

**T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

TÜRK ve İNGİLİZ EDEBİYATINDA KISA OYUNLAR

DOKTORA TEZİ

**DANIŞMAN
PROF. DR. Mustafa ÖZCAN**

**HAZIRLAYAN
Dilek ZERENLER**

**KONYA - 2007
İÇİNDEKİLER**

İÇİNDEKİLER.....	I
ÖN SÖZ.....	VI
KISALTMALAR.....	VIII
GİRİŞ.....	X

BİRİNCİ BÖLÜM

	Sayfa
	No
TANZİMAT TİYATROSUNDA KISA OYUNLAR	1
1.1. KONU	4
1.1.1. Evlilik ve Aile Konusuna Yer Veren Oyunlar	4
1.1.2. Aşk Ele Alan Oyunlar	7
1.1.3. İnsanî Zaaflara Yer Veren Oyunlar	9
1.1.4. Eğitim ve Öğretimin Önemini Anlatan Oyunlar	12
1.1.5. Tiyatro, Basın ve İş Hayatını Anlatan Oyunlar	14
1.1.6. Alafrangalık Konusu İşleyen Oyunlar	16
1.2. KİŞİLER.....	17
1.2.1. Aydın ve Yenilikçi Kişiler	18
1.2.2. Muhafazakâr ve Gelenekçi Kişiler	19
1.2.3. Bencil ve Çıkarıcı Kişiler	20
1.2.4. Çalışkan, İyi Niyetli ve Olgun Kişiler	22
1.2.5. Tembel, Yaramaz ve Saf Kişiler	22
1.2.6. Alafranga Kişiler	23
1.3. ZAMAN	24
1.4. MEKÂN	25
1.5. YAPI VE KOMPOZİSYON	27

İKİNCİ BÖLÜM

MEŞRUTİYET TİYATROSUNDA KISA OYUNLAR	31
2.1.KONU	32
2.1.1. Evlilik Konusunu İşleyen Oyunlar	33
2.1.1.1. Görücü Usulü Evliliği Anlatan Oyunlar	33
2.1.1.2. Evlilikte ve İlişkide Yaşanan Sorunları Ele Alan Oyunlar	35
2.1.2. Eğitim ve Öğretimin Önemini Anlatan Oyunlar	59
2.1.3. İş ve Toplum Hayatından Kesitler Sunan Oyunlar	65
2.1.4. Alafrangalık Konusu İşleyen Oyunlar	68
2.1.5. Basın Hayatını Anlatan Oyunlar	70
2.1.6. Savaş Konusunu Ele Alan Oyunlar	72
2.1.7. Diğer Oyunlar	73
2.2. KİŞİLER	74
2.2.1 Çapkın ve Çıkarıcı Kişiler	75
2.2.2. Seven ve Sevgisine Karşılık Bulamayan Kişiler	79
2.2.3. İyi Niyetli ve Çalışkan Kişiler	82
2.2.4. Huysuz ve Tembel Kişiler	83
2.2.5. Meslek Ahlâkı Olmayan Kişiler	85
2.2.6. Alafranga yahut Alafrangalığa Özenen Kişiler	86
2.2.7. Gelenekçi ve Pasif Oyun Kişileri	88
2.2.8. Aydın ve Yenilikçi Kişiler	90
2.2.9. Kıskanç ve Şüpheli Kişiler	91
2.2.10. Millî Değerlere Bağlı Kişiler	92
2.3. ZAMAN.....	93
2.4. MEKÂN.....	98
2.5. YAPI VE KOMPOZİSYON	102

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CUMHURİYET TİYATROSUNDA KISA OYUNLAR	113
3.1. KONU	121
3.1.1. Evliliği Anlatan Oyunlar	121
3.1.1.1. Evlilikte veya İlişkide Yaşanan Sorunları Konu Edinen Oyunlar	121
3.1.1.2. Aşk Eksenini Etrafında Gelişen Oyunlar	139
3.1.2. Kadınların Sorunlarını Anlatan Oyunlar	145
3.1.3. Mitolojik Bir Konu Etrafında Gelişen Oyunlar	150
3.1.4. Köyü ve Köylüyü Anlatan Oyunlar	156
3.1.5. Millî Mücadele'yi ve Vatan Savunmasını Anlatan Oyunlar	165
3.1.6. Atatürk'ü ve İnkılaplarını Anlatan Oyunlar	174
3.1.7. Toplumsal Çarpıklığı Anlatan Oyunlar	180
3.1.8. Sistem Karşısında Ezilen Bireyleri Anlatan Oyunlar	188
3.1.9. Bireyin Var Olma Savaşını ve Yalnızlığını Anlatan Oyunlar	203
3.1.10. Hayat-Ölüm Karşıtlığını Anlatan Oyunlar	217
3.1.11. Eğitim, Öğretim ve Terbiyenin Önemini Anlatan Oyunlar	226
3.1.12. Sanat Aşkını ve Sanat Sorunlarını Anlatan Oyunlar	239
3.1.13. Ünlü Kişilerin Hayatını Anlatan Oyunlar	243
3.1.14. Hikâye veya Romandan Uyarlanan Oyunlar	247
3.1.15. Geleneksel Türk Tiyatrosundan Faydalanan Oyunlar	248
3.1.16. Hasta-Doktor İlişisini ve Delilik Konusunu İşleyen Oyunlar	250
3.1.17. Alafrangalık Konusu Ele Alan Oyunlar	253
3.1.18. Irk Konusu Etrafında Gelişen Oyunlar	255
3.1.19. Diğer Oyunlar	257
3.2. KİŞİLER	260
3.2.1. Bencil ve Çıkarıcı Kişiler	261
3.2.2. Saf, Dürüst ve Pasif Kişiler	268
3.2.3. Bozuk Düzenin Ezdiği Kişiler	273
3.2.4. Aktif, Yapıcı ve Mücadeleci Kişiler	278
3.2.5. Yalnız, Karamsar ve Sorgulayıcı Kişiler	281
3.2.6. İdealist ve Vatansever Kişiler	289
3.2.7. Sanatçı Kişiler	292

3.2.8. Aşk ve Evlilikte Mutluluğu Bulamayan Kişiler	295
3.2.9. Çapkın ve Uçarı Kişiler	298
3.2.10. Tecrübeli, Olgun ve Yenilikçi Kişiler	299
3.2.11. Tutucu ve Gelenekçi Kişiler	300
3.2.12. Alafranga ve Marazî Kişiler	301
3.2.13. Olumlu Çocuklar ve Yetişkinler	303
3.2.14. Olumsuz Çocuklar ve Yetişkinler	304
3.2.15. Diğer Oyun Kişileri	305
3.3. ZAMAN.....	308
3.4. MEKÂN.....	316
3.5. YAPI VE KOMPOZİSYON.....	340

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KISA OYUNLARIMIZDA DİL VE ÜSLUP	372
4.1. TANZİMAT DÖNEMİ KISA OYUNLARINDA DİL VE ÜSLUP	377
4.2. MEŞRUTİYET DÖNEMİ KISA OYUNLARINDA DİL VE ÜSLUP	382
4.3. CUMHURİYET DÖNEMİ KISA OYUNLARINDA DİL VE ÜSLUP	387

BEŞİNCİ BÖLÜM

İNGİLİZ TİYATROSUNDA KISA OYUNLAR	407
5.1. KONU	409
5.1.1. Güç ve Otorite Baskısını Anlatan Oyunlar	410
5.1.2. Aşk ve Evlilik Etrafında Gelişen Oyunlar	415
5.1.3. Sanat Aşkını Anlatan Oyunlar	425
5.1.4. Kadınların Sorunları Etrafında Gelişen Oyunlar	426
5.1.5. Diğer Oyunlar	428
5.2. KİŞİLER	430
5.2.1. Aşık ve Tutkun Kişiler	430
5.2.2. Bilinçli ve Yenilikçi Kişiler	435
5.2.3. Bozuk Düzenin ve Baskının Ezdiği Kişiler	436
5.2.4. Bencil ve Zalim Kişiler	438

5.2.5. Bilinçsiz ve Pasif Kişiler	438
5.2.6. Yalnız ve Kırılgan Oyun Kişileri	439
5.2.7. Diğer Oyun Kişileri	440
5.3. ZAMAN	442
5.4. MEKAN	445
5.5. YAPI VE KOMPOZİSYON	449
5.6. DİL VE USLÜP	461
SONUÇ	467
KAYNAKÇA	479
1. İNCELENEN KISA OYUNLAR	479
1.1. Türkçe Kısa Oyunlar	479
1.2. İngilizce Kısa Oyunlar	501
2. YARARLANILAN KİTAP, MAKALE ve TEZLER	504
2.1. Kitaplar	504
2.2. Makaleler	507
2.3. Tezler	512
DİZİN	515
Türk Oyun Yazarları	515
Türkçe Kısa Oyunlar	518
İngiliz Oyun Yazarları	526
İngiliz Kısa Oyunları	527

ÖN SÖZ

Tiyatro, dramatik metin, oyunculuk, sahneleme, sahne tasarımı, sahne giysisi, sahne müziği, ışıkla ma ve sahne tekniği öğelerinin tümünü içeren bir sanatsal etkinliktir.¹ İnsanlığın en eski sanat türlerinden biri olan tiyatro insana insanı anlattığı için insan var olduğu müddetçe yaşayacaktır. Tiyatro her medeniyet ve dönemde farklılık göstermiş, yıllar içerisinde değişip gelişmiştir.

Bu süreç içerisinde temelde komedi, trajedi gibi kollara ayrılmış, bunun yanı sıra her dönemin edebî akımıyla birlikte teknik anlamda birçok değişikliğe uğramıştır. Farklı türlerin ortaya çıkmasıyla zenginleşmiştir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına geldiğimizde çoğu zaman klâsik tiyatro anlayışına karşı çıkan, durumun veya ‘an’ın odağında diğer teknik unsurları da başarıyla sentezleyen kısa oyun türüyle karşılaşırız. Çok kısa bir süre sonra da büyük ilgi görmüş ve birçok ülkenin yazarları tarafından da benimsenmiştir.

Türk tiyatrosunda *Şair Evlenmesi*’yle başlayan Batılı anlamda tiyatro oluşturma çabası içerisinde de başta *Şair Evlenmesi* olmak üzere çok sayıda kısa oyun yazılmıştır. Fakat şimdiye kadar bu alanda ciddi bir çalışma yapılmaması kısa oyun türünün bilimsel platformda tartışılmasını ve adını duyurmasını engellemiştir. Bu bağlamda, bu çalışmanın, bu eksikliği nispeten doldurmak amacıyla yapıldığını söyleyebiliriz.

Tez, “Türk ve İngiliz Edebiyatında Kısa Oyunlar” olmak üzere kendi içinde ikiye ayrılmıştır. Türk tiyatrosunda mümkün olduğunca ilk kaynaklara ulaşmaya ve bu alanda yazılmış her oyunu bulmaya çalıştığımızı belirtmek isteriz. Kitap haline getirilmemiş ya da dergi ve gazetelerimizin tozlu sayfalarında kalmış oyunları temin etmede çeşitli güçlüklerle karşılaştığımızı ifade etmeliyim. Ama bu alanda var olan her oyunu ve her kaynağı görmek için çaba harcadığımızın bilinmesinde yarar vardır. Oyunların incelenmesinde Türk tiyatro tarihini esas aldık. Onları kendi içerisinde Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde kısa oyunlar olmak üzere üçe ayırıp değerlendirdik. Bu aşamada karşılaştığımız en önemli sorun kimi oyun yazarlarımızın tiyatro çalışmalarının iki dönemi de kapsaması ve bunun neticesinde böyle yazarların hangi dönem içinde ele alınmasının doğru olacağıdır. Burada eserlerin basım tarihini esas almanın sağlıklı olmayacağı düşüncesiyle, yazarı adını duyurduğu ve kabul görüldüğü döneme dâhil etmeyi uygun bulduk.

¹ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, KB. Yay., Ank. 1995, s.631

Oyunları Konu, Kişiler, Zaman, Mekân, Yapı ve Kompozisyon ve Dil ve Üslup bakımından değerlendirdik. Her ana başlığı da daha rahat incelemek için kendi içerisinde oyun sayısını dikkate alarak alt başlıklara ayırdık. Konu kısmında o dönem içinde yazılan oyunların içeriği üzerinde durduk. Kişiler’de ise oyun kişilerinin baskın/belirgin özellikleri alt başlıkların tespitinde kıstas olmuştur. Zaman ana başlığında ise oyunların sosyal ve kozmik zamanı, anlatımda geriye veya ileriye doğru gidişler ve zamanın oyun kişilerine etkisi göz önünde tutulmuştur. Oyunları mekân bakımından değerlendirdiğimizde, yazarların kapalı veya açık mekân tercihinin, semt, mahalle adları ve oyun kişilerinin bu mekânlardaki konumlarının ne kadar büyük bir önem taşıdığını gördük. Yapı ve Kompozisyon’da başarılı bir tiyatro eserinde bulunması gereken çatışma, ateşleyici güç, düğüm, merak, tesadüf, sürpriz gibi unsurların kullanışını ele aldık. Dil ve Üslup kısmı da kendi içinde sınıflandırılmıştır. Burada ilkin sahne dilinin öneminden ve nasıl algılandığından bahsettik. Diğer edebî türlerden apayrı bir kıvraklık, akıcılık, dinamizm ve anlatım zenginliği isteyen tiyatro diline dair bilgiler verdik. Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminde yazılan oyunların dil ve üslupları ayrı ayrı incelenerek bu alanda kaydedilen gelişmeyi daha net ortaya koymayı amaçladık.

Bu çalışmanın girişi kısa oyunun tanımını, özelliklerini, tarihçesini, Türk ve İngiliz tiyatrosundaki geçmişini içerir. Birinci bölümde Tanzimat, ikinci bölümde Meşrutiyet, üçüncü bölümde de Cumhuriyet döneminde yazılan kısa oyunlar belirtilen esaslar dâhilinde incelenmiştir. Her bölümün başına tiyatronun hangi ortamda geliştiğini göstermek üzere bilgiler koyduk. Daha doğrusu Tanzimat tiyatrosu, Meşrutiyet tiyatrosu ile Cumhuriyet tiyatrosunu genel bir bakışla değerlendirdik. Böylece tiyatromuzun hangi şartlar ve ortam içinde geliştiğini göstermek istedik. Dönemlerin kaba çizgilerle hatırlatılması, tiyatro yazarlarımızın eserlerinin daha sağlıklı, daha bilimsel ve nesnel değerlendirilmesine yol açacağını düşünerek bunu yapmayı uygun gördük.

