum ve yeni, modern birey tanıtmak, benimsetilmek istenmiştir. Bu amaçla toplumun idealizasyonunu yapan oyunlarda, Osmanlı’nın ya tümünden yok sayıldığı ya da geçmişin, tarihin yeniden şekillendirilmek istendiği görülür. Toplumu yeniden şekillendirme girişimi tiyatro oyunlarında Osmanlı beyleri aracılığıyla eski devlet yapısının, din görevlileri aracılığıyla İslami yönetim sisteminin olumsuzlanması yoluyla yapılmıştır. Bireyin idealizasyonu ise kadın ve erkek olarak ayrılmıştır. Erkeğin inşası direkt olarak vatandaşın inşası anlamına geldiği için devletle ilişkisi içinde ele alınmış: Milli Mücadele’ye sahip çıkması, vatana bağlılığı, gerektiğinde canını verebilmesi, çalışkanlığı ve cesareti ile idealize edilmiştir. Köy Enstitüleri’nin de etkisi ile sonraki dönemde de süreceği gibi ideal, aydın kişilerin çoğunlukla öğretmen tipleri arasından çıktığı görülür.

Kadının idealizasyonu ise ahlaklılık, fedakârlık, Milli Mücadele'ye dolaylı yoldan destek vermek gibi domestik nitelikler öne çıkarılarak yapılmıştır. Dönemin oyunlarında idealize edilen ortam doğrudan Batılı olan değildir; Türk toplumunun kendine has görülen iyilik, saflık gibi niteliklerine, Anadolu'ya sürekli vurgu yapılmıştır. Böylece tiyatro Cumhuriyet ideolojisini benimsetmek ve pekiştirmek için bir aygıt olarak kullanılmıştır. Dönemdeki oyunların çoğu CHP tarafından düzenlenen yarışmalar için yazılmış, özellikle Halkevlerince sahnelenen İnkılap Temsillerine doğrudan Atatürk'ün katkıları, hatta müdahaleleri olmuş, yazarlar birer ideolog gibi çalışmıştır. Bu oyunlarda seyirciyle kurulan ilişki, onu bir çeşit öğrenci gibi konumlandırarak şekillenir. Döneme karakteristiğini veren didaktik anlatım, vatandaşları bir araya toplamayı, bilinçlendirmeyi ve sonraki hayatlarına bu bilgilerle devam etmelerini sağlamayı idealize eder.

1946 – 1960 dönemine gelindiğinde, oyun yazarlığı aracılığıyla yapılan idealizasyonda bir çeşit kötümserlik olduğu görülür. Yazarlar olumlanan değerlerden çok olumsuzlanan değerleri göstermiştir. Bir önceki dönemde oyun yazarları 'olan'ı değil, 'olması gereken'i gösterirken, 1946 – 1960 döneminde bu kez 'olan', en umutsuz haliyle gösterilmiştir. Oyun kişileri idealleri uğruna savaşıma girmez. Bu eylemsizlik bilinçli olarak yapılmış biçimsel bir seçimden çok dönemin ruhunun yansımasıdır. Çok partili döneme geçilmesiyle değişen siyasal, ekonomik ve sosyal yapı bireyin ve ailenin idealizasyonunda, toplumun idealizasyonunda ve doğrudan siyasi ortamın idealizasyonunda karşılığını bulur. Yeni ekonomik düzen 'para' ile girilen ilişki olarak somutlanmış, ona duyulan zaafın insani ve toplumsal değerleri tahrip etmesi üzerinde durulmuş, bu ortamda onurunu koruyabilen birey ve aile idealize edilmiştir. Toplumsal bakımdan günlük yaşamda modern düzen idealleştirilmiş, geleneksel ilkelerin yıkım getirdiği vurgulanmıştır. Batılılaşmanın olumsuzlanmasına, Amerikalılaşmanın olumsuzlanması da eklenmiştir. Kuruluş yılları oyunlarında görülen siyasete ve siyasi figürlere duyulan sonsuz güven sarsılmaya başlamış; artık siyasetin bir aldatmaca olduğu eleştirisi yapılmaya başlanmıştır.

1960'lara kadar tiyatro ortamına egemen olan devlet ideolojisi, bu dönemle birlikte yerini muhalif idealizasyona bırakır. 1960 – 1970 yıllarında, dönemin ruhuna uygun şekilde toplumsal olan ön plana çıkarılır. Kişiler çok boyutlu olarak değil, toplumla

ve siyasetle ilişkileri içinde ele alınır. Bir önceki dönemde para ile çatışmaya giren kahraman, bu dönemde yoksullukla boğuşmaktadır. İdealize edilen ortam sosyalist ideolojiye uygun olarak devlet tarafından toplumsal refahın ve eşitliğin getirileceği ortamdır. Geleneksel yapılar, önyargılar, yaşamdaki en büyük engeller olarak belirir. Oyunlara tartışma ortamı hakimdir. Bu dönemde, Kuruluş yıllarından sonra ilk kez yeniden oyun yazarının görevi konusu tartışılmaya başlanmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Kemalist ideolojiyi taşıyanlar dışında oyun yazılamadığını, bu konu dışında kalem oynatacakların adeta vatan haini ilan edildiğini biliyoruz. 1960'ların özellikle sonlarına doğru, bu kez oyun yazarının görevi gerçeği göstermek, toplumsal mücadeleye işçinin yanında yer alarak katılmak şeklinde sıralanır. Toplumsal sorunları ele almayan yazarlar vatan haini değil ama sömürü düzeninin yanlısı, emperyalizmin uşağı olmakla suçlanır, dışlanırlar. Dönemdeki özgürlük ortamına 1970'lerin askeri tedbirlerinin müdahalesiyle tiyatro ve oyun yazarlığı alanında kısıtlamalar, yasaklamalar dönemi başlamıştır.

1970 – 1980 döneminde darbenin, sokak hareketlerinin ve iç savaş ortamının tedirginliği çoğu oyunda sezilir. İdealleştirilen; refah içinde, özgür, baskısız, tehditsiz bir ortamdır. Mevcut devlet düzenine ve onun kolluk güçlerine karşı muhalefet tiyatro oyunlarında da yansımasını bulur. Oyunların dili çoğunlukla keskin ve serttir. Bir önceki dönemde olduğu gibi halkla birlikte ve halk için çalışan devlet yapısı idealize edilir. Bu dönemde ayrıca Türk oyun yazarlığı tarihinde ilk kez kadınlar birey olarak, çok boyutlu ele alınmaya başlanmış; meslek sahibi olmaları, yaşamlarındaki erkeklere boyun eğmemeleri idealize edilmiştir. 1960'lı ve 1970'li yılların oyunları çoğunlukla işçi eksenslidir ve dünyayı değiştirme ideali üzerine kuruludur. Oyunların çoğu değişime, umuda, mücadeleye, gelecek güzel günlere vurgu yapar. İdealize edilen kahraman mücadeleci, sınıf bilincine sahip kişiliktir ya da kahramanlaşma sürecini oyun içinde yaşar. Günlük hayatın odağında dahi politikanın olduğu 1970'li yılların tiyatrosu da sol ideolojiden etkilenmiştir. Toplum, birey, oyun karakterlerinin duyguları ve davranışları politik eksenslidir.

İdealleştirilen değerlere bakıldığında bir sınıflandırma yapmak giderek güçleşse de oyun yazarlarının tüm dönemlerde ortak nokta olarak, toplumsal ve siyasal ortamdan

etkilendiği görülür. Biçimsel açıdan bakıldığında birbirine karşıt olarak çizilen kişiler ve değerler; örneğin siyasetçi ile sivil halk, patron ile işçi, kadın ile erkek çoğunlukla eşit güçte değildir. Bu değerlerden en az birisi derinliksiz, karikatürizedir. Oyun kişilerine baktığımızda ise bir ideal uğrunda çabalayan ya da düzeni değiştirmeye çalışan kişilerden çok vazgeçen, pes eden, boyun eğen kişileri görürüz. Toplum – birey ilişkisinde bireyin topluma, erkek – kadın ilişkisinde kadının erkeğe uyum sağlamasının idealize edildiği gözlenir.

Türkiye’de 1980’lere dek kültür sanat ortamına sol görüş egemendir. 1980’lerle birlikte ise yazarlar daha çok bireysel arayışlara yönelmiştir. 12 Eylül darbesi boşluğu, dağılmayı ve arayışı getirmiştir. Cumhuriyet tarihi boyunca ilk kez toplumsal içerikli tiyatro yapma olanağı ortadan kalkmıştır. Bu sebeplerle oyunları gruplandırmak ve ortak karakteristikler bulmak güçleşmiştir. Bu nedenle çalışma, 1980 öncesi ve 1980 sonrası olarak iki bölüme ayrılmıştır. Yine de 1980 döneminin oyunlarında bazı ortak tespitler yapılabilir: suskunluk, kendi kendine konuşma, oturup konuşma, tartışma ve hesaplaşma vardır; ancak bunlar derinlikli değildir ve hiçbir sonuç alınmaz.

12 Eylül sonrasında değerler yer değiştirmiştir; iyi olan kötü, kötü olan iyi, olumsuz olan olumlu ya da tam tersi şekilde görülmeye başlanmıştır, bu kargaşa ortamında topluma bir çeşit paranoya hakimdir. Bu durum tiyatro oyunlarına da yansır. Toplumun idealizasyonunu yapan oyun yazarları, alımlayıcılarını, görünenin ardındaki derin gerçeği araştırmaya ikna etmek istiyor gibidir. Diğer yandan törenin kan davası gibi köydeki görünümü ile bekaret, namus gibi şehirdeki uzantıları olumsuzlanarak ideal toplumun dışında tutulur. Nicelik olarak azalmakla birlikte toplumcu gerçekçi çizgide, köy ve köylü üzerinden sosyalist idealizasyonu savunan oyunlar da vardır. Eşitlik ve özgürlük arayışları sürmektedir. Ailenin idealizasyonu ise özellikle kadınlar üzerinde yarattığı baskı bakımından ele alınmıştır. Bu kapsamda idealize edilen kadın, erkeklerle kurduğu muhtaçlık ilişkisinden kurtulmuş kadındır. Erkekler ise bu dönemde idealleştirilmekten uzaklaşmıştır. Bu bakımdan denilebilir ki belki de Türk oyun yazarlığında ilk kez 1980 sonrasında erkek karakterler kahraman olarak değil, iyi ve kötü özellikleri ve toplumsal hayat içinde erkek olmaya yüklenen anlamların zorlukları içinde ele alınmıştır. 12 Eylül sonrası dönemde bireysel kahramanlıkların kurtuluşa yetmeyeceği

anlaşılmış, bu da bir çeşit değerler değişimini getirmiştir. Daha önce iyi olan erkek/vatandaş nitelikleri, bu dönemde kendini gerçekleştirememenin gerekçelerine dönüşmüştür.

2000 sonrasına gelindiğinde tiyatro oyunlarının bir kısmının egemen ideolojiye uyum sağlamayı idealize ettiği, diğer kısmının ise egemen ideolojinin dışında kalan ve ona muhalefet eden yaklaşımlarda bulunduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmada ele alınan oyun yazarlarının, ana akımın dışındaki yazarlar olduğu eleştirisi yapılabilir. Ancak dönemin tiyatro hareketliliğine karakteristiğini veren çok kişilik sahnelerde, ödenekli tiyatrolar tarafından temsil edilen oyunlar değildir. Günümüzde açıkoturum, panel, sempozyum, ödül töreni gibi etkinliklere bu yazarların oyunları damga vurmaktadır. Dolayısıyla çalışmada bugünden geleceğe kalacak oyunların, bu çalışmada ele alınan oyunlar olması beklenmektedir.