Bu çalışmanın özelliğinden biri de ilk defa Türk tiyatrosu ve İngiliz tiyatrosunda yazılmış kısa oyunların kıyaslanacak oluşudur. İngiliz tiyatrosundaki kısa oyunlar da Türk tiyatrosu bölümünde benimsenen metot doğrultusunda incelenmiştir. Türk tiyatrosunda olduğu gibi İngiliz tiyatrosunda da on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında varlığını gösteren kısa oyunlardan temin edebildiklerimizi öncelikle konuları bakımından sınıflandırmaya tâbi tuttuk. Daha sonra oyun kişilerini, zamanı, mekânı, yapı ve kompozisyonu, dil ve üslubu Türk tiyatrosu bölümünde olduğu gibi ayrı başlıklar altında değerlendirmeye çalıştık. Yazarların bu unsurları oyunun başarısına ne derece yansıttıklarını belirttik.

Eserin sonuç bölümünde Türk tiyatrosunun kısa oyunları ile İngiliz tiyatrosundaki kısa oyunları karşılaştırdık. Her iki ülkenin oyunlarını konu, kişiler, zaman, mekân, yapı ve kompozisyon, dil ve üslup açısından değerlendirdik. Aşk, sevgi, toplumsal bilinç gibi evrensel konuların Türk ve İngiliz oyunlarında da işlendiğini gördük. Bunun yanında bazı farklılıkların da varlığına işaret ettik. İngiliz tiyatrosu ilk dönemlerinden itibaren batılı tarzda oyunlar vermiştir. Türk tiyatrosu ise geleneksel Türk tiyatrosu ile batılı tarzda tiyatro arasında kalmış, bu yüzden de kendi özgün tarzını bulmakta bir hayli gecikmiştir.

Kaynakça'da incelediğimiz oyunları Türkçe ve İngilizce oyunlar olmak üzere ikiye ayırdık. Daha sonra, konumuzla doğrudan ilgili kitap, makale, yazı ve tezlere yer verdik. Bunlar tarafımızdan bizzat görülmüş kaynaklardır. Ayrıca tezimizin sonuna metnimizde geçen yazar ve eserlerle ilgili bir dizin ekledik.

Doktora tezimin baştan sona şekillenmesinde emeği geçen, her aşamasında desteğini hiçbir zaman esirgemeyen değerli danışman hocam Prof. Dr. Mustafa Özcan ile hem danışmanım, hem de bölüm başkanım olan Yrd. Doç. Dr. Gülbün Onur'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Sağ olsunlar, var olsunlar!

KISALTMALAR LİSTESİ

bkz :	Bakınız
hızl:	Hazırlayan
S:	Sayı
s:	Sayfa
Y:	Yıl
der:	Derleyen
a.g.e	Adı Geçen Eser
düz.	Düzenleyen
Nr.	Numara
Çev.	Çeviren
Ed.	Editör

GİRİŞ

Tezimizde incelediğimiz tek perdelik oyunun tanımına baktığımızda ne yazık ki Türkçe kaynaklarda herhangi bir açıklama bulamadığımızı belirtmek isteriz. Tiyatro ve tiyatro tarihi alanında yetkin isimlerden Aziz Çalışlar'ın *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*'nde, M. Nihat Özön -Baha Dürder'in *Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi*'nde Doğan Günay'ın *Metin Bilgisi*'nde tek perde veya kısa oyunla ilgili bir bilgiye rastlayamadık. Bu durum da bizi yabancı kaynaklara yöneltmiş ve başvurduğumuz farklı eserlerde bu konuda geniş bir veritabanın/açılımın olduğunu görmemizi sağlamıştır.

Kısa oyun birlik ve tutumluluk bakımından üstün, kısa bir sürede oynanabilen, durak gerektirmeden bir bütün olarak sindirilip özümmlenebilen bir türdür.² Tanımdan da anlaşılacağı üzere özetlenmiş veya kısa kesilmiş bir oyun değildir. Kendine özgü bir tekniği vardır. Hamilton kısa oyun ve oyun arasındaki ilişkiyi roman ve öykü arasındaki bağlantıya benzetir.³ Uzun yıllar kimi çevreler kısa öykünün romanın kısaltılmış hali olduğunu iddia ettilerse de yapısı, teknik unsurların kullanışı, okuyucu tarafından algılanışı romandan tamamen farklı bir yol izlediği çok geçmeden herkes tarafından kabul edilmiştir. Benzer bir tutum da kısa oyun ve oyun arasında kurulmaya çalışılmış, ancak onun da farklı teknikler doğrultusunda ele alınması gerektiği kısa sürede anlaşılmıştır. Eskiden perde sayısı daha çok beşten ibaret olan oyunlar kaleme alınmış, bu sayı sonraki yıllarda önce üçe, daha sonra da teke inmiştir. Bu bağlamda kısa oyun veya tek perdelik oyunun çok uzak bir geçmişe sahip olmadığını söyleyebiliriz.

Kısa oyunun özelliklerini ele aldığımızda kısa öykü için kullanılan organik/artistik bütünlük özelliğinin kısa oyun için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Bu edebî türün en önemli özelliği sadece bir düşünce veya durum üzerinde durmasıdır. Bu düşüncenin ortaya konulmasındaki yoğunluk ayırt edicidir. Zaman sınırlı olduğu için olay örgüsünde gereksiz konulara değinilmez.⁴ Bu da oyun yazarını tekrarlardan kurtarır. Kısa oyunlarda söz tutumluluğu vardır. Yazar anlatmak istediklerini az sözle dile getirmeye çalışır. Kısa

² Montrose J. Moses, *Representative One-Act Plays by Continental Authors*, Little, Brown and Company, 1923, s. vii

³ Helen Louise Cohen, "The Workmanship of the One-Act Play", *One-Act Plays by Modern Authors*, Harcourt, Brace and Company, New York, Chicago, 1934, s.3

⁴ İsmail Parlatur, İnci Enginün, Orhan Okay, Zeynep Kerman, Kazım Yetiş, Necati Birinci (hızl.), *Güzel Yazılar, Kısa Oyunlar*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1996, s. XV

oyunlarda doruk noktası aniden gelişir ve birden heyecan verici bir noktada perde iner.⁵ Doruk noktası ve dönüm noktasının son birkaç dakika içinde gerçekleşmesi bundan sonra gelecek olaylar için çok kısa bir zaman dilimin kaldığını gösterir. Hâlbuki üç perdelik bir oyunda doruk noktası üçüncü perdenin ortalarına doğru verilir ve olayın sona doğru ilerlemesi için de yeterli süre vardır. Kısa oyunlarda dikkat etmemiz gereken bir başka husus da gerilimin kişilerarası ilişkilerden değil, durumdan yaratıldığıdır.⁶ Olay örgüsünün basit olduğu kısa oyunlarda sadece bir olay ve çatışmadan söz edebiliriz. Böylece seyircinin bu çatışma veya düşünce etrafında yoğunlaşması sağlanır.

Kişileştirme konusunda da uzun oyunlardan farklı bir tekniğin uygulandığını görürüz. Kısa oyunlarda karakterin derinlemesine verilmesi mümkün değildir. Bu yüzden karakter oyunun başında etkili bir şekilde, keskin çizgilerle sunulmalıdır.⁷ Bütün bunlar oyunun hızlı temposundan kaynaklanmaktadır. Bazı kısa oyunlarda derinliği olan oyun kişilerine rastlamak da mümkündür. Ancak bu da güçlü bir yazarlık deneyimi gerektirir. Kişi sayısı ise iki ile beş arasında sınırlandırılırsa da buradaki asıl nokta sadece temel aksiyon için gerekli olan sayıda oyun kişisine yer verilmesidir. Nitekim bu sayıyı aşan oyunlar da yazılmıştır.

Kısa oyunda “an” ön plana çıkar. Bu an, içinde çatışma barındıran ve doğal olarak da insanla ilgili bir andır. Uzun oyun, içselleşen karakterleriyle büyük bir dünya yaratırken kısa oyun birçok şeyi eleğinden geçirerek bize göstermek istediği yerleri sivriltilir. Oyunda diyaloglar da inandırıcı bir şekilde verilir. Zaman sınırlı olmasına rağmen diyalogun sanki oyun yarım saat değil de üç saat sürecekmış gibi doğallığını kaybetmemesi gerekir.⁸

Kısa oyunlar durum merkezli oyunlar olduğu için çoğunlukla tek bir mekân söz konusudur. Oyunlar, genelde başladığı mekânda biter. Yazar zamanı kısa oyun mantığına göre harmanlamıştır. Bu yüzden iletmek istediğini daha kısa zaman dilimi içinde gerçekleştirir. Daha dolantisız ve daha ayrıntısız bir şekilde yazarın mesajıyla karşı karşıya geliriz.⁹ Kısa oyun çözümlerken oyun kişilerinden çok durumla ilgilenmemizin bir nedeni de budur.

Kısa oyunun tarihsel geçmişine baktığımızda Antik Yunan tragedyalarından sonra sahnelenen satir oyunlarını daha çok biçim açısından kısa oyunun başlangıcı sayabiliriz.

⁵ A. E. M. Boyliss (Ed.), *Junior One-Act Plays of To-day*, George G. Harrap & Co. Ltd., 1935, s.9-10

⁶ Peter Szondi, (Çev. Michael Hays), *Theory of the Modern Drama*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, s.52

⁷ Philip Wayne, (Ed.), *Modern One-Act Plays*, Longmans Green and Co. Ltd., 1937, s.ix

⁸ C. H. Lockett (Ed.), *More One-Act Plays*, M. A. Sc. University Press, Aberdees, 1946, s.vi

⁹ Marshall Cassady, *An Introduction to Modern One-Act Plays*, National Textbook Company, Lincolnwood, Illinois, USA, 1991, s.v

Bu oyunlarla seyircinin tragedyanın ağır havasından sıyrılarak başka bir boyuta geçmesi amaçlanır. Tarihsel süreç içinde eskiden İspanyol tiyatrosundaki, “Auto Sacramental” oyunlarını da kısa oyun başlığı altında değerlendirebiliriz. “Auto Sacramental”, İspanya ve Portekiz’de Aşai ve Rabbani ayinine ilişkin tek perdelik alegorik koşuklu dinsel oyunlardır.

Örneklerde de görüldüğü gibi uzun bir oyunun duraklara bölünmesi araya sokulan ve asıl oyuna yabancı, kısa oyunlarla yapılmıştır. İspanyol tiyatrosunda kullanılan “entremesses, farses” gibi parçalar, Japon No tiyatrosunda “kyogenler” bu özelliklere sahip oyunlardır. Ara oyun olarak değerlendirilen “intermezzoyla” kısa oyunun teknik olarak da kendine özgü bağımsız bir tür olma yoluna girdiğini görürüz. İngiliz tiyatrosunun gelişmesinde önemli bir yere sahip olan “miracle” ve “mysteries” oyunları da tür olarak kısa oyun grubuna girer. *Everyman* ve John Haywood’un *The Four P’s*i örnek olarak verebiliriz.

Strindberg, kısa oyun söz konusu olunca on sekizinci yüzyılda yaşamış Carmontelle’nin “Proverbes Dramatiques” adını verdiği bir türde yazdığı oyunları anmamız gerektiğini belirtir. Ona göre kısa oyunlarda bir masa, iki iskemleyle hayatın en büyük çatışmaları göz önüne serilebilir. Bu sanat türüyle modern ruhbiliminin bütün buluşları ilk olarak halkın anlayabileceği bir biçimde kullanılabilir.¹⁰

19. yüzyılda “lever du rideau” denilen ön oyunlar, asıl oyundan önce gösterilen kısa güldürmecelerdir. Seyirciler henüz tiyatroyu doldurmamışken sahnelenen bu oyunları sadece tiyatro meraklıları seyredirdi. Daha sonra “revue” ve “voudeville” gösterilerinde de kısa oyunlar oynanmıştır.

Kısa oyunun tam olarak bağımsız olup kendi biçimini bulması yirminci yüzyıla denk düşer. Yirminci yüzyıl, teknolojinin güçlendiği, bilimsel deneylerin büyük ivme kazandığı, sanayileşmeyle beraber sınıflar arası farklılıkların çok belirgin bir biçimde ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu zaman kısıtlaması, zorunlu olarak sanat tüketimini de etkiler. Seyircinin Rönesans döneminde olduğu gibi beş perdelik oyunları izlemek için bol vakti yoktur. Günümüz insanını yakalamak isteyen yazarlar, seyircinin de günlük hayatta zamanla yarıştığını hesaba katmak gereğini duymuşlardır.

Tanzimat Fermanı’yla birlikte batılı tarzda tiyatro oluşturmaya çalışan Türk tiyatrosunda görülen ilk kısa oyunlar tercümelerdir. Bu oyunlar Avrupa’da olduğu gibi

¹⁰ August Strindberg, (Çev. Cevat Çapan), “Modern Oyun Yazarlığı ve Modern Tiyatro Üzerine”, *Türk Dili, Tiyatro Özel Sayısı*, S.178, Temmuz 1966, s. 754
(Bu makale om modernt drama och modern theater, 1913’ten alınmıştır.)

uzun bir oyunla birlikte oynanan “lever du rideau” olarak kullanılmıştır. Güllü Agop’un tiyatrosunda, Mınakyan’ın topluluğunda ve Ahmet Fehim’in tiyatrosunda Stapleaux, Moreau, Siraudin, Michel Lockroy gibi yazarların kısa oyunları çevrilip büyük oyunların yanı sıra oynanmıştır.¹¹ Genellikle ilk Türk oyunu olarak kabul edilen *Şair Evlenmesi*’nin bu alanda da bir öncü olduğunu söyleyebiliriz. Tanzimat döneminde kısa oyun tarzını deneyen oyun yazarlarımız olmuştur. Ancak Meşrutiyette kısa oyun daha işlek bir tür olarak karşımıza çıkar. Dönemin ünlü edebiyatçıları bu alanda oyunlar kaleme almışlardır. Cumhuriyet döneminde de *Türk Dili* dergisinde yayınlanan kısa oyunlarla (1969) bu türe destek verildiği görülür. Ali Püsküllüoğlu’nun hazırladığı ve birçok kısa oyunları derlediği *Yeni Türk Tiyatrosu*’nu (1975), Türk Dil Kurumu’ndan çıkan *Güzel Yazılar*’ı (1996) bu alandaki önemli çalışmalar arasında sayabiliriz.