2000 sonrasında toplumu idealize etmeyi amaçlayan oyunlarda, bir önceki dönemde olduğu gibi bir çeşit şüpheli yaklaşım gözlenir. Buna göre ‘görünenin ardındaki gerçek’ geçilen yirmi yılda daha çok büyümüş, distopik bir biçime evrilmiştir. Bu oyunlarda bireyin, doğrudan devlet ve onun aygıtları yolu ile yeniden şekillendirildiği gösterilir: oysa ideal toplumda insanların iş, barınma, güvenlik gibi temel gereksinimleri birer tehdit ögesi olarak kullanılmamalıdır. Bu totaliter ortamdan usanarak, başka ülkelere göç etmek isteyen oyun kişileri üzerinden ise devletin vatandaşlarının temel ihtiyaçlarını ve özgürlüklerini koruyan niteliklere sahip olması gerekliliği idealize edilmiştir.

Türk tiyatrosunda ailenin idealizasyonu 1923’ten günümüze kadar süregelen eğilimlerdenir. 1923 – 1946 döneminde toplumun idealizasyonunda aile teması, yanlış Batılılaşma tehlikesi içinde ele alınmıştı. Yazarlar, Türk modernleşmesinin aile içinde nasıl karşılanmaması gerektiği üzerinde durmuşlardı. 1946 – 1960 döneminde özellikle babaların, aileleri için yaptıkları fedakarlıklar gösterilmişti. 1960 – 1980 döneminde evlilik kurumunun çürümüşlüğü anlatan oyunlar yazılmaya başlanmıştı. 1960’lara kadar aile temalı oyunlarda eşitlikçi bir yaklaşım izlenmemekteydi. Daha çok kadınlar, aileyi yıkıma sürükleyen şekilde ele alınmıştı. 1960 sonrası oyunlarda ise kadın karakterlerle erkek karakterler, yazarların empati kurabilmeleri bakımından birbirine yaklaşmıştır; ailenin problemli yapısından her ikisi de sorumlu görülmüştür. Bunda

Avrupa’da 1960 sonrası gelişen ikinci dalga feminizmin etkileri de vardır. 1980’lerle birlikte Türkiye’de de oluşmaya başlayan kadın hareketi, zihniyetin, dolayısıyla aile idealizasyonunun değişiminde rol oynamıştır. 2000’lerde ise ailenin idealizasyonu ilk kez ebeveynler değil, çocuklar üzerinden yapılmaya başlanmıştır. Buna göre ideal aile çocuğa sevgiyle yaklaşan, şiddetten, geçimsizlikten uzak aile, ideal ebeveyn çocuğunu özgür bırakan, beklentileri uğruna onu tutsaklaştırmayan aile olarak karşımıza çıkar.

2000 sonrası oyunlardaki birey idealizasyonu geçmiş dönemlerden farklı olarak devletle ilişkisi üzerinden şekillenmez. Kadınlar, erkekler ve LGBTİ bireyler, kendi mikro ortamları içinde, cinsiyete dayalı sosyal inşa çerçevesinde ele alınır. Böylece kaçınılmaz olarak birey idealizasyonu yapılırken toplum idealizasyonu da yapılır. Yine eşitlikçi ve özgürlükçü ortam içinde, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarından ve homofobiden arınmış toplum ve birey idealize edilir.

2000 sonrasının önceki dönemlere kıyasla sıradan olana, küçük ve gündelik anlatılara yöneldiği bu tiyatro hareketliliğinde, tam tezat bir görünümde muhafazakâr idealleri tanıtmak, pekiştirmek ve yaymak isteyen yeni bir girişim karşımıza çıkar. Kendini muhafazakâr tiyatro söylemi altında toplayan bu girişim dini hikayeleri ve kişilikleri konu edinen oyunlarla, günümüz Türkiye’sindeki yeni-muhafazakâr dünya görüşünü ve yaşam tarzını idealize etmeye çalışmaktadır. Ancak bu oyunlar Halkevlerinde gerçekleştirilen İnkılap Temsilleri’ne biçimsel bakımdan benzerlik gösterir. Bu İslami metinler tiyatroyu ileri taşımaktan uzaktır, propagandisttir, seyirciyi öğrenci konumuna indirgeyerek didaktik biçimde öğretiler empoze etmek ister.

Cumhuriyet dönemi Türk oyun yazarlığı, 1960’lara dek devlet politikalarının izinden yürümüştür. 1960’larla başlayan süreçte kültürel hayata egemen olan sol ideoloji, tiyatro oyunlarında ilk kez devlete muhalefet eden idealizasyonu getirmiştir. 1980’lerle birlikte ise tiyatro oyunları toplumdan uzaklaşmış, içine kapanarak bireysel olana yönelmiştir. Kuruluş yıllarında tiyatronun doğrudan destekleyicisi olan devlet, 12 Eylül darbesinin ardından tiyatro sanatını karşısına almıştır. 2000’lerle birlikte bu karşıtlık sansür, tutuklama, yanlı destek gibi politikalarla güçlenmiş, yazılan oyunlarda 1960’lardan sonra ilk kez muhalefet yeniden ön plana çıkmıştır. Devletin tiyatrodan duyduğu hoşnutsuzluk, muhalif tiyatroya karşı muhafazakâr tiyatro yapma girişimleri

ile somutlanmıştır. Cumhuriyet dönemi boyunca oyun yazarlarında statüko önyargısının daima var olduğu gözlenir. Yazarlar kuruluş yıllarında iktidarın, 1960 ve 1970’li yıllarda muhaliflerin yanında yer almaları gerektiği şeklinde yönlendirilmiştir. Günümüzde toplumsal kutuplaşma dolayısıyla gelişmekte olan bir çeşit muhalif idealizasyon sürmektedir. Türkiye’de tiyatro oyunlarının içeriği, toplumsal ortamla tezat bir görünüm içindedir. Örneğin 1980’lerdeki büyük baskı ortamında tiyatro sanatının niteliğini artıran gelişmeler yaşanmamıştır. Yani toplumsal ortamın huzursuz olduğu dönemlerde oyun yazarları içine kapanır; suya sabuna dokunmayan oyunlar yazarken, toplumsal ortamın özgür olduğu dönemlerde yazarlar toplumsal eleştiri yapabilmektedir. Ancak 2000’lerle birlikte bu görünüm değişmektedir. Bir çeşit yeni gerçekçilik diyebileceğimiz, toplumun problemli yapısını, huzursuz zamanın içinde ele alan oyunlar yazılmaktadır.

Sonuç olarak Cumhuriyet Dönemi Türk oyun yazarlığı tarihinde toplum; 1923-1946 döneminde Kemalist, 1946-1960 döneminde Batılılaşma ve Amerikanlaşma karşıtı, 1960-1970 döneminde geleneksel olanın boyunduruğundan kurtulmuş, özgür, 1970-1980 döneminde halkçı, eşitlikçi, 1980-2000 döneminde uyanış içinde, 2000 sonrası dönemde çok kültürlü, çok kimlikli ve farklılıklara saygılı olma nitelikleriyle idealleştirilmiştir. Aile 1923-1946 döneminde devlete, milli birliğe katkısı, 1946-1960 döneminde özentilikten kaçınıp milli, yerel olana bağlılığı, toplumsal sorunları kendi içinde eritebilmesi, 1960-1970 döneminde modern yaşamla uyum sağlayabilmesi, 1970-1980 döneminde eşitliği, 1980-2000 döneminde destekleyici, 2000 sonrasında ise fertlerin gelişmesine uygun ortam yaratma nitelikleriyle idealleştirilmiştir. Birey idealizasyonu bakımından ise kadınlar 1923’ten 1970’lere kadar Anadolu’lu, fedakâr, ahlaklı, destekleyici özellikleri ile idealize edilirken; 1970’lerle birlikte ilk kez çok boyutlu olarak ele alınmaya başlanmış; kendi ayaklarının üzerinde durabilmesi, meslek sahibi olması, özgürlüğü ile idealize edilmiştir. Erkek idealizasyonu da neredeyse 2000’lere kadar çok boyutlu değildir. Erkekler doğrudan vatandaş olarak ülkesine bağlılığı içinde idealize edilirken, 1980 sonrasında ve ağırlıklı olarak 2000’lerle birlikte kendi özgül kişiliğine sahip olarak idealize edilmiştir.

Bu çalışma Türk oyun yazarlığı tarihini, daha önce bütünlüklü olarak bakılmamış idealizasyon perspektifinden okumayı amaçlamıştır. Türk oyun yazarlığına etik –

ideolojik inşa perspektifinden bakmak, tiyatronun doğrudan devlet eliyle yapılan ve yayılan ideolojik bir aygıttan, yeni bir dünya arayışının platformuna dönüşümünü incelemek demektir. İdeolojilerin ister sonu gelsin ister artık her şey ideolojik olduğu için görünmez bir konum alsın; etik, ahlaki anlayıştan, kültürden, bir söylem yaratan sanatsal kurgulardan, ideal tasarımından ayrılamaz. Oyun yazarları bu mikro alanlarda, çeşitli tercihler yaparlar; böylece kendi ideolojik konumlarını seçerek anlam üretirler. Bu çalışma da yazarların tercihlerini, ideal dünya, toplum ve birey tasarımlarını araştırmayı, bu tasarımların sosyal ve siyasal ortamla ilişkisini çözümlemeyi amaçlamıştır. Türk tiyatrosu, oyun yazarlığı ve idealizasyon alanlarında çalışma yapacak araştırmacılar, sanatçılar için bir yol gösterici olması hedeflenmiştir.

## KAYNAKÇA

### Genel Başvuru Kaynakları

Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

And, M. (1985). Cumhuriyetten Önce Tiyatro. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 9, s. 2504-2510). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Belge, M. (1983). Türkiye'de Günlük Hayat. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* 3 (s. 836-842). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Berkes, N. (1983-1985). Osmanlı İmparatorluğunun Son Döneminde Batı Uygarlığına Yaklaşım. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 251-260). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Bilgin, N. (1983-1985). Gecekondu ve Apartmanlarda Eşya ve Mekan Organizasyonu. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 850-862). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Çandar, T. (1983). Demokrat Parti. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt 8* (s. 2060-2075). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Çandar, T. (1983-1985). Devralınan Sosyal Hayat. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 4, s. 828-835). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (1997). *Ruhbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Meriç, C. (1983). Batılılaşma. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (s. 234-239). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Nutku, Ö. (1983-1985). Cumhuriyet Tiyatrosu. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 9, s. 2511-2520). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

### Kitaplar

Adorno, T. W. (2017). *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*. (E. Gen, N. Ülner, & M. Tüzel, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Ağaoğlu, A. (1991). *Toplu Oyunları II Çok Uzak Fazla Yakın / Sınırlarda*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Akarsu, S. G. (2009). *Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yazar*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- Akıncı, U. (2003). *Kalemden Sahneye 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler Cilt I (1946-1960)*. İstanbul: YGS Yayınları.
- Aksu Bora, İ. Ü. (2005). *Sıcak Bir Aile Ortamı / Demokratikleşme Sürecinde Kadınlar ve Erkekler*. İstanbul: TASEV Yayınları.
- Akşin, S. (2019). *Kısa Türkiye Tarihi*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Altan, Ç. (2002). *Bütün Tiyatro Eserleri*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Y. Alp, & M. Özışık, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- And, M. (1973). *50 Yılın Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- And, M. (1977). *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- And, M. (2009). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arabul, Ö. (1997). *Gecenin Tadı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Asena, O. (1962). *Kocaoğlan*. Ankara: MEB Yayınları.
- Asena, O. (1995). *Ölümü Yaşamak*. Ankara: İlke Yayınları.
- Bakunin, M. (2016). *Tanrı ve Devlet*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1940). *Karagöz Ankara'da*. İstanbul: Sebat Basımevi.
- Başbuğ, E. D. (2013). *Resmi İdeoloji Sahnedeki*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Başkut, C. F. (1972). *Koca Bebek*. İstanbul: Kardeş Matbaası.
- Baydur, M. (1993). *Toplu Oyunlar Düdüklüde Kıymalı Bamyas/Aşk/Vladimir Komarov*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.