Tezimizin son bölümünde ele alacağımız İngiliz kısa oyunlarının tarihinin de çok uzun olmadığını söyleyebiliriz. Kısa oyunlar, Kraliçe Viktorya döneminde asıl oyuna geçmeden seyircileri oyun saatine kadar eğlendirmek için kullanılmıştır. Bu dönemlerde hiç kimse kısa oyunları önemsememiş, sanatsal bir değer olarak düşünmemiştir. Bu yüzden profesyonel tiyatrolar oyun repertuarlarında kısa oyunlara yer vermemişler, birçok oyun yazarı da ekonomik anlamda kazanç getirmeyen kısa oyunlara ilgi göstermemişlerdir. Daha çok küçük tiyatrolar, liseler veya tiyatro kursları bu oyunları eğitim amaçlı kullanmışlardır.¹² Fakat modern zamanlara geldiğimizde tiyatronun “Cinderallası” hak ettiği yeri alır. Kısa oyunların gelişmesine ve ayrı bir tür olarak algılanmasına etki eden iki önemli hareket vardır. Bunlardan birisi dünya çapındaki “Repertory Theatre” diğeri ise Atlantik’in iki yanında faaliyet gösteren “Küçük Tiyatrolar” denilen özgür sanat tiyatrolarıdır. Özellikle amatör grupların tercih ettiği bu oyunlar British Drama League’in ilgisiyle daha da etkili bir şekilde gelişim gösterir. Örneğin 1933 yılında British Drama League ve Scottish Community Drama Association tarafından organize edilen festivalde yaklaşık yedi yüz grubun birer perdelik oyun sahnelemeleri bu alanda gelinek noktayı gösterir. 1956 yılından itibaren ise N.F. Simpson, John Osbourne, Harold Pinter gibi dünyaca tanınmış İngiliz yazarları sadece kısa oyun alanında değil uzun oyunlarda da başarılı eserler vermişlerdir.¹³

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren ele alacağımız Türk ve İngiliz kısa oyunlarını belirlerken karşılaştığımız en önemli sorun bu gruba dâhil edilecek oyunları

¹¹ Metin And, “Dünyada ve Türkiye’de Kısa Oyunlar”, *Türk Dili, Kısa Oyunlar Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.300

¹² Montrose J. Moses, *Representative One-Act Plays by Continental Authors*, s.ix

¹³ Salah Birsell, “Batıda Kısa Oyun”, *Türk Dili, Kısa Oyun Özel Sayısı*, S.214, 1 Temmuz 1969, s.309

hangi kriterler çerçevesinde değerlendireceğimiz hususudur. Çünkü kısa oyunlar genellikle “bir perdelik oyun” adıyla anılmaktadır. Fakat bu ölçüt tatmin edici değildir. Örneğin Antov Çehov’un *Tütünün Zararları* adlı oyunu da, Arthur Miler’in *Mr. Peter’s’in Bağlantıları* adlı oyunda da tek perdelik oyunlardır. Ancak Anton Çehov’un oyunu altı sayfalık bir oyun metniyken, Arthur Miller’in oyunu yetmiş sayfadan oluşmaktadır. İkisi de tek perdelik oyundur. Doğal olarak Arthur Miller’in oyunu kısa oyun mantığı içerisinde görülemez. Bu da “kısa oyun” ifadesinin “tek perdelik oyun” açıklamasından daha geniş açılımlara ihtiyaç duyduğunu gösterir.¹⁴ Çünkü kısa oyunlara “tek perdelik oyunlar” dersek bu onun kısalığı için sağlam bir ölçü olmayacaktır.

Aynı yaklaşım perde ve tablo bölümlemesi veya tek dekorlu, tek yerde geçen oyun tanımını için de geçerlidir. Kimi oyun perde bölümlemesi olmadan, arasız, uzun oyunların olağan uzunluğunu bile aşabilir. Zaten günümüzde oyunun akışını, etkisini ve yanılsama izlenimini bozacağı için perde ayrımını kaldıran veya azaltan bir eğilim görülmektedir. Bu noktada süreci esas alanlar da kendi aralarında birleşmemişlerdir. Bugün ara verilmeden bir ya da bir buçuk saatlik tek perdelik oyunlar oynanmaktadır.¹⁵ Bazı eleştirmenler, istisnalar olmakla birlikte “modern oyunlar genellikle kırk dakika ile bir saatlik süreler arasında sahnelenir” derken kimisi de temsil süresini 15–40 dakikayla sınırlamaktadır. Bazıları ise 20 dakikadan 40 dakikaya kadar değişen sürelerde sahnelenen oyunları kısa oyun grubuna dâhil etmektedir.¹⁶ Her ne kadar böyle farklı görüşler yer alsa da biz tezimizde perde bölümlenmesini esas aldık. Elimizde bir ölçüt olmadığı için bunun yerinde olduğunu düşünüyoruz.

¹⁴ Burak Akyüz, “Orhan Asena’nın Kısa Oyunlarında Düşünsel Yapı”, Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık-Dramaturgi Ana sanat Dalı, İzmir, 2005, s. 4

¹⁵ Hülya Nutku, *Oyun Yazarlığı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s.135

¹⁶ Robert Friedman, *Playwright Power*, University Press of America, Inc. New York, 1996, s.10

BİRİNCİ BÖLÜM

TANZİMAT TİYATROSUNDA KISA OYUNLAR

Tanzimat dönemi Türk tiyatrosu, tiyatro tarihi bakımından önemli bir yıl olması dikkate alınarak 1839 yılından başlar ve 1908’de II. Meşrutiyet’in ilânına kadar sürer. Bu tarihlerin belirlenmesinde Türk tiyatro tarihi hakkında birçok çalışmaları bulunan ve bu alandaki yetkin isimlerden biri olan Metin And’ın bölümlemesine uyduğumuzu belirtmek isteriz.

1839 yılında Gülhane Hattı’nın ilân edilmesiyle birlikte Osmanlı Devleti batılılaşma sürecine girmiş, askerî ve idarî alanda birçok köklü değişikliğe gidilmiştir. Bu yenilik hareketinin edebiyatta da kendini göstermesi kaçınılmazdır. Yazarlarımız halka medeniyet değişimini anlatmak ve onları eğitmek amacıyla daha çok didaktik amaçla eserler kaleme almışlar aynı zamanda Batı edebiyatındaki roman, edebî eleştiri ve tiyatro gibi yeni türleri denemişlerdir. Tiyatronun pahalı bir eğlence oluşu, sadece Batı kültürü ile temasa geçebilen aydınların oyunlara ilgi göstermesi, İslamiyet’in kadının toplum huzuruna çıkmasındaki hassasiyeti ve temaşa sanatının halk arasında önemini koruması bizde batılı tiyatro anlayışının yerleşmesindeki gecikmelerin belli başlı sebepleridir.

Orta oyunu, Karagöz gibi geleneksel Türk tiyatrosu yerini zamanla belli kurallar çerçevesinde yazılan ve sahnelenen dram, komedy ve tragedyaya bırakır. Aslında Batı tiyatrosuyla tanışmamız Tanzimat devrinden de önce III. Selim ve II. Mahmut dönemindedir. Bu yıllarda padişahlar ve devlet adamları yabancı konuklar için temsiller verdirmişler, saray dışındaki tiyatroları da ferman ve ödeneklerle desteklemişlerdir.¹⁷ Özellikle padişahlar hem hükümdar, hem de halife olarak gerici, tutucu çevrelerin tiyatroya karşı göstereceği tepkiye bir güvence oluşturmuşlardır. Batı tiyatrosunda karşılaştığımız çerçeve sahneyle ilgili de hemen çalışmalara başlanmıştır. Daha 1839 yılında İstanbul’da dört tiyatro binası yapılmış, bunların ikisi sirk topluluklarının gösterisine ayrılmıştır.¹⁸ Bunu takip eden yıllarda Beyoğlu ve diğer semtlerde birkaç tiyatro binasının açılması Türk tiyatrosunun yazar ve seyirci anlamında gelişimini hızlandırmıştır. Hacı Naum, Hasköy, Şark ve Ortaköy tiyatrolarının yanı sıra yarı resmî bir himaye gören Osmanlı Tiyatrosu’nun

¹⁷ Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839–1908)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1972, s.26

¹⁸ Metin And, *Osmanlı Tiyatrosu*, Dost Yayınları, İstanbul, 1998, s.20

o dönemde izlediği politika da tiyatro tarihimiz için önemlidir. Güllü Agop, yabancı oyunların yanı sıra yerli eserlerin de oynanmasını istemiş, yazarlarımızı bu konuda teşvik etmiştir. Aralarında Namık Kemal, Âli Bey, Hâlet Bey'in de bulunduğu edebî heyet titizlikle görevini yerine getirmiş, yazarlarımızın sahne tekniğine ve diline uygun eserler vermesi için çalışmıştır.¹⁹ Kısa sürede birçok bakımdan olabildiğince iyi örgütlenmiş yerleşik bir tiyatro kurulmuştur.

Batılı anlamda Türk tiyatrosunun gelişimini sağlayan bir diğer etken ise dönemin gazete ve dergileridir. *Ceride-i Havadis*, *Tercüman-ı Ahvâl*, *Tasvir-i Efkâr*, *Âyîne-i Vatan*, *Muhbir*, *Mir'at*, *Tercüman-ı Hakikat*, *Basiret*, *Vakit*, *İbret*, *Diyojen*, *Hayâl*, *Tiyatro*, *Letaif* gibi gazete ve mizah dergileri tiyatroya geniş yer vermiş ve kamu oyununun ilgisini çekerek, tiyatronun tanınmasına ve anlaşılmasına katkıda bulunmuştur.²⁰ Bu yayınlarda zaman zaman Türk tiyatrosunun nasıl olması gerektiğine dair tartışmalara da yer verilmiştir. Geleneksel tiyatromuzun yaşatılması gerektiğine inananların karşısında Batının düşünce hayatına getirdiği yeni değerleri ve kavramları eski biçimlerde vermenin imkânsız olduğunu düşünenler vardır. Bu görüş farklılığı gazete sütunlarına da taşınır.²¹

Bütün bu çekişmelere rağmen 1860 ve 1880 yılları arasında Türk tiyatrosu büyük bir gelişme gösterir. Bu dönemde Şinasi (1826–1871), Namık Kemal (1840–1888), Şemseddin Sami (1850–1904), Ahmet Midhat (1844–1913), Âli Bey (1844–1899), Ali Haydar Bey (1836–1913), Ebuzziya Tevfik (1849–1913), Sami Paşa-zade Sezai (1859–1936), Muallim Naci (1852–1937), Manastırlı Rıfat (1851–1907), Hasan Bedrettin (1850–1911), Recaizade Ekrem (1847–1931) ve Abdülhak Hamid (1852–1937) gibi yazarlarımız birçok eser vermişlerdir. Ancak II. Abdülhamit'in uyguladığı sansür nedeniyle 1880'den sonra tiyatro bir duraklama dönemine girmiştir. Fakat 1908'de II. Meşrutiyet'in ilânıyla birlikte yeniden gündeme gelecek ve bu alanda birçok eser yazılıp oynanacaktır.

Tanzimat dönemi tiyatrosunda İbrahim Şinasi âdeta bir yol açıdır. Batılı anlamda Türk tiyatrosuna nasıl ulaşılacağını göstermiştir.²² Şinasi'nin daha sonra ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğimiz tek perdelik eseri *Şair Evlenmesi*'nden önce de Türkçe oyunlar yazıldığı tespit edilmiştir.²³ Fakat bu çalışmaların Türk tiyatrosunun gelişiminde hiçbir

¹⁹ Alemdar Yalçın, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, İstanbul, 2002, s.16

²⁰ Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839–1908)*, s.37

²¹ Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979, s. 170

²² Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997, s.205–208

²³ Bkz. Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, (1839–1908)*, s. 59–70 Metin And, bu bölümde yazan net bir şekilde bilinmemekle beraber, *Vakaayi-i Acibe ve Havadis-i Keşşer Ahmed (Pabuççu Ahmed'in Garip Maceraları* adıyla yayıma hazırlayan Fahir İz, İstanbul, 1961) ile *Nasreddin Hoca'nın Mansıbi'nun* aynı kişi tarafından yazılma ihtimali olduğunu belirtir. Bu oyunlardan sonra *Hikayet-i İbda-ı Yeniceriyan Bâ-Bereket-i Pîr-i Bektaşîyan Şeyh Hacı Bektaş Veli-i Müsliman* gelir. (Yayıma hazırlayan Niyazi Aki, Erzurum, 1969). Ayrıca Hayrullah Efendi'nin *Hikâye-i İbrahim Paşa Be İbrahim-i Gülşenû de Şair*

etkisi olmamıştır. Şinasi'nin bu oyunda Batı tiyatrosunun özellikleri ile geleneksel tiyatromuzu harmanladığını, sade bir dille halka seslendiğini görürüz. Yazar Karagöz ve Orta Oyunu'na alışık Türk seyircisini yadırgatmadan batılı tiyatroya ısındırmaya çalışmıştır.²⁴ Şinasi, tiyatro ile birçok insana ulaşabileceğine, belli düşünce ve bilgileri aktarabileceğine inanır. Onun bu anlayışını Teodor Kasap (1835–1905) ile Direktör Âli Bey (1844-1899) de benimsemiştir. Geleneksel tiyatromuzdan yararlanan bu iki yazarımızdan Direktör Âli Bey'in bilinen dört eserinin yanı sıra *Misafir-i İstiskal*'in tek perdelik olması bizim için ayrı bir önem taşır. Teodor Kasap'ın ise bu dönemde birçok uyarlama yaptığını biliyoruz. Ancak o da *Heves ve Arzu* adında bir tane kısa oyun kaleme almıştır. Bu eserlerin yanı sıra Abdülhak Hamit'in *Nazife*'si ve Şemsî mahlasıyla yazan Mehmet Şemsettin'in *Kendim Ettim Kendim Buldum* adındaki oyunları bu çalışmamızda inceleyeceğimiz oyunlar arasındadır. Buna karşılık Moliere'den birçok çeviri ve uyarlamalar yaparak Türk tiyatrosuna önemli katkılarda bulunan Ahmet Vefik Paşa (1823–1891) ile “Türk Moliere” diye kabul edilen Ferâizci-zade Mehmet Şakir'in (1853–1911) tek perdelik oyun yazmamış olmaları dikkat çekicidir.²⁵ Namık Kemal, Ahmet Midhat, Recaizade Ekrem gibi dönemin ünlü isimlerinin de tek perdelik oyunlara itibar etmediklerini belirtelim.