- Baydur, M. (1994). *Toplu Oyunları 3*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- Becker, H. S. (2015). *Hariciler (Outsiders)*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Belkıs, Ö. (2003). *Kaleminden Sahneye 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler 2. Cilt*. İstanbul: YGS Yayınları.
- Berktaş, F. (2012). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beşikçi, İ. (1969). *Doğu Anadolu'nun Düzeni*. Ankara: E Yayınları.
- Boynukara, C. (1997). *Toplu Oyunları 1*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- Carlson, M. (2008). *Tiyatro Teorileri Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*. (E. Buğlalılar, Çev.) İstanbul: De Ki Yayınları.
- Cem, İ. (2017). *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cücenoglu, T. (1993). *Çıkmaz Sokak*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- Cücenoglu, T. (1993). *Toplu Oyunları 2 Helikopter/Yıldırım Kemal/Kadıncıklar*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Cücenoglu, T. (1996). *Toplu Oyunları 3 Şapka/Matruşka/Ziyaretçi*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- Çandar, T. (2008). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Çelenk, S. (2003). *Kaleminden Sahneye - 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler 3. Cilt*. İstanbul: YGS Yayınları.
- Çelenk, S. (2009). *Heccav yahut Şair Eşref'in Esrarengiz Macerası*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- Çelenk, S. (2013). *Zenabir*. İstanbul: Kodeks Yayınları.
- Demir, F. (2016). *1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- Düden, M. (1933). *Vatan Sağolsun*. İstanbul: Erdinç Basımevi.
- Eagleton, T. (2011). *İdeoloji*. (M. Özcan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Erenus, B. (1981). *İkili Oyun*. İstanbul: Yalçın Yayınları.
- Findley, C. V. (2012). *Modern Türkiye'nin Tarihi*. (G. Ayas, Çev.) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. (Ü. Tatlıcan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. (B. Cezar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gökgücü, E. (1996). *Toplu Oyunları 1*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- Gündüz, A. (1919). *Yarım Türkler*. İstanbul: Kanaat Matbaası.
- Güntekin, R. N. (1933). *Vergi Hırsız*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- İlhan, H. (1933). *Gün Doğarken*. İstanbul: Maarif Kütüphanesi Matbaası.
- Kısakürek, N. F. (2000). *Para*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kolçak, S. (1968). *İsmayıl H. Baltacıoğlu*. İzmir: Ege Üniversitesi Matbaası.
- Köksal, Ü. (1995). *Toplu Oyunları 1*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- Kudret, C. (1990). *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman (Cilt 3)*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kudret, C. (2003). *Karagöz*. Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- Lewis, B. (1984). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (M. Kırıatlı, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Lyotard, J. F. (1989). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (B. M. Geoffrey Bennington, Çev.) Manchester: Manchester University Press.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2017). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (D. K. Osman Akınhay, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Minogue, K. (2002). *Siyaset ve Despotizm*. (Ü. Gündoğan, Çev.) İstanbul: Liberte Yayınları.
- Morkaya, B. C. (1933). *Gavur İmam*. İstanbul: Devlet Matbaası.
- Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Nutku, Ö. (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi - 2*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Örik, N. S. (1933). *Sönmeyen Ateş*. Ankara: Hakimiyeti Milliye Matbaası.
- Parla, T. (2016). *Türkiye'de Anayasalar: Tarih, İdeoloji, Rejim*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Rifat, O. (1988). *Toplu Oyunları - Yağmur Sıkıntısı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Sancar, S. (2012). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sayın, H. (1982). *Köklerdeki Kurtlar*. Devlet Tiyatroları Yayınları.
- Selek, P. (2010). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sennett, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. (A. Yılmaz, & S. Durak, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sümer, D. (2003). *Toplu Oyunları 3*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- Şener, S. (1973). *Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları.
- Şener, S. (1996). *Oyundan Düşünceye*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Şener, S. (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

- Şener, S. (2017). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Taner, H. (2017). *Günün Adamı - Dışardakiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Thompson, J. B. (2013). *İdeoloji ve Modern Kültür*. (İ. Çetin, Çev.) İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Tillion, G. (2006). *Harem ve Kuzenler*. (N. S. Şirin Tekeli, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Yula, Ö. (1998). *Toplu Oyunları 2*. İstanbul: Mitosboyut Yayınları.
- Zürcher, E. J. (2017). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Y. Saner, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

### **Makaleler**

- Akıncı, U. (2010). Oyun Yazarlarımızın Çok Partili Sisteme, Politikaya ve Politikacıya Bakışı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 171-184.
- And, M. (1993, Ocak). Cumhuriyetin 70. Yıldönümünde Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu ve Kültür Bakanlığı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 10(10), 1-21.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1936). Teşkilatsız Edebiyat. *Yeni Adam*, 2.
- Belkıs, Ö. (2004). 1960'tan 1970'e Oyun Yazarlığımızın Genel Görünümü. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*(6), 69-81.
- Belkıs, Ö. (2009). Sevim Burak'ın Oyun Metinlerinde Kadınlar. *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 28-44.
- Bengi Heval Öz, Ö. B. (2017). Türkiye'de Alternatif Tiyatro Yapılanmalarında Kadın Liderliği ve Bir Örnek: Yeşim Özsoy - Galataperform. *JIIA*, 2(2), 1-22.
- Birkiye, S. K. (2008). İkibinli Yıllarda Oyun Yazarlığı. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 3(6), 1-18.
- Birkiye, S. K. (2012). Yeni Dönem Oyun Yazarlığı. *TEB Oyun Dergisi*(18).
- Birol, S. (2012). 1961 Anayasasında İfade Özgürlüğü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 11(43), 29-54.

- Can, A. (2007). İslamcı Tiyatronun Cenaze Namazına İmam Aranıyor. *Renkli Dergisi*(3).
- Ejder, E. (2015). Prof. Dr. Zehra İpşiroğlu ile Eserleri, Tiyatro ve Kadınlar Üzerine Bir Söyleşi. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji (T.E.D.) Bölümü Dergisi*(26), 89-108.
- Ejder, E. (2018). Monodram Tiyatrosu. *TEB Oyun Dergisi*, s. 9-15.
- Güçbilmez, B. (2002). Melodram, Beden ve Gülnihal. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(14), 36-51.
- Gürün, D. (2003). 1950'lerde Oyun Yazarlığı Üzerine Eleştiriler. *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*(2), 153-168.
- Karadağ, N. (1988). 1932/1951 Yılları Arasında Halkevleri Tiyatro Çalışmaları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 0(8), 135-177.
- Kemal, B. (1935). Gönüllü Sanat. *Ülkü Halkevleri Mecmuası*, 336.
- Kerestecioğlu, İ. Ö. (2003). Mahremiyetin Fethi: İdeal Aile Kurgularından İdeal Aile Politikalarına. *Başka Bir Aile Mümkün mü* (s. 10-21). İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği.
- Nayır, Y. N. (1933). İnkılap ve Vazife. *Varlık*.
- Sağlam, S. (2006). Türkiye'de İç Göç Olgusu ve Kentleşme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(5), 33-44.
- Sarı, M. A. (2010). Tarihin mi Sonu Yoksa İdeolojilerin mi? *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*(14), 61-84.
- Şener, S. (1973). Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 4(4), 31-44.
- Yüksel, A. (1993, Ekim 28). Cumhuriyetin 70. Yılında Tiyatromuz. *Aktüel Dergisi* 70. Yıl Eki, 20-26.
- Yüksel, A. (1993). Cumhuriyet'in 70. Yılında Tiyatromuz. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 10(10), 23-26.
- Tuncel, B. (1941). Bir Tiyatro Meraklısına Mektup. *Ülkü*, 1(1), 7-9.

### **Kitap İçi Bölümler**

Nutku, Ö. (1989). İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Altın Çağı. *Benden Sonra Tufan Olmasın* (s. 478-483). içinde İstanbul: Eczacıbaşı Yayınları.

Şener, S. (1999). 75 Yılın Değerlendirmesi. *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu* (s. 62-79). içinde İstanbul: Mitosboyut Yayınları.

### **Basılmamış Kaynaklar**

Akdenizli, Z. (1999). 1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Kütüphanesi, Basılı Olmayan Doktora Tezi.

Akın, B. A. (2009). 1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Kütüphanesi, Basılı Olmayan Doktora Tezi.

Alpan, E. D. (2015). Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Eleştiri. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphanesi, Basılı Olmayan Yüksek Lisans Tezi.

Karaarslan, S. S. (2010). Tiyatro ve Din: Türk Tiyatrosu Örneği. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Din Psikolojisi Bilim Dalı, Basılı Olmayan Yüksek Lisans Tezi.

Keçeli, F. (2007). Türk Oyun Yazarlığında Postmodernist Eğilimler ve Örnek Oyun Okumaları. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Basılı Olmayan Doktora Tezi.

Orhan, O. (2015). *Sadece Diktatör*. Basılı Olmayan Tiyatro Oyunu.

### **İnternet Kaynakları**

Akit, Y. (2017, 1 26). *Milli Manevi Tiyatro Mücadelemiz paneli yapıldı*. 3 2, 2020 tarihinde <https://www.yeniakit.com.tr/haber/milli-manevi-tiyatro-mucadelemiz-paneli-yapildi-268086.html> adresinden alındı

*Anadolu Ajansı*. (2018, 3 1). 1 5, 2020 tarihinde Yargıtay Başkanı Cirit: Yargıya güven endeksini yükselteceğiz: <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/yargitay-baskani-cirit-yargiya-guven-endeksini-yukseltecegiz/1077231> adresinden alındı

BBC. (2018, 1 16). 2 2, 2020 tarihinde <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-42698430> adresinden alındı

Cumhuriyet. (2018, 1 6). Adalet Sizsiniz'e OHAL Sansürü. 1 15, 2020 tarihinde <http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/adalet-sizsinize-ohal-sansuru-900044> adresinden alındı

Çelenk, S. (2007, 3 30). 4 20, 2020 tarihinde Karhaneciler, Sanal Dünya, Şizofreni ve Tiyatro: <http://tiyatroyun.blogspot.com/2007/05/krhaneciler-sanal-dnya-izofreni-ve.html> adresinden alındı

Dağlıoğlu, E. C. (2014, 4 28). Yakın Tarihe Tarihçi Perspektifiyle Bakmak. Agos. 2 1, 2020 tarihinde <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7006/yakin-tarihe-tarihci-perspektifiyle-bakmak> adresinden alındı