Tanzimat dönemi Türk tiyatrosunda isimlerini belirttiğimiz oyun yazarları dışında da pek çok kişi tiyatro ile ilgilenmiş, bu yeni alanda birçok eser kaleme almışlardır. Batılılaşma hareketiyle birlikte halka Batı medeniyetini anlatma, onları bilgilendirme görevini aydınların üstlenmesi, halka hitap edebilecekleri her edebî türü denemelerine neden olmuştur. Bu yüzyılın tiyatro eserlerinde fert olarak insanın eğitimi ve öğretimi, toplumu yeni kurumlarla daha iyi çalışır bir duruma getirme ve Batı medeniyeti seviyesinde yeni bir hayata ulaşma ideali hâkimdir.²⁶ Bu yüzden de yazarların biçimden çok içeriği önemsediklerini, düşüncelerini akılcı ve öğüt veren bir tarzda ilettiklerini görürüz. Fakat Batı tiyatro tekniğine hâkim olamayışları nedeniyle birçok dramatik öğenin bilinmediği kanaatindeyiz. Nitekim And da oyun yazarlarımızın ruhsal boyutlarıyla karakter yaratamadıklarını, Batı dramının en önemli özelliği olan çatışma unsuru üzerinde

Evlenmesi'nden önce kaleme alınan bir Türk oyunudur. Ayrıca bkz. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, 2005, s.71. Metinler için bkz. Metin And, *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*, İstanbul, İnkılâp ve Aka, 1983, s.27–150

²⁴ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, 1860–1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995, s.59

²⁵ Metin And, “Duru Türkçe ile Yazmış Bir Tanzimat Moliere'i”, *Türk Dili*, S. 228, Eylül 1970, s.436–442 Ayrıca bkz. Cevdet Kudret, “Evhamî'nin Önsözü”, *Evhamî*, Feraizci-zade Mehmet Şakir, Varlık Yayınları, 1974, s. 12

²⁶ Niyazi Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı, Sosyopsikolojik Deneme*, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum, 1974, s.154

durmadıklarını belirtir.²⁷ Yalçın da And ile aynı görüşleri paylaşır ve tam manasıyla Türk tiyatrosundan ancak II. Meşrutiyet yıllarında bahsedebileceğimize işaret eder.²⁸ Bu dönemde komedi alanında seyirlik oyun geleneğinin etkisiyle daha başarılı eserler ortaya konmuştur. Ancak aynı ustalığı trajedilerde göremeyiz. Trajik kahramanların diyalog ve tiratlarında aşırılığa kaçan edebî nutuklar ve veciz sözlerle sunî bir yaklaşım benimsenmiştir.

Tanzimat döneminde yazılan oyunlarda karşılaştığımız sorunlar aslında geleneksel Türk tiyatrosu ile Batı tiyatrosu arasındaki farktan ileri gelmektedir. Tiyatro binası, sahne ve yazılı metin gibi unsurların geleneksel Türk tiyatrosunda olmayışı yazarlarımızın perde sayısında ve sahne bölümlenmesinde zorlanmalarına, ölçüyü tutturamamalarına yol açmıştır. Bu yüzden bu dönemde birçok oyun yazılmasına rağmen bizim inceleme alanımıza giren tek perdelik eserlerin sayısı sınırlıdır. Aşağıda ayrıntılı bir şekilde inceleyeceğimiz oyunlar tiyatro tarihimizin başlangıcında yer alması nedeniyle ayrı bir önem taşır. Biz bu tek perdelik oyunları öncelikle içerdikleri konulara bağlı kalmak şartıyla kendi içerisinde sınıflandırıp incelemeye çalışacağız.

1.1. KONU

Tanzimat döneminde kısa oyun sayısı fazla olmadığı için çok çeşitli konuların işlendiğini söyleyemeyiz. Bu oyunlarda aşk ve evlilik, batılılaşmayla birlikte iş ve sosyal hayatta meydana gelen değişiklikler, alafrangalık, eğitim ve öğretimin önemi ve insanî zaafılara değinildiğini tespit ettik. En çok dikkat çeken konu aşk ve evlilik olduğu için ilk önce bu çerçevede yazılmış oyunları incelemeye başlayacağız.

1.1.1. Evlilik ve Aile Konusuna Yer Veren Oyunlar

On dokuzuncu yüzyıl siyasî hayatın yanı sıra aile hayatında da önemli değişikliklerin olduğu bir dönemdir. Batıdan gelen etkiler sonucunda modernleşmeye doğru giden veya geleneği muhafaza eden farklı aile yapısıyla karşılaşırız. Tanzimat dönemi tiyatro eserlerinde de aile çok geniş bir yer tutar. Dönemin yazarları aileyi sarsılan, bozulan geleneksel değerlerini kaybeden yönleriyle işlemişlerdir. Bir başka deyişle toplum hayatında gözlemlediklerini eserlerine yansıtmışlardır. Aile bireylerinin evliliklerde söz sahibi olmaları birtakım hayal kırıklıklarının yaşanmasına, sorunlu ilişkilere neden olur. Ayrıca evlilikler toplumda kaç-göç olduğu için birbirini görmeden yapılır.

²⁷ Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, (1839–1908), s.273

²⁸ Alemdar Yalçın, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, s.20

Arabuluculara güvenilerek yapılan evliliklerde karşılaşılabilecek durumlar Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nde²⁹ ele alınmıştır. Batı tiyatrosu tarzında yazılmış ilk yerli oyun olma özelliğini taşıyan *Şair Evlenmesi*'nde görmeden evlenme âdeti eleştirilmiştir.³⁰ Evlilikte anne-babanın rolü, birden fazla kadınla evlenme gibi konular *Şair Evlenmesi*'nin etkisiyle daha sonraki yıllarda Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*, Ahmet Midhat Efendi'nin *Açıkbaş*, Recaizade Ekrem'in *Vuslat*, S. Vehbi'nin *Haşim Bey* adlı oyunlarında da işlenmiştir. *Şair Evlenmesi*'ni bu oyunlardan ayıran en önemli özellik toplumsal bir sorunu komedi tarzında ele alması, Batı tiyatro anlayışı ile geleneksel tiyatromuzu başarıyla sentezlemiş olmasıdır. Batı tiyatrosuna özgü kapalı biçim tekniğiyle yazılan *Şair Evlenmesi*'nde karşılıklı oyuna getirme dolantısı ustalıkla kullanılmıştır.³¹

Şair Evlenmesi'nin başında Müştak Bey sevdiği kızla evleneceği için mutludur. Fakat arabulucular evde büyük kız dururken, küçük kızın gelin gitmesinin âdet ve geleneklere aykırı olduğunu düşünürler ve Kumru yerine ablasını Müştak Bey'le evlendirmek isterler. Müştak Bey bu duruma karşı çıkar, fakat derdini kimseye anlatamaz. Ancak oyunun sonunda arkadaşı Hikmet Efendi olaya el koyar ve meseleyi imama rüşvet vererek çözer. Yazar görüşünü Hikmet Efendi aracılığıyla duyurur: “İşte kendi menfaati için aşk ve muhabbet tellallığına kalkışan kılavuz kısmının sözüne itimat edenin hali budur” (s.43). Niyazi Akı'nın da belirttiği gibi eserin bütün dokusu örf ve âdetlerimize dayanır: “Büyük kızkardeş dururken küçüğünü evlendirmemek âdetlerimizden biridir... nihayet birkaç kuruşluk rüşvetin kaderini değiştirişi, toplumumuzun zayıf tarafıdır, hele evliliğin pamuk ipliğine bağlı oluşu toplumun bu en küçük kuruluşun nasıl bir çürük temele

²⁹ İbrahim Şinasi, *Şair Evlenmesi*, Cevdet Kudret (hızl.), Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1959

Oyun ayrıca *Tercüman-ı Ahval*, S.25, Ekim 1277 ve *Yarın Dergisi*, S.20, 2 Mart 1338'de yayınlanmıştır.

³⁰ *Şair Evlenmesi*, Dolmabahçe Saray Tiyatrosunda oynanmak üzere ısmarlanmış bir oyundur. Metin And bu eserin İstanbul'da Fransızca çıkan bir gazeteyle halka duyurulduğunu belirtir, fakat yapılan araştırmalarda oyunun saray tiyatrosunda oynandığına dair bir bilgiye rastlamadığını söyler. bkz. Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, (1839–1908)*, s.27 Oyun ilk olarak *Tercüman-ı Ahval* gazetesinde bölümler halinde tefrika edilmiştir. Mustafa Nihat Özön'ün bildirdiğine göre eser yayınlandığı sırada *Ceride-i Havadis* gazetesi *Ruzname* adlı ilavesinde eseri, bir kocakarı masalı şeklinde okuyucularına iletmiştir. bkz. Şinasi, *Şair Evlenmesi*, (düz. Mustafa Nihat Özön), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1943, s.36 Oyun iki perde yazılmasına rağmen daha sonra Şinasi birinci perdeyi kaldırmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, bunun sebebinin yazarın oyunda başarılı bir şekilde verilmiş olan realiteyi kaybetme endişesinden kaynaklandığı söyler. Tanpınar'a göre *Şair Evlenmesi*'nde dikkat çeken iki önemli husus ilk defa realizmin etkisiyle yazılan bir oyun olmasına rağmen geleneksel Türk tiyatrosundan da faydalanmasıdır. Tanpınar, bu tutumun millî tiyatronun oluşması için en kısa yol olduğuna inanır. bkz. A. Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı*, s. 205–208

³¹ Sevdâ Şener, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yayınları, 1998, s.30. Sokullu da oyunun, başı, ortası ve sonu ile tamamlanmış olaylar dizisine sahip olduğunu belirtir. Türk toplumuna ait bir konuyu batı tiyatrosu kurgusu ile işlemiş ve kişileri ile yakaladığı geleneksel tavrı olaylara sindirmiş, böylece geleneksel Türk tiyatrosundan batı tiyatrosuna geçişte başarılı bir adım atmıştır. bkz. Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s.175

oturduğunu gösterir.”³² Bu özelliklerinden dolayı bazı yazarlar *Şair Evlenmesi*’nin töre komedyası türünde yazıldığını belirtirken bazı edebiyat tarihçileri yeni fikirlerin müdafaasının yapılması nedeniyle oyunun tezli bir piyes olduğu düşüncesindedirler.³³

İslâm dinine göre evlenecek kişilerin iki şahidin huzurunda evlenmeyi beyan etmeleri gerekir. Çoğu kez çiftler vekil tayin ederek bu işlemi yerine getirirler. Şinasi de *Şair Evlenmesi*’nde bu tarz kıyılan nikâhların ne gibi yanlışlıklara sebep olduğuna işaret etmiş, Kumru Hanım’ın yerine ablası Sakine’nin Müştak Bey’le evlendirilmek istenmesini buna örnek olarak vermiştir.³⁴

Tanzimat’la birlikte gelişen hürriyet fikri *Şair Evlenmesi*’nde ferdî hürriyet bağlamında ortaya konur. Eş seçiminin engellenmesi ve bu konuda baskı uygulanması şiddetle tenkit edilir. Şinasi, Müştak Bey’in seçme hürriyeti konusunda gösterdiği hassasiyeti Sakine Hanım söz konusu olunca görmezlikten gelir. Yazarın bu tutumunu, toplumsal şartların bir anda değişmesinin mümkün olmadığı şeklinde de değerlendirebiliriz. Aynı zamanda devrin sosyal şartlarının bütün gelişmelere rağmen aydın üzerinde etkisinin devam ettiğini de söyleyebiliriz.³⁵

Bu dönemde yazılmış olan oyunlarda ailelerin; gençlerin duygularını hiçe saymaları ve kendi istekleri doğrultusunda evlilik yapmaları için onları zorlamaları da anlatılır. Sözgeşi *Kendim Ettim Kendim Buldum*’da³⁶ böyle bir durumla karşılaşırız. Oyun bir babanın çocuklarının mutluluğunu önemsememesi, onları kazanç getirecek kişilerle evlendirmeye çalışması üzerine kurulmuştur. Oğluna masrafsız bir gelin bulmayı, kızını da zenginliğiyle ünlü, dul ve yaşlı Berberler Kâhyası ile evlendirmeyi düşünür. Fakat gençlerin gönlünde başkaları vardır. Rıza bir cariyeyle Makbule ise Mesrûr Bey ile birlikte olma hayalini kurar. Her ikisi de babalarına niyetlerini açıklarlar, ama destek göremezler. Bunun üzerine Mesrûr Bey, Zihni Bey’e bir oyun oynar. Onu hırsızlıkla suçlayıp oyalarken Rıza da babasının herkesten gizlediği para kavanozunu ele geçirir. Zihni Bey yıllarca biriktirdiği paraların gitmesine üzüldürken bir yandan da ev halkına durumu anlatmaya çalışır. Zihni Bey bu şekilde yenilgiye uğratıldıktan sonra kimse onun dayatmalarını

³² Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1989, s.61

³³ Alemdar Yalçın, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, s.21, İsmail Çetişli ise oyunun modern Batı tiyatrosu, geleneksel Türk tiyatrosu ve içinde yaşanan hayatın realist gözlemi gibi, üç temel değer ustaca sentezinden doğmuş bir töre komedisi olduğunu belirtir. bkz. İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş/2, Hikaye- Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, İstanbul, 2004, s.305

³⁴ Gıyasettin Aktaş, “Tanzimat Tiyatrosunda Sosyal Meseleler”, Doktora Tezi, Gazi Ün. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, 1996, s.254

³⁵ Aktaş, a.g.e., s. 345

³⁶ Şemsî, “Kendim Ettim Kendim Buldum”, *İstanbul*, Kırkanbar Matbaası, 1292

dikkate almaz. Rıza cariyeyi satın alır, Seniyye Hanım da kızını Mesrûr Bey'e verir.³⁷ Oyunun ahlakî sonucu oyun kişileri tarafından şu şekilde dile getirilir:

“Seniyye Hanım: Eğer evlâdının uğruna tamahkârlık göstermeyeydin, çocuk da hiç böyle lâıksız, yolsuz harekette bulunmazdı. Zira evlâdın haylaz, terbiyesiz, itaatsiz olmalarına sebep ana babalarıdır.