*Erenus'un 'Yaftalı Tabut' oyunu Şehir Tiyatroları'nda.* (2018, Ocak 3). Artı Gerçek: <https://www.artigercek.com/haberler/erenus-un-yaftali-tabut-oyunu-sehir-tiyatrolari-nda> adresinden alındı

haberler.com. (2017, 1 21). *Milli Manevi Tiyatro Mücadelemiz - İstanbul.* 3 2, 2020 tarihinde [haberler.com/milli-manevi-tiyatro-mucadelemiz-istanbul-9186648-haberi/](http://haberler.com/milli-manevi-tiyatro-mucadelemiz-istanbul-9186648-haberi/) adresinden alındı

*İstanbul Barosu.* (2012, 12 15). 1 5, 2020 tarihinde Toplumda Yargıya Güven Hızla Azalıyor: <https://www.istanbulbarosu.org.tr/HaberDetay.aspx?ID=7592> adresinden alındı

Mimesis. (2016, 6 12). Sanat Alanında Kasım 2016 Hak İhlalleri. 1 15, 2020 tarihinde Sanat Alanında Kasım 2016 Hak İhlalleri adresinden alındı

NTV. (2016, 11 19). *Felah 1949 tiyatro oyununun galası yapıldı.* 3 1, 2020 tarihinde [https://www.ntv.com.tr/sanat/felah-1949un-galasi-yapildi,7-o5bnU0IU-wvXQUy6C\\_EQ](https://www.ntv.com.tr/sanat/felah-1949un-galasi-yapildi,7-o5bnU0IU-wvXQUy6C_EQ) adresinden alındı

Pala, İ. (2012, 2 15). *Günlük Müstehcen Sırlar*. 3 1, 2020 tarihinde Mimesis Sahne Sanatları Portalı: <http://www.mimesis-dergi.org/2012/02/gunluk-mustehcen-sirlar/> adresinden alındı

Pala, İ. (2012, Nisan 10). *İskender Pala'dan Muhafazakar Sanat Manifestosu*. 3 1, 2020 tarihinde T24: <https://t24.com.tr/haber/iskender-paladan-muhafazakar-sanat-protestosu,201406> adresinden alındı

T24. (2014, 2 14). *Mustafa İsen: Türkiye'de sol düşünce 'sanat bizim alanımız' görüşünde*. 2 28, 2020 tarihinde <https://t24.com.tr/haber/mustafa-isen-turkiyede-sol-dusunce-sanat-bizim-alanimiz-gorusunde,250994> adresinden alındı

T24. (2019, 2 6). *Freedom House raporu yayınlandı: Türkiye bu yıl da 'özgür' değil*. 3 20, 2020 tarihinde T24: <https://t24.com.tr/haber/freedom-house-raporu-yayinlandi-turkiye-bu-yil-da-ozgur-degil,807228> adresinden alındı

T24. (tarih yok). Erdoğan'ın 3. balkon konuşmasının tam metni: 74 milyonun hükümeti olacağız. 2 1, 2020 tarihinde <https://t24.com.tr/haber/erdoganin-3-balkon-konusmasinin-tam-metni-74-milyonun-hukumeti-olacagiz,150677> adresinden alındı

TİYSAV. (2019, 12 26). *Aile Komedi - Aile Saadeti*. 1 3, 2020 tarihinde <https://www.tiysav.org.tr/tiyatro-oyunlari-icerik/aile-saadeti> adresinden alındı

TİYSAV. (2019, 12 26). *Aile Komedi - İyi Günde Kötü Günde*. 1 5, 2020 tarihinde [tiysav.org.tr/tiyatro-oyunlari-icerik/iyi-gunde-kotu-gunde](https://www.tiysav.org.tr/tiyatro-oyunlari-icerik/iyi-gunde-kotu-gunde) adresinden alındı

## ÖZGEÇMİŞ

Ezgi Deniz Alban, 04.04.1990 tarihinde İzmir’de doğdu.

2008 yılında Karşıyaka Anadolu İletişim Meslek Lisesi’nden mezun oldu. Aynı yıl Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Anasanat Dalı’nda lisans eğitimine başladı. 2012 yılında Dr. Öğr. Üyesi Uğur Akıncı danışmanlığında yürüttüğü “Boris Vian Oyunlarının Dramaturjik Açından İncelenmesi” başlıklı bitirme tezi ile lisans eğitimini tamamladı.

2012 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı’nda yüksek lisans eğitimine başladı. 2013 yılının Aralık ayında Öğretim Üyesi Yetiştirme Programı kapsamında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü’ne Araştırma Görevlisi olarak atandı. 2014 yılının Nisan ayında 35’inci madde görevlendirmesi ile Dokuz Eylül Üniversitesi’nde çalışmaya başladı. Burada Prof. Dr. Murat Tuncay’ın Dil Diyalog ile Doç. Dr. Özlem Belkıs’ın Dramaturgi Problemleri derslerini asiste etti. 2015 yılında, Doç. Dr. Özlem Belkıs danışmanlığında hazırladığı “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Eleştiri” başlıklı yüksek lisans tezi ile mezun oldu. Aynı yıl doktora eğitimine başladı.

2017 yılı Aralık ayında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Deneme Topluluğu’nun sahnelediği Kasaplığın Elkitabı oyununun dramaturgisini yaptı. Aynı ay Atatürk Üniversitesi’ne dönerek çalışmalarını burada sürdürmeye devam etti. Burada Dramaturgi, Sanat Akımları, Dramaturji Araştırmaları, Yazarlık gibi dersler verdi, veriyor.

2017 yılında “Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargılarının Çocuk Oyunlarına Yansıması” başlıklı bir kitap bölümü yazdı. 2020 yılı başında ise lisans tezi çalışması Boris Vian Tiyatrosu adıyla kitaplaştırıldı. Çeşitli bilimsel dergilerde makaleler yazdı, yazıyor.

Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayımlanan Çalışmaları:

Alban, Ezgi Deniz (2020). Cumhuriyet’in Kuruluş Dönemi Türk Oyun Yazarlığında Etik – İdeolojik İdealizasyon. IBAD Sosyal Bilimler Dergisi (7), 444-454.