Zihni: Sahih böyledir. Hakkın var. Desene şimdi ben kendim ettim kendim buldum.”

Oyunda Zihni Bey önceden hesaplayamadığı bir durumla karşılaşır ve yaptıklarına pişman olur. Evlilik gibi hayatî bir kararda çocuklarının da duygu ve düşüncelerinin alınması gerektiğini geç de olsa anlar.

1.1.2. Aşk Ele Alan Oyunlar

Her dönemde işlenen aşk konusuna Tanzimat yazarları da ilgisiz kalmamışlardır. Bu bireysel aşk olabileceği gibi vatan ve millet için duyulan aşk da olabilir. Bu bölümde ele alacağımız üç oyundan sadece *Nazife*'de vatan aşkı üzerinde durulmuş diğer iki oyunda ise bireysel aşk konusuna değinilmiştir.

Fakir Lokantanın Fakir Uşağı'nda³⁸ tembel bir garsonun/uşağın lokantanın hizmetçisine duyduğu aşk anlatılmıştır. Nikolaki lokantasını Dimitri'ye ve Mari'ye emanet ederek dışarı çıkar. Bunu fırsat bilen Dimitri, Mari'ye duygularını açıklamak isterse de Mari onunla ilgilenmez. Bu sırada lokantaya gelen Kostaki'ye kötü davranır, yemek olduğu halde ona vermez. Nikolaki yolda karşılaştığı Kostaki'den neler olup bittiğini öğrenir. Dimitri'ye tembel ve yalancı olduğu için kızar. Buna rağmen onun Mari'ye kavuşması için elinden geleni yapar. Fakat Mari, Dimitri'yi reddeder. Dimitri de Mari'ye hak vererek kendisi gibi boşboğaz ve tembel biriyle kimsenin evlenmeyeceğini söyler. Yazar oyunda tembelliğin ve yalan söylemenin kötü davranışlar olduğunu vurgulamıştır.

Aralarındaki yaş farkına rağmen gönlüne söz geçiremeyen Esma'nın başına gelenler *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebrî*'de³⁹ ele alınmıştır. Oyunda Esma kendisinden çok büyük olan Gülveli'ye âşık olur ve ona büyü yaptırmaya karar verir. Sevdığı adama ancak bu şekilde kavuşacağına inanır ve köydeki bir kadından yardım ister. Büyülü bir helva yapılır, Gülveli'nin geçeceği yere bırakılır. Farkında olmadan Gülveli ve uşağı

³⁷ Sokullu bu oyunda gördüğümüz cimrilik konusunu, Fransız tiyatrosuna ve özellikle Moliere'in etkisine bağlar. bkz. Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s.180 Ayrıca oyundaki şahıs kadrosu ve ilişkiler *Cimri*'den farklı değildir. bkz. İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, 1839-1923*, s. 706

³⁸ Mehmet Behçet, *Fakir Lokantanın Fakir Uşağı*, Mehmet Efendi'nin Matbaası, 1292

³⁹ Mustafa Nuri, *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebrî*, Mihran Matbaası, İstanbul, 1301

Hasan helvayı yerler. Böylece köylülerin de zorlamasıyla Gülveli Esmâ ile evlenmek zorunda kalır. Gülveli bu durumu kabul ettiğini şu sözlerle dile getirmiştir:

“Bu suretçe söylediklerine çar ü naçar razı olup bir kız için bir köylü ile düşman olmak bu da akıl değildir. Cevap verip alıvermeli lakin benim yaşımlı altmış, kızın yaşı on sekiz. Şuraları abes görünüyor ama kız kendi rızasıyla talip olup ve bir köylü de ittifaken münasib görüyorlar ise de nasıl edeceğimi şaşırıp kaldım ve bu kızın da benim gibi miskin adama alaka etmesine taaccüb olunur, desem hata etmiş olurum. Buna hikmet-i Hüda var elhasıl almaktan başka çarem yoktur.”

Hamit’in *Nazife*’sinde⁴⁰ ise vatan sevgisi ön plâna çıkarılmıştır. Oyun Endülüslü bir Arap kızı ile İspanya kralı Ferdinando arasında geçer. Birçok Müslümanın öldüğü son Arap-İspanya savaşında halife Abdullahü’s-Sagîr İspanya’dan kovulmuştur. Nazife’nin güzelliğine vurulan Ferdinando onu sarayına almış, kargaşalık ortamında korumuştur. Savaş sona erdiğinde ise onunla evlenmek ister. Ancak Nazife geçmişini unutmamıştır ve Ferdinando’yu reddeder. Böylece galip bir hükümdar mağlup bir Müslüman kızı tarafından yenilgiye uğrar.⁴¹ Hamit bu oyunda öç alma duygusunun ağır bastığını, bu yüzden Ferdinando’nun bir esir karşısındaki çaresizliğini dile getirdiğini belirtir.⁴²

Bu bölümde ele alınan üç oyunda da dikkati çeken nokta yeni neslin toplumun âdet ve geleneklerini sorgulamaya başlamaları ve gerektiği zaman ailelerine bile karşı gelebilecek cesareti kendilerinde bulmalarındır. Yazarlar, batılılaşma hareketiyle birlikte toplum hayatındaki değişimin en çok aileleri etkilediği görüşündedirler. *Nazife*’yi bu grubun dışarısında bırakırsak diğer iki oyunda bazı âdet ve geleneklerin hayatı kâbusa çevirebileceğine dikkat çekilmiştir. Aynı zamanda anne veya babanın otoritesini anlamsız yere baskı aracı olarak kullanılmasının sorun yaratacağı ifade edilmiştir.

⁴⁰ Abdülhak Hamit Tarhan, “Nazife”, *Abdülhak Hamid Tarhan Oyunları 5, Tarık, İbn-i Musa, Tezer, Nazife, Abdullahüs’s Sagîr*, İnci Enginün (hzl.), Dergâh Yayınları, 2002, s.10

Oyun ilk olarak 1878 yılında Matbaa-i Amire’de basılmıştır. Abdülhak Hamit Tarhan bu oyunu Paris dönüşü iki günde yazdığını belirtir. Ziya Paşa’nın Endülüs Tarihi ve Engizisyon Tarihi çevirisinden etkilenecek Nazife’yi ve Endülüs ile ilgili diğer oyunlarını yazdığı düşünülmektedir.

⁴¹ Hamid aşka çok önem verdiği için aşk alanındaki yenilgiyi savaştakinden daha çok önemser. bkz. İnci Enginün (hzl.) *Abdülhak Hamid Tarhan Tiyatroları 5, Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullahüs’s Sagîr*. s.10

⁴² İnci Enginün (hzl.), ‘Eserlerimi Nasıl Yazdım’ *Abdülhak Hamid’in Hatıraları*, Dergâh Yayınları, 1994, s.432

1.1.3. İnsanî Zaaflara Yer Veren Oyunlar

Bu başlık altında yer alan oyunlar içerisinde yazarların, kimi zaman insanların iyi niyetleri veya cahillikleri nedeniyle dolandırılmasını, kimi zaman da para hırsı yüzünden düştükleri durumu ele aldıklarını görürüz. Bazı oyunlarda ise insanların düşüncesizce hareket etmeleri etraflarındakileri sıkıntıya sokar ve birçok aksiliklerin yaşanmasına yol açar.

Genel olarak insanî zaafların işlendiği bu oyunların ilki olan *Misafir-i İstiskal*⁴³ Mümtaz Bey ve misafirlerinin eve gelen münasebetsiz ve bezdirici bir komşudan kurtulmak için verdikleri mücadele üzerine kurulmuştur. Mümtaz Bey, Nadir Bey ile oğlu Muhsin'i iki gündür evinde ağırlamaktadır. Bir sabah hiç sevmediği komşusu Abdi Bey'in eve gelmesiyle ortalık karışır. Abdi Bey, Muhsin Bey'den önce şarkı söylemesini ister, daha sonra onun üzerine kahve döker, yemek masasını devirir. Mümtaz Bey ile Muhsin ondan kurtulmak için bir plân yaparlarsa da Abdi Bey'in evden gitmek gibi bir niyeti yoktur. Ev ahalisi mecburen Abdi Bey ile bir akşam geçirmek zorunda kalır. Yazar konunun basit olmasına rağmen âdetler arasında tenkide değer bu gibi durumların oyun şekline konmasına ihtiyaç hissedildiğini belirtir.⁴⁴

Misafir-i İstiskal'de olduğu gibi anlayışsız ve asabî kişilerin etraflarındaki insanları huzursuz ettiğini anlatan bir başka oyun ise *Prens Bismark'ın Politikası*'dır.⁴⁵ Oyunda Alsos ve Loren eyaletlerinin müntehipleri bölgelerindeki fakir halkın isteklerini, Ren Nehri boyunda oturan zadedânlar ise yönetimden taleplerini Prens Bismark'a bildirirler. Herkesin kendi aleyhine çalıştığına inanan Bismark ikisini de geri çevirir.

İyi niyetin kurbanı olan oyun kişisiyle *Karnaval Esnasında Tüccarın Hali*'nde⁴⁶ karşılaşırız. Oyunda tüccarın alacaklarını bile tahsil edemezken sürekli yardım balosu biletlerini alması ve bu yüzden cebindeki paralardan da olması anlatılmıştır. Oyunun sonunda aklı başına gelen Tüccar yine bilet satmaya gelen kulüp üyesini kapı dışarı eder.

Para hırsının insanı kötü durumlara düşürdüğünü anlatan oyunlar arasında *Mızrak Çuvala Sığmaz*⁴⁷, *Açgözlü Hekim*⁴⁸ ve *Bir Haneye Tabib Gelmesi*⁴⁹ adlı oyunları sayabiliriz. *Mızrak Çuvala Sığmaz* sahtekârlıkların bir gün mutlaka ortaya çıkacağı düşüncesi etrafında gelişir. Mahir Amerika'dan çeşit çeşit hayvan getirdiğini söyleyerek

⁴³ Direktör Âli Bey, "Misafir-i İstiskal", *Muzafer Dergisi*, S.8, 15 Eylül 1324

Oyun 1869 yılında yazılmış, kitap olarak 1870'de basılmıştır. 1874-75 yıllarında da oynanmıştır.

⁴⁴ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, s. 662

⁴⁵ "Prens Bismark'ın Politikası", *Letaif-i Asar Dergisi*, S.6, 17 Aralık 1290

⁴⁶ "Karnaval Esnasında Tüccarın Hali", *Hayal Dergisi*, S. 32, 9 Şubat 1289

⁴⁷ Ali Rıza, *Mızrak Çuvala Sığmaz*, Mehmedefendi Matbaası, İstanbul, 1292

⁴⁸ "Açgözlü Hekim", *Tiyatro Dergisi*, S.54, 3 Eylül 1874

⁴⁹ "Bir Haneye Tabib Gelmesi", *Tiyatro Dergisi*, S.33, 22 Temmuz 1874

mahalle esnafının kırk kuruşunu alır. Hâlbuki dükkânın içinde hayvan yoktur, sadece dört bir yanı aynalarla çevrilidir. Onun yalan söylediğini anlayan kahveci Tahir Ağa, Mahir'i tehdit ederek bu işe ortak olur. Kazancın yarısı onun olacaktır. Bedos da durumdan şüphelenir ve Tahir ile birlikte bu oyunun içinde yer alır. Ancak mahalle sakinlerinin aldatıldıklarını anlayıp zabıtayı çağırımlarıyla birlikte herkesin foyası ortaya çıkar. Mahir suçu Tahir'e atarken, Tahir de bu işte yalnız olmadığını söyleyerek Bedos'u suçlar.

Bir doktorun para hırsı *Açgözlü Hekim*'de hikâye edilmiştir. On aydır uşağına maaşını vermeyen doktor hiç hasta gelmemesinden yakını. Sonunda bir hasta yakını, doktoru eve çağırır. Ancak doktor çok yüksek ücret isteyerek, gereksiz masraflar çıkararak elindeki hastayı da kaçıtır. Bu arada ısrarlı bir şekilde hak ettiği parayı almaya kararlı uşağıyla da uğraşmak zorundadır. Ona ya hasta olup bedava bakmayı ya da para getirecek hasta bulmasını söyleyerek durumu kurtarmaya çalışırsa da uşağını ikna edemez ve şiddete maruz kalır.

Bu oyunun tam aksine hastanın doktorun muayene ücretini ödememek için verdiği mücadele *Bir Haneye Tabib Gelmesi*'nde anlatılmıştır. Doktorun çok ciddî bir rahatsızlık bulmaması üzerine parasının boşa gideceğini düşünen hasta, evin bütün ahalisini, hatta komşularını bile muayene ettirmeye kalkar. Doktor da hastayı kırmadan bir an önce evden gitmeye çalışır. Oyunun sonunda ev sahibinin doktordan bozulan kapıya da bakmasını istemesi üzerine doktor dayanamaz ve ücret almayacağını söyler. Amacına ulaşan ev sahibi de “hekim dediğin böyle olur” diyerek onun gitmesine izin verir.

Dünyevî zevklerin ağır bastığı bir diğer oyun ise *Vatanperverler*'dir.⁵⁰ Oyunda çilingir sofrasında Veli, Himmet ve Zeynel savaş ortamındaki ülkelerine nasıl yardımcı olacaklarından bahsederler. Ancak bu konuda çok samimi olmadıkları da hissedilir. Veli sekiz çocuğu olmasına rağmen hiçbirini cepheye göndermemiştir. Mazeret olarak da mahsul vakti olmasını ileri sürer. Himmet de bütün çocukları kız olduğu için elinin kolunun bağlı olduğunu söyler. Sonunda para yardımıyla bulunmaya karar verirler. Böylece vicdanlarını rahatlatmışlar ve yeniden içki âlemine dönmüşlerdir.

Gençlik yıllarının özlemini taşıyan bir ihtiyarın duyguları *Kartopu*'nda⁵¹ oldukça yüzeysel bir şekilde verilmiştir. Kartopu oynayan kızların yanına gelen bir ihtiyar onlara soğukta oynamamalarını tembih eder. Ancak genç kızlar, ihtiyarı alaya alırlar ve ona kartopu atmaya başlarlar. Oyunun sonunda ihtiyar adamın “genç olaydım” temennisi duyulur.

⁵⁰ “Vatanperverler”, *HayalDergisi*, S. 269, 3 Temmuz 1299

⁵¹ “Kartopu”, *Mecmua-i Muallim*, S.25, 16 Mart 1304, s.97-98

Birine haksız yere ithamda bulunmanın kötü bir davranış olduğu *Hiddet Mi Mülâyemet Mi?*'de⁵² işlenmiştir. Naile Hanım, hizmetçisi Şehnaz'ı kapıdan laflarını dinlediği ve meraklı olduğu için kovar. Şehnaz hizmette kusur etmemesine rağmen işinden olmasını gururuna yediremez ve Naile Hanım'a bir oyun oynar. Kılık değiştirerek eve gelir, ilk önce sağır, sonra dilsiz bir hizmetçi olur. Naile Hanım ikisinden de memnun kalmaz ve Şehnaz'ı kovduğu için pişmanlık duyar. Bunun üzerine Şehnaz gerçek kimliğini açıklar ve hanımına “Bir kimseye aynı nazarla bakmamalı, eski kusurlarını af etmeli, zira tashih-i ahlak etmek kabildir” (s.8) diyerek zengin hanımların kendisi gibi fakirlerin ne zorluklarla yaşadığını bilemeyeceğini, kendilerine de insanca muamele yapılması gerektiğini söyler. Naile Hanım hiddet ve öfkenin yapamadığını “hilm ü mülâyemetin” yaptığını belirterek Şehnaz'ı yeniden işe alır. Bir başka hizmetçi ve hanımefendi ilişkisine *Hizmetçinin Eğlenceleri*'nde⁵³ rastlarız. Oyunda adından anlaşılabileceği üzere hizmetçinin sırf eğlenmek için işleri karıştırmamasından bahsedilir. Hanımının verdiği mektupları bilerek başka kişilere götürür. Eve gelen misafirin sağır olduğunu söyler ve hanımını zor durumda bırakır.

Bir uşağın efendisinin üzüntüsünü kendine dert etmesi, ona yardımcı olmaya çalışması *Hakaret*'te⁵⁴ anlatılmıştır. Şevket, efendisinin odasını temizlemek için elinde süpürgeyle odaya girer. Şamdandaki mumun bittiğini görünce derin düşüncelere dalar ve temizliği unuttur. Efendisini sabahlara kadar uyutmayan sıkıntının ne olduğunu bulmak ister. Bu sırada içeriye giren Cemal Bey, Şevket'in dalgınlığının sebebini öğrenmeye çalışır.

Bilinçsiz davranışların kötü sonuçlar doğuracağı *Kendi Kendine Hekimlik*⁵⁵ ve *Telgraf Öğrenip Hekim Olmak*⁵⁶ adlı oyunlarda ele alınmıştır. *Kendi Kendine Hekimlik*'te doktor tavsiyesi dinlemeyen Kamil Efendi'nin başına gelenler hikâye edilmiştir. Kamil Efendi kanını temizlemek için koluna sülük yapıştırmış, fakat aşırıya kaçmıştır. Arkasından kabızlık ve ishal haplarını bilinçsizce kullanır. Doktorun teşhisini ve tedavisini beğenmez ve sonunda evden çıkamayacak kadar hasta olur. Onu ziyarete gelen Salim Efendi'nin sözleri oyunun ana fikrini verir: “İşte bilir bilmez herkesin söylediği ilacı kullananların hali budur.” Bu alıntıdan da anlaşılabileceği üzere ehil kişinin sözünü dinlemeyen kişilerin başına daha büyük sıkıntılar gelir.

⁵² “Hiddet Mi Mülâyemet Mi?”, *Çocuk Bahçesi Dergisi*, S.8–9, Mart 1321, s.7–9/7–10,

⁵³ A.İsmet, “Hizmetçinin Eğlenceleri”, *Çocuk Bahçesi Dergisi*, S. 22–23, 14 Temmuz 1321, s.-9–11/6–7

⁵⁴ Mehmet Cemil, “Hakaret”, *Sandık Dergisi*, 1. Cüz, 1290

⁵⁵ “Kendi Kendine Hekimlik”, *Tiyatro Dergisi*, S.8, 25 Nisan 1874

⁵⁶ “Telgraf Öğrenip Hekim Olmak”, *Tiyatro Dergisi*, S.15, 20 Mayıs 1874, s.2–3

Doktorluğun kolay bir meslek olduğunu ve kitaplardan da öğrenilebileceğini düşünen B'nin yaptıkları *Telgraf Öğrenip Hekim Olmak*'ta anlatılır. Oyunda bir hastanın, asıl mesleği telgrafçılık olan B'ye inanması ve onun söylediklerini yerine getirmesi söz konusudur. T'yi ziyarete gelen C, arkadaşının böyle bir doktora güvenmesine anlam veremez ve T'ye eğer telgraf öğrenmeye niyeti varsa bu kişide ısrar etmesini, eğer iyi olmak istiyorsa başka birini bulması gerektiğini söylemesi ile oyun sona erer.

1.1.4. Eğitim ve Öğretimin Önemi Anlatan Oyunlar

Çocukların bilinçli ve eğitilmiş olmaları ülkenin yarınları için oldukça önemlidir. Ailede ve okulda verilen eğitim ve öğretime destek olmak, öğretmenlerin ve ebeveynlerin de bu konulara hassasiyet göstermelerini sağlamak için yazarlarımız hem okul içi hem de okul dışı eğitimde yaşanan çeşitli konuları oyunlarına taşımışlardır.

Tanzimat'ın ilk yıllarından itibaren bu alanda eserler verildiğini görürüz. Bunlardan ilki olan *Atalet*'te⁵⁷ Nuri kendi durumunu sorgulamadan, özeleştiri yapmadan okulundan ve hocalardan şikâyet eder. Coğrafya sözlüsünde başarısız olması ve arkadaşlarıyla kavga etmesi üzerine cezalandırılır. Oyunun sonunda Nuri'nin akıllanmayacağına kanaat getiren müdür onu okuldan atar. Nuri de bunu hak ettiğini, yaptıklarının bedelini ödediğini söyler. Eski sistemdeki yanlışlıklar *Eski Usûl Üzerine Ders Okuyan Çocuk*'ta⁵⁸ dile getirilmiştir. Cemal bir yıldır okula gitmesine rağmen hâlâ okuma yazma öğrenememiş, alfabedeki harfleri sadece ezberlemiştir. Oyunda eski usûl ile ders anlatıldığı için öğrencilerin vakitlerini iyi değerlendiremedikleri, üstelik doğru dürüst bir eğitim almadıkları ileri sürülmüştür.

Çocukların gelecekleri hakkında plânlar yaparken evde ve okulda aldıkları eğitimin etkili olduğu görülür. *Meslek Tayini*⁵⁹ adlı oyunda bir araya gelen çocuklar okul bittiği zaman hangi mesleği tercih edeceklerini konuşurlar. Pertev, doktor olmak isterken Şefik okuduğu kitapların ve anne-babasının etkisiyle öğretmenliği tercih eder. Atıl hafta içinde okulda yaşadığı bir olay üzerine avukat olmaya karar verir. Ferit *Servet-i Fünûn* ve *Çocuk Bahçesi* dergilerinde gördüğü şiirlerden esinlenerek şair olmak ister. Hatta Fransızcadan şiirler tercüme eder. İkbâl annesi gibi iyi bir ev kadını olacağını belirtir. Askerlerin hayatına imrenen Neşet ise zabıtlığa heveslenir.

Ders Oyunu'nda⁶⁰ Karagöz'ün dil öğrenimi konusunda kendine özgü yaklaşımı verilmiştir. Oyunda Karagöz, Hacivat'a Rusçayı öğrendiğini, hocasıyla çok iyi anlaştığını

⁵⁷ A İsmet, "Atalet", *Çocuk Bahçesi Dergisi*, S. 24–25, 14–21 Temmuz 1321.

⁵⁸ Mehmed Lutfi, "Eski Usûl Üzerine Ders Okuyan Çocuk", *Tiyatro Dergisi*, S.21, 10 Haziran 1874

⁵⁹ Necip Necati, "Meslek Tayini", *Çocuk Bahçesi Dergisi*, S.16–20, 1321, s.8–9/9–10/8/10–11/8–10

⁶⁰ "Ders Oyunu", *Hayal Dergisi*, S.243, 6 Mart 1292, s.1,2

söyler. Ancak, Karagöz'ün hocanın dediklerini anlamadığı her halinden bellidir. Oyunun sonunda hocanın çıkıp gitmesine müdahale etmez. Çünkü bu konuda esas kerametın kendisinde olduğunu düşünür. Bir dil öğrenmeye karar verdiği ve bu konuda ısrarlı davrandığı için Rusçada ilerleme kaydetmiştir. Üstelik hocaya da hak ettiği parayı ödediğı için vicdanının rahat olduğunu söyler. Oyunda öğrencinin bilinçli olmasının başarısını etkileyeceğı ifade edilmiştir.

Ders konularının öğrencilere fıkralarla, anekdotlarla, masallarla sevdilerek, eğlendirici bir şekilde anlatıldığı zaman daha etkili olduğunu gösteren bir oyun da *Bir Haftada Üç Cumartesi*'dir.⁶¹ Oyunda dünyanın yuvarlak oluşu nedeniyle farklı istikamete gidenlerin tekrar ayrıldıkları noktaya geldiklerinde aynı günü yaşadıkları ispat edilmeye çalışılır. Deniz yolculuğuna çıkan İsmail Recep Efendi ve Neşet, aşçı İsmet'e bir aylık masraflarını ödedikten sonra ondan bir limonata ikram etmesini isterler. Ancak İsmet bir haftada üç cumartesi bir araya gelince onlara bir şeyler ısmarlayacağını söyleyerek durumu atlattığını sanır. Oyunun sonunda seyahatlerini tamamlayan gemiciler yine İsmet'in yanında buluşurlar. Kaptan'ın açıklamasıyla üç cumartesinin bir araya geldiğı anlaşılır. Batıya doğru giden İsmail Recep için cumartesi yarındır. Doğuya yolculuk yapan Necdet ise bir önceki gün cumartesiye yaşamıştır. Hâlbuki İsmet hâlâ o günün içindedir. Oyunda bu örnekle birlikte dünyanın yuvarlak olduğuna dair bilgi aktarılmıştır. Denizcilerin sahile yaklaşırken önce kayaların tepelerini, sonra limanı, daha sonra da şehrin binalarını gördükleri anlatılır. Ayrıca meridyenler aracılığıyla ülkeler arasındaki saat farkının hesaplandığı bildirilir.

Yalan söylemenin, insanların güven duygularını boşa çıkarmanın yanlış davranışlar olduğu birçok oyunda ele alınmıştır. Örneğın *Bir Ceviz Ağacının Altında*'da⁶² da Andriya Hambıloviç, Yovanof ve Tahtacı Cozef'in tatlı sözlerine kanarak ceviz ağacına çıkar. Bahçenin sahibini Veli Ağa gelince, Yovanof ve Cozef, Hambıloviç'in çok yaramaz bir çocuk olduğunu, söz dinlemediğini söyleyerek kendilerini kurtarırlar. Hambıloviç geç de olsa yanlış insanlarla arkadaşlık ettiğini anlar ve Veli Ağa'ya kendisini affetmesi için yalvarır. Aynı konu *Ehlühû Mahallehû*'de⁶³ farklı bir şekilde işlenir. Aslanın ormanın tek hâkimi olmasını hazmedemeyen ayı, onu öldürmeye karar verir. Ancak diğer hayvanların da yardımına ihtiyacı vardır. Katır, beygir ve tilki ayının teklifini kabul ederler.

⁶¹ "Bir Haftada Üç Cumartesi", *Çocuklara Rehber Dergisi*, S. 45-52, 1314, s.34/4/3-4/4/23/7/ 7-8

⁶² "Bir Ceviz Ağacının Altında", *Hayal Dergisi*, S.191, 23 Ağustos 1291

⁶³ "Ehlühû Mahallehû", *Hayal Dergisi*, S.260, 12 Haziran 1292

Arkadaşlarına güvenen ayı, aslanın uyumasını fırsat bilip üzerine yürür. Ancak tilkinin aslanın kulağını ısırp uyandırmasıyla plânını gerçekleştiremez.

1.1.5. Tiyatro, Basın ve İş Hayatını Anlatan Oyunlar

Bu dönemde birçok yazarımız batılı anlamdaki Türk tiyatrosunu hem teknik hem de yazar, oyuncu ve seyirci açısından belli bir düzene oturtmaya çalışmışlardır. Ancak önlerinde takip edecekleri bir örneğin olmayışı ve bu alandaki tecrübesizlikleri birçok soruna yol açmıştır. Bazı yazarlarımız da oyunlarında bu sıkıntıları dile getirmişler, yaşanılanları sahneye aktarmışlardır.

Gerçekten de tiyatro sanatının öneminin henüz tam olarak anlaşılmadığının güzel bir örneğini *Tiyatronun Ahvali*'nde⁶⁴ bulabiliriz. Oyunda Müdür ve Heyet-i Tahririyye tiyatronun geleceği hakkında konuşmak için bir araya gelirler. Ancak işlemeyen vapurlardan, ciğer isteyen kedilerin sıkıntılı durumlarından, kahve ve yemek parası toplanmasından sıra bulup da asıl konuyu bir türlü görüşemezler. Heyetkilerin de olayı ciddiye almamaları neticesinde tiyatro hakkında konuşmadan toplantı sona erer. Oyunda tiyatro alanında yetkin hiç kimse olmamasına rağmen herkesin bu konuda ahkâm kesmeye meraklı oluşu dile getirilir.

Tiyatro oyunu yazma heveslileri bu işi çok kolay zannederler. Onların bu tutumunun eleştirildiği *Heves ve Arzu*'da⁶⁵ Şehper Bey sırf arkadaşlarına söz verdiği için bir oyun yazacaktır. Ne var ki masanın başına oturduğunda bu işin teknik bilgi gerektirdiğini anlar. Çaresizlik içinde ninesinin bir masal anlatmasını ister. Masadaki âşıkların çeşitli engeller yüzünden birbirine kavuşamaması bir tiyatro oyununda da ele alınabilecek bir konudur. Şehper Bey, aklındakileri unutmadan kâğıda dökmek üzere çalışma odasına giderken oyun sona erer. *Heves ve Arzu*'da tiyatroda başarılı olabilmek için bu konuda eğitim almak, emek vermek, bu işin ciddiyetini kavramak gerektiği üzerinde durulmuştur. Yazar, bu oyunuyla aslında eli kalem tutan herkesin bu işin basit olduğunu düşünüp teknik birçok konuyu göz ardı ederek yazdıkları oyunlarla hem kendilerini komik duruma düşürdüklerini, hem de Türk tiyatrosunun gelişimine bir katkıda bulunmadıklarını belirtmiş olmaktadır.

Tanzimat yıllarında basına karşı duyulan ilginin artması nedeniyle birçok gazete yayın hayatına girmiştir. Gazetecilikle ilgili oyunlarda hem bu mesleğin zor şartlarda yapıldığı hem de bazen idareciler veya çalışanlar yüzünden birtakım sıkıntılar yaşandığı

⁶⁴ “Tiyatronun Ahvali”, *Tiyatro Dergisi*, S.10, 2 Mayıs 1874

⁶⁵ Teodor Kasap, “Heves ve Arzu”, *Hayal Dergisi*, S.42–44, 10–14 Mart 1290

ifade edilir. *Gazetecilik 1001 Perde*⁶⁶ adlı oyunda gazete idarecisinin gazete ekini zamanında çıkarmak için verdiği mücadele anlatılır. Okuyucuların dikkatini çekecek bir haber bulmaları gerekmektedir. Hileye başvurarak eski haberleri kullanmaya veya yer ve insan isimlerini değiştirerek yazı yazmaya karar verilir. Fakat Sahib-i İmtiyaz kimseye zamanında para vermediği için tezgâhçı, mürettepler, mütercim ve diğer çalışanlar işi bırakırlar ve haklarını almak için Sahib-i İmtiyaz'ın üstüne yürürler. Oyunda eğitimsiz ve tecrübesiz kişilerin bu meslekle uğraşmaları, patronun gereğinden fazla söz hakkına sahip olması eleştirilir. Ayrıca Sahib-i İmtiyaz gibi dürüst ve namuslu gazetecilik anlayışına sahip olmayan kişilerin tutumlarına da dikkat çekilir. Yazar bu oyununa bir de ihtar yazmıştır. Burada halkı bir ilaveden kurtardıklarını bundan sonra yazılacak perdelerin de aynı amaca hizmet etmesi gerektiğini belirtir.

Pul Meşvereti'nde⁶⁷ gazetecileri zor durumda bırakan pul yapıştırma zorunluluğundan bahsedilir. Pul parası nedeniyle gazetenin fiyatının da artması söz konusudur. Reisin önderliğinde toplanan azalar alınan bu karara karşıdırlar. Ancak toplu olarak bir eylem içerisine girerlerse seslerini duyurabileceklerini düşünürler. Oyunda pul ile medeniyetin ilerlemesi bir tutulmuştur. Çünkü gazeteler aracılığıyla medeniyete kavuşan insanlar fiyatların artmasıyla birlikte bundan mahrum kalacaklar, üstelik gerileyeceklerdir. Gazeteciler yazılarında bu sorumluluğun hükümete ait olduğunu belirtmeye karar verirler ve polka oynarlarken oyun sona erer.

Gazetelerin devlet kontrolünde çalıştığını gösteren bir diğer oyun ise *Teessüf*'tür.⁶⁸ Oyunda gazetenin iki ay kapatılması üzerine sahib-i imtiyaz ve diğer çalışanlar maddî sıkıntı içine girerler. Bundan sonra ne yapacaklarını düşünürlerken, bir alacaklının kapıya dayanması üzerine bir ilave çıkarak durumu kurtarmaya çalışmaları onların titiz davranmadıklarını da gösterir. Ayrıca bu yıllarda önemli birinin aleyhinde yazı yazıldığı takdirde gazetenin faaliyetine hemen son verilmesi, henüz basın özgürlüğünün olmadığına işaret eder.

İş disiplinine sahip olmadığımızı gösteren başka bir oyun ise *Terkos Gölü*'dür.⁶⁹ Oyunda Terno Bey'in Terkos Gölü'nün suyunun temiz olduğunu iddia etmesinden bahsedilir. Suyu teftiş etmek üzere gelen yabancıların sudan anlamadıklarına inanır. Martaman; içinde kurbağa, sülük ve tuzlu su balıklarının görüldüğünü, böyle bir suyun ise içime uygun olmadığını söylerken, Markosof ise dibinin balçık veya kumla kaplı olduğunu

⁶⁶ “Gazetecilik 1001 Perde”, *Hayal Dergisi*, S.189–193, 19 Ağustos 1291

⁶⁷ “Pul Meşvereti”, *Tiyatro Dergisi*, S.78, 15 Mart 1874

⁶⁸ “Teessüf”, *Tiyatro Dergisi*, S.26, 15 Haziran 1290, s.1–2

⁶⁹ “Terkos Gölü”, *Hayal Dergisi*, S.119, 2 Kasım 1290

anlamak için araştırma yapılması gerektiğinden dem vurur. Terno Bey de yabancıların olayı bu kadar ciddiye alıp her şeyin tahlilini yapmalarına bir türlü anlam veremez. Ona göre Avrupalılar ülkelerinde böyle güzel bir su olmadığı için kıskançlıklarından suda mutlaka mikrop bulmak istemektedirler.

Tavsiye'de⁷⁰ iş bulmak için hatırı sayılır birinden tavsiye mektubu alınması eleştirilir. Oyunda E, bu şekilde müracaat edenlerin çokluğundan bahsederken, iş imkânlarının talebi karşılamadığının farkındadır. Bu yüzden gelenlere, “gelecek hafta, gelecek ay ve gelecek yıl tekrar uğrayın” demek zorunda kalır. Oyunun sonunda sahneye çıkan bir kişi E'nin yönlendireceği kişiden bir mektup alacağını söylemesi durumun trajik boyutunu da sergiler.

1.1.6. Alafrangalık Konusu İşleyen Oyunlar

Tanzimat Fermanı'yla birlikte birçok kişi batılılaşma hareketini sadece eğlence ve gösterişli hayattan ibaret sanmış, âdet ve geleneklerimize ters düşecek birtakım hareketleri, görüşleri benimsemişlerdir. Yazarlarımız, oyunlarında batı dünyasının ilim ve bilimine ilgi duymayan bu kişilerin daha çok modaya yönelmelerini veya batı dünyasına özenmelerini hicvetmişlerdir.

Bu dönemde çok derin olmamakla beraber sadece üç oyunda bu konu üzerinde durulduğunu görüyoruz. Bunlardan biri de *Ayak Oyunu*'dur.⁷¹ Oyunda batı medeniyetiyle tanışmamız sonucunda balolara gitmeye başlayan insanların düştüğü durum anlatılmıştır. Cemil Bey baloda mahcup olmamak için dans dersi alır. Ancak evin içinde sürekli aynı hareketleri tekrarlaması şaşkınlık yaratır. Hem hizmetçisi, hem de en yakın arkadaşı onun delirdiğine kanaat getirirler. Benzer bir durum *Polka Budalası*⁷² adlı oyunda da işlenmiştir. Behçet Bey, oğlunun, uşağının, terzinin ve bakkalın para istemelerine aldırılmaz. Onları da kendisiyle birlikte dans etmeye çağırır. Çünkü dans etmek alafrangalığın en önemli göstergesidir. Oyunda aşırı batı hayranlığının olumsuz neticelerinden biri yüzeysel olarak aktarılmıştır.

Alafranga Bir Avukat'ta⁷³ bir avukatın batı hayranlığı ve kendini modern bir avukat gösterme merakı üzerinde durulmuştur. Müşteri'nin davasıyla ilgilenmeden önce ona medeniyet dersi vermeye kalkar. Müşteri'ye bir takım alafranga davranışlar öğretmeye çalışır. Örneğin ona kapıyı çalmadan, içeriden “antre” sözünü duymadan odaya girmemesi gerektiğini söyler. Bu kısa nutuktan sonra davayla ilgilenir. Davaya bakması halinde

⁷⁰ “Tavsiye”, *Tiyatro Dergisi*, S.41, 19 Ağustos 1874

⁷¹ “Ayak Oyunu”, *Tiyatro Dergisi*, S.4, 30 Mart 1290

⁷² “Polka Budalası”, *Tiyatro Dergisi*, S.76, 8 Mart 1875, s.1–2

⁷³ “Alafranga Bir Avukat”, *Tiyatro Dergisi*, S.21, 10 Haziran 1874, s.1–2

Müşteri'nin yapacağı masraf uşak tarafından tek tek okunur. Müşteri bu uzun listeyi duyunca elinde hiç para kalmayacağını anlar ve dava açmaktan vazgeçer.

1.2. KİŞİLER

Tanzimat dönemi oyun yazarlarının tiyatro tekniğine dair bilgileri azdır. Bu yüzden oyun kişilerini derinlemesine işleyememişlerdir. Yani oyun kişilerini bütün yönleriyle ele alamamışlardır. Bu yüzden çoğu kere oyun kişilerini tek boyutlu olarak canlandırdıklarını söyleyebiliriz. Bunda eserlerinde didaktik amaç gütmelerinin de etkisi vardır.

Oyun kişileri gruplandırmadan önce dikkati çeken bir hususu da burada belirtmek isteriz. Bu da kimi oyunlarda yazarların oyun kişilerine “Ahmet, Mehmet, Ayşe” gibi bildiğimiz anlamda bir isim vermemiş olmamalarıdır. Tanzimat döneminde henüz tiyatro tekniğinin oluşmadığını, yazarların oyuncu kadrosundaki kişileri tanıtmadan hatta bazen isim vermeye bile gerek duymadan ele almalarından anlarız. Örneğin *Telgraf Öğrenip Hekim Olmak*, *Pul Meşvereti*, *Polka Budalası* ve *Tavsiye’de* yazarlar oyun kişilerinin isimleri yerine harf kullanmayı tercih etmişlerdir. *Telgraf Öğrenip Hekim Olmak*’ta hasta için T, hastanın arkadaşı için C, doktor için de B harfini kullanmıştır. *Pul Meşvereti*’nde yazar *Şark* gazetesinin temsilcisi konuşurken onu Ş harfiyle, *Cerideyi Havadis* muharriri konuşurken C ile gösterir. *Tavsiye’de* E, Hı, H, B, T, S, C gibi harflerle ayırım yapma yoluna gidilmiştir. *Polka Budalası*’nda ise yazar metin içerisinde Besim Efendi’den Bes, Terzi’den T, Bakkaldan B diye bahseder.

Ayrıca *Terkos Gölü*’nde Terko ve Makraman, Markasof, *Bir Ceviz Ağacının Altında*’da Hambıloviç, Yavonof, Tahtacı Cozef, *Mızrak Çuvala Sığmaz*’da Berkos, *Fakir Lokantanın Fakir Uşağı*’nda Dimitri, Mari, Nikolaki ve Kostaki karşılaştığımız yabancı oyun kişileridir. Bu durum o yıllarda Osmanlı Devleti’nde yaşayan azınlıkların halkla iç içe olduklarını gösterir. *Fakir Lokantanın Fakir Uşağı*’nda çalışan bir kadın olması da bunun bir delilidir. Çünkü o günkü yaşantıda kaç-göç ortamında Müslüman bir genç kızın bir iş yerinde çalışamayacağı bilinmektedir. *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebrî*’de kişilerin lakaplarıyla anıldığını da görürüz; İmamın oğlu, Deli Bekir’in oğlu, Burunsuz’un oğlu gibi.

Bu genel bilgilerden sonra oyun kişilerini öne çıkan baskın özelliklerini dikkate alarak “Aydın ve Yenilikçi Kişiler”, ‘Muhafazakâr ve Gelenekçi Kişiler’, “Alafranga Kişiler”, “Bencil ve Çıkarıcı Kişiler”, “Çalışkan, İyi Niyetli ve Olgun Kişiler”, “Tembel, Yaramaz ve Saf Kişiler” olmak üzere alt başlıklar halinde topladığımızı belirtelim. İlk olarak da “Aydın ve Yenilikçi Kişiler”i tahlil edelim.

1.2.1. Aydın ve Yenilikçi Kişiler

Evlilik ve aşk konusunun çeşitli yönlerinin ele alındığı oyunlarda toplumun yerleşik düzenine uymayan, alışkanlıkların sorgulanması gerektiğine inanan kişilerle karşılaşırız. Özellikle söz konusu evlilikle ilgili âdetler olduğu zaman yerleşik kurallara karşı çıkan, sesini duyurmaya çalışan bu kişiler hemen dikkati çeker. Bu başlık altında inceleyeceğimiz oyun kişileri, mücadelelerinde başarılı olmuş ve inandıkları doğruları sonuna kadar savunmuşlardır.

Şair Evlenmesi'ndeki Müştak Bey'le Hikmet Efendi, *Kendim Ettim Kendim Buldum*'da Makbule ve Rıza'nın bu gruba girdiğini söyleyebiliriz. Örneğin *Şair Evlenmesi*'nde Müştak Bey görücü usulü veya görmeden evlenme gibi âdetleri uygulamamış, konuşarak anlaştığı kızla evlenmek istemiştir. Oyunda “âşık evlenmesi yapacağını” söyleyen Müştak Bey örfe karşı gelebilecek romantik bir âşık olarak görünür. Sanatçı bir ruha sahip olan Müştak Bey fakir bir şair olmasına rağmen, tiyatrolara gitmeyi, günün sosyal faaliyetlerine katılmayı ihmal etmez. Tanpınar'a göre Müştak Bey bizde o zamana kadar görülmeeyen bir karakterdir. “O, taşkınlıkları, konuşma tarzı, zevcesine yüz görümlülüğü olarak şarkı hediyesi, yaşlı baldızını sokak ortasında arkadaşına âdeta zorla ve büyük bir kayıtsızlıkla ikram ediş tarzıyla, hatta piyesi bitiren son sahnedeki acelesiyle daha ziyade Quartier Latin veya Boulevard tiyatrosudur.”⁷⁴

Birçok yazar gibi Enginün de *Şair Evlenmesi*'ndeki oyun kişileriyle Karagöz ve Hacivat'taki kişileri karşılaştırır. Örneğin Müştak Bey'i Karagöz'e benzetir. Çünkü oyunda komediye yaratan kişidir. Karagöz gibi o da egoisttir. Şinasi'nin bu oyun kişisine eklediği batılı unsurlar ise şair olması ve batı kültürünü bilmesidir.⁷⁵ Şinasi, Karagöz'ün hoyratlık ve haşinliğini Müştak Bey'in sözleriyle yansıtırken onun ikide bir arkadaşını dövdüğü bölümleri almaz. Ayrıca oyunda küfür veya açık seçik telmihlerin bulunmaması Şinasi'nin seyirlik oyunların fazlalıklarını attığını, bir ayıklamaya gittiğini göstermektedir.⁷⁶ Ayrıca Şinasi, Müştak Bey'in yüzgörümlülüğü olarak Kumru'ya sunacağı beyitin notalarını oyunun arkasında verir. Enginün Şinasi'nin bu yaklaşımının Türk tiyatrosu için bir yenilik olduğu görüşündedir. Çünkü Karagöz'de müzik notasız bir şekilde kullanılır ve üstelik oyunun yapısıyla organik bir bütün de oluşturmaz.⁷⁷

Oyunda olgun davranışlarıyla dikkat çeken Hikmet Efendi toplumda yerleşmiş bazı âdetlerin aslında insana zarar verdiğini düşünür. Oyunun sonundaki sözleri de bu görüşünü

⁷⁴ A. Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı*, s.207

⁷⁵ İnci Enginün, “Tiyatro Eserlerimizden Şair Evlenmesi”, *Milli Kültür*, S. 8, Ocak 1982, s. 44

⁷⁶ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839–1923)*, s. 655

⁷⁷ İnci Enginün, “Tiyatro Eserlerimizden Şair Evlenmesi”, *Milli Kültür*, S. 8, Ocak 1982, s. 45

Kadın ise Orta Oyunu'ndaki zenne rolünün devamı niteliğini taşırlar.⁸¹ İmam Ebüllâklâkatül'enfi de geleneklere göre davranır ve Müştak Bey'in haberi olmadan onu büyük kızla evlendirir. Kurnaz ve açıkğöz olan imamın oyunun sonunda rüşvet alması toplumdaki saygın konumunu tartışmalı hale getirir.

Kendim Ettim Kendim Buldum'da Zihni Bey, toplumun ebeveyn olarak kendisine verdiği hakkı çıkarları doğrultusunda kullanır. Sokullu, Zihni Bey'i Moliere'deki Harpagon'a benzetmekle beraber parayı kavanozda saklayıp sonra kaybetmesinin Plautus'un *Çömlek* oyunundan beri batı komedyalarında yinelenmiş bir motif olduğunu belirtir.⁸²

1.2.3. Bencil ve Çıkarıcı Kişiler

Hemen her oyunda karşımıza çıkan çıkarıcı kişiler, kendi menfaatlerini düşünen bencil bireylerdir. Yazarlar, genelde toplumdaki aksaklıkları göstermek için bu kişilerden yararlanırlar. Bu dönemde yazılan oyunlarda da bencil ve çıkarıcı kişilerin sayısının oldukça fazla olduğunu görürüz. *Bir Ceviz Ağacının Altında*, *Ehlülû Mahallehû*, *Mızrak Çuvala Sığmaz*, *Açgözlü Hekim*, *Vatanperver*, *Gazetecilik 1001 Perde* ve *Teessüf*'teki oyun kişilerini bu kategori içinde değerlendirebiliriz.

Bir Ceviz Ağacının Altında'da Yavonof ve Tahtacı Cozef menfaatleri doğrultusunda hareket ederler ve Hambıloviç'i ikna ederek, ona istediklerini yaptırırlar. Oyuncu kadrosunun hayvanlardan oluştuğu *Ehlülû Mahallehû*'de ise tilki kurnazlığıyla olayların akışını değiştirir. Kendi çıkarlarını korumak için ayının yanındaymış gibi gözükp onun arkasından plânlar yapar.

Kurnaz bir kişiyle *Mızrak Çuvala Sığmaz*'da karşılaşırız. Mahir kısa yoldan para kazanmaya çalışır. İşin içinden kolayca sıyrılmayı da başarır. Çünkü oyunun sonunda suçu Tahir ve Bedos'un üstüne atar. Bu oyunda çıkarlarını kollayan sadece Mahir değildir. Onun yanındaki Tahir ve Bedos da bencil ve çıkarıcı kişilerdir. Tahir Ağa kahvecilikle uğraşır, fakat elindekiyle yetinmeyi bilmez. Daha fazla kazanmak için Mahir'i tehdit eder ve rüşvet alır. "Adam kısa günün karı bu kadar olur, taş taşıyıp da kolumuz yorulacak değil a" sözü de onun düşünce yapısını gösterir. Kendini akıllı bir insan olarak düşünürse

Akıncı *Şair Evlenmesi*'yle Orta Oyunu'muzdaki Karagöz'ün Gelinliği arasındaki benzerliğe dikkatleri çeker. Ayrıca Şinasi'nin Moliere'in *Zoraki Tabib*'deki cebine kese koyma olayını kullandığını, aynı zamanda *Zorla Evlenme* oyunundan da etkilendiğini belirtir.

⁸¹ Şinasi kadın rolleri açısından da Orta Oyunu'nun etkisindedir. Oyunu yazarken bazı Orta Oyunu hususiyetlerine yer vermesi de edebî tiyatroya, bu yerli gelenekten geçilebileceği düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Perde yerine fasıl, piyes yerine oyun gibi Orta Oyunu'na ait tabirleri kullanması da bunun bir göstergesidir. Oyunun birinci ve sonuncu fıkralarında Müştak Bey ile Hikmet Efendi arasında geçen konuşmalarda da Orta Oyunu'nun izleri görülür. bkz. Ahmet Kutsi Tecer, "Şair Evlenmesi"ni Okurken", *İstanbul*, S.4, 1954, s. 16–19

⁸² Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s.180

de Mahir'in tuzağına ilk düşen kişilerdendir: “Hay çapkın hay, herkesi aldatıyor ha! Ama şu ben neye girdim... Bunu cahil bir adam yapsa ne ise, ama ben akıllı uslu adam, hanyayı-Konya'yı görmüş.” Mahallenin bakkalı Bedos da bu sahtekârlığın içinde yer alır. Kıvrak bir zekâyâ sahiptir: “Mutlak bu işte bir fesat var. Mutlak girmeli bunda hile var” diye diye Tahir Ağa'nın çevirdiği işleri ortaya çıkarır. O da Tahir Ağa gibi paraya düşkün biridir ve çıkarını kollamasını bilir.

Açgözlü Hekim'de Doktor'un para hırsı olduğu anlaşılır. Çünkü insanların zor durumda olmasından faydalanıp kazancını artırmanın yolunu arar. Arabanın yolda kaza yapması halinde tamir masrafını, kendisi yaralanırsa muayene ücretini, muayeneden geldiğinde uyuyamazsa mum parasını, bu yüzden sabahki işlerini aksatırsa vizite parasını hastadan almaya kalkar. Bu örneklerden de Doktor'un çıkarıcı biri olduğunu anlamak mümkündür. *Bir Haneye Tabib Gelmesi*'nde ise hasta, menfaatleri doğrultusunda davranır. Doktora para vermemek için olmadık durumlar yaratır ve sonunda istediğini de elde eder.

Bazı insanlar savaş ortamında bile öncelikle kendilerini düşünürler. Örneğin *Vatanperverler*'de vatan savaş içindeyken halktan bazı kişilerin içki sofralarında gönül eğlendirmesi durumla tezat oluşturur. Oyunun merkezî kişileri Veli, Zeynel ve Himmet hakkında detaylı bir bilgi verilmemiştir. Ancak konuşmalarından bireysel menfaatlerini devletin çıkarlarının üstünde tuttukları anlaşılır.

Bazı kişilerin mesleklerini kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaları da söz konusudur. Böyle bir durumu *Gazetecilik 1001 Perde* ve *Teessüf*'te görürüz. *Gazetecilik 1001 Perde*'deki Sahib-i İmtiyaz gazetecilik ahlâkını dikkate bile almaz:

“ Öyle ya. Siz gazetelerde ne kadar havadis bulur iseniz hepsini bir ilaveye sıkıştırmak istiyorsunuz. Lakin öyle olmaz bulacağımız havadisın birazını bugün komalı birazını da yarına bırakmalı... Havadisın yenisi eskisi olmaz. Havadis her vakit havadistir. ... Ha! Onu her gün aldırmaq için içinde parlak şeyler yazmalı. Eski olsun yeni olsun, doğru olsun yanlış olsun, yeter ki halkın dikkatini celbetsin” (s.5).

Bu sözlerden de anlaşıldığı üzere Sahib-i İmtiyaz için halkın haberi zamanında ve doğru bir şekilde alması önemli değildir. O, gazete satışını artıracak haber peşindedir. Kendisi bu işten para kazanmasına rağmen çalıştırdıklarına para vermemesi onun ne kadar cimri olduğunu gösterir. Benzer bir Sahib-i İmtiyaz tipiyle *Teessüf*'te de karşılaşırız. İşin maddî kısmını daha çok düşündüğü, gazetenin kapatılmasından dolayı uğranan zararı hesap etmesinden anlaşılır. Üstelik bu durumu gururuna yediremediği için çok çalışmalarının karşılığında devletin kendilerine iki ay tatil verdiğini söylemek ihtiyacını hisseder.

1.2.4. Çalışkan, İyi Niyetli ve Olgun Kişiler

Oyunlarda olumlu davranışlarıyla dikkat çeken oyun kişileri de yer alır. Yazarlar, bu kişiler aracılığıyla iyi niyetli olanların her zaman ödüllendirileceğini, çalışkanlık, dürüstlük gibi özelliklere sahip kişilerin, ülkenin ilerlemesi için gerekli olan bilince sahip olduklarını vurgulamışlardır.

Kendileri zor durumda kalsa bile karşıdaki kişiyi kırmamak veya üzmemek için ellerinden geleni yapan bu kişilere *Misafir-i İstiskal* ve *Karnaval Esnasında Tüccarın Hali*'nde rastlarız. Bunlar son derece sabırlı ve yardımsever kişilerdir. *Misafir-i İstiskal*'de Abdi Bey oyun boyunca davranışlarıyla, sözleriyle ev halkını çıldırtır. Fakat Nadir Efendi her zaman alttan almayı başarır. Muhsin Bey ve Mümtaz Bey de Abdi Bey'in bütün kabalıklarına rağmen kibarlığı elden bırakmazlar. *Karnaval Esnasında Tüccarın Hali*'nde Tüccar maddî sıkıntı yaşamasına rağmen yardım balolarının biletlerini alır. Beş yerine on bilet satmaya kalkışanların niyetlerini bildiği halde karşı çıkmaz.

Çalışkanlığı ile ön plâna çıkan bir oyun kişisi ise *Hiddet Mi Mülâyemet Mi?*'deki Şehnaz'dır. Tek kusuru meraklı olmasıdır. Bu kötü alışkanlığı işten kovulmasına neden olacak, ancak olumlu özellikleri onun tekrar eski görevine getirilmesini sağlayacaktır. Çocuk oyun kişilerine rastladığımız *Eski Usûl Üzerine Ders Okuyan Çocuk*'ta Bedri çalışkanlığı ve terbiyesi ile arkadaşları arasında hayranlık uyandıran biridir. Alçakgönüllüdür, akşamları dersten sonra arkadaşlarıyla birlikte ders çalışarak onlara anlamadıkları yerleri bir daha anlatır. *Meslek Tercih*i'ndeki öğrencilerin de çalışkan ve bilinçli oldukları davranışlarıyla ve sözleriyle vurgulanmıştır. Daha çocuk yaşta gelecekteki mesleklerini belirlemeleri de sorumluluk sahibi olduklarını gösterir.

1.2.5. Tembel, Yaramaz ve Saf Kişiler

Birçok oyunda karşılaştığımız olgun ve iyi niyetli kişilerle çatışan tembel, yaramaz ve saf kişiler de tiyatro oyunlarına renk katarlar. Özellikle didaktik amaç güdülen oyunlarda yazarlar bu kişiler aracılığıyla iyiyi kötüyü, doğruyu yanlış vermede çabasıdadırlar. Bu dönemdeki oyunlar arasında *Bir Ceviz Ağacının Altında*, *Ehlülû Mahallehû*, *Atalet*, *Telgraf Öğrenip Hekim Olmak* ve *Kendi Kendine Hekimlik*'de bu özelliklere sahip kişilerle karşılaşırız.

Bir Ceviz Ağacı Altında'da Hambıloviç yaramaz biriyken *Atalet*'te Nuri tembeldir. Nuri'nin dersler ve hocalarla ilgili şu sözlerinden kişiliği hakkında bir fikrimiz olur:

“Dünyaya azâp için mi geldik?

Mektep ediyor hayatı târik”

...

Mektep mi bu, âdeta bir cehennem!

Bilmem ne bulur, ne anlar âdem.

Zindân-ı sabî denilse caiz” (s.1).

Hayvanların oyun kişisi olarak karşımıza çıktığı *Ehlühû Mahallehû*’de Hambiloviç gibi ayının da saf birini canlandırıldığını görürüz. Tehlikeli bir işe kalkışırken arkadaşlarının yanında olduğunu zanneder. Hambiloviç gibi durumu iyi değerlendiremediği için başına iş açar.

Kendi Kendine Hekimlik’te Kamil Efendi, *Telgraf Öğrenip Hekim Olmak*’ta T, bilinçsiz kişilerdir. Kamil Efendi sağlığını tehlikeye atacak davranışlar sergiler. B’nin ise doktorluk alanında uzman olmayan birinde ısrar etmesi ve onun her dediğini yerine getirmesi cahilliğini gösterir. Güzide *Hizmetçinin Eğlenceleri*’nde işleri ağır yapması ve dikkatsiz olması nedeniyle sahibinden azar یشtir. Oyundaki şu dizeler de karakteri hakkında bize bilgi vermektedir:

“İstemem mihnet, meserret isterim

Daima şevk ü şetaret isterim

Hileden eğlence tertip eyleyip

Âlem olsun zevke âlet isterim.” (s.1, 4).

1.2.6. Alafranga Kişiler

Tanzimat döneminin roman ve hikâyelerinde olduğu