Belkıs Özlem, Şaşmaz Hatice, Gümüş Yunus Emre, Alpan Ezgi Deniz (2019). Türkiye’de Dramatik Yazarlık Eğitimi Programlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi. Art-e Sanat Dergisi, 12(24), 315-338.

Alpan Ezgi Deniz (2018). Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargılarının Çocuk Oyunlarına Yansıması. Sanat Dergisi (31), 90-99.

Alpan Ezgi Deniz (2017). Sanatçıda Kimlik Sorunu, Kadınlık Etiketleri ve Türkiye’de Kadın Tiyatro Yönetmeni Olmak, Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD) Eurasian Journal of Social and Economic Research (EJSER), 4(12), 20-36.

Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunduğu ve Yazılı Olarak Basılan Bildirileri:

Alpan Ezgi Deniz (2019). 2000 Sonrası Türk Oyun Yazarlığında Birey ve Toplum İdealizasyonu. 3. Uluslararası Sanat Sempozyumu

Belkıs Özlem, Gümüş Yunus Emre, Şaşmaz Hatice, Alpan Ezgi Deniz (2019). Türkiye’de Dramatik Yazarlık Eğitimi Programlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi. 1. Uluslararası Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji Sempozyumu, 440-440.

Belkıs Özlem, Gümüş Yunus Emre, Şaşmaz Hatice, Alpan Ezgi Deniz (2019). Türkiye ve Amerika’da Dramatik Yazarlık Eğitimi Programlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi. 1. Uluslararası Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji Sempozyumu.

Alpan Ezgi Deniz (2018). Çağdaş Eleştiri Kuramlarının Dramaturjik Çözümleme ve Yönetmen Yorumuna Katkıları. 36. İzmir Tiyatro Günleri - Tiyatronun Değişen Yüzü

Alpan Ezgi Deniz (2017). Sanatçıda Kimlik Sorunu, Kadınlık etiketi ve Türkiye’de Kadın Tiyatro Yönetmeni Olmak, ASEAD II. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu.

Alpan Ezgi Deniz (2017). Toplumsal Cinsiyeti Kurgulamak: Geleneksel Formları Yeniden Yorumlamada Tutukluk. II. INES Uluslararası Akademik Araştırmalar

Alpan Ezgi Deniz (2016). Baba Evinden Koca Evine Göç: Aidiyet ve Kimlik Sorununun İki Model Oyunla İncelenmesi. Uluslararası Sanat ve Tasarım Kongresi

Alpan Ezgi Deniz (2016). Romandan Tiyatroya Yaratıcı Asilzade Don Kişot’un Temsili, VI. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi.

Diğer Çalışmaları

Belkıs Özlem, Gümüş Yunus Emre, Şaşmaz Hatice, Alpan Ezgi Deniz (2019). Türkiye ve Amerika’da Dramatik Yazarlık Eğitimi Programlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi. ESOSDER (Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi), 18(72), 1903-1921,

Alpan Ezgi Deniz (2018). Don Kişot’un Ruhu ve Tiyatrodaki Temsilleri. Lacivert Öykü ve Şiir Dergisi.

Alpan Ezgi Deniz (2017). Operet Türü Johann Strauss II ve Yarasa “Die Fladermeus” Eseri Üzerine. Opera Bale Sanat Dergisi.

Alpan Ezgi Deniz (2013). Tiyatro Özel ya Seyirci? Yeni Tiyatro Dergisi (45).

Alpan Ezgi Deniz (2012). Sahnede Aşktan Bahsetmek Ayıp mı? Yeni Tiyatro Dergisi (43)

Alpan Ezgi Deniz (2012). Tiyatro Ölür mü? Yeni Tiyatro Dergisi (38).

Alpan Ezgi Deniz (2012). Romeo ile Juliet ya da Yönetmeni Anlamak. Yeni Tiyatro Dergisi (35).

Alpan Ezgi Deniz (2012). Neşeli Bir Yerden Yere Vurma, Yeni Tiyatro Dergisi (34).

Alpan Ezgi Deniz (2011). Yerin Altında: Bir Türkiye Panoroması, Yeni Tiyatro Dergisi (33).

Alpan Ezgi Deniz (2011) Ev Yapımı Bir Psikodrama: Annem Yokken Çok Güleriz. Yeni Tiyatro Dergisi (32).

Alpan Ezgi Deniz (2011). İzmir DT’de Satıcının Ölümü. Yeni Tiyatro Dergisi (32).

Alpan Ezgi Deniz (2011). Buralarda Bir Yerde: Vanya Dayı. Yeni Tiyatro Dergisi (31).

Alpan Ezgi Deniz (2011). Masanın Altında Van DT ile Buluşmak. Yeni Tiyatro Dergisi (27).

Alpan Ezgi Deniz (2011). Balık Denizden Ürkerse Vay Balığın Haline. Yeni Tiyatro Dergisi (26).

Alpan Ezgi Deniz (2016) Baudrillard’ın Estetik Üzerine Görüşleri. Life Art Sanat e-dergisi

Alpan Ezgi Deniz (2014) Kanlı Nigar’ı Nasıl Bilirsiniz? DOB – Kanlı Nigar Program Dergisi.

Alpan Ezgi Deniz (2013). Şövalyelik Geleneğimiz Yok, Peki ya Don Kışotluk? DOB Mançalı Şövalye Program Dergisi.

Alpan Ezgi Deniz (2010). En Çok İcra Edilen Sanat Mimdir Çünkü Kimse Konuşmuyor Ulvi Ari ile Söyleşi. Kurgu Düşün Sanat Edebiyat Dergisi (5).

Çeviri çalışması: "Alman Singspiel’i”, DOB Dergisi, DOB Antalya, 01.11.2016 - 05.11.2016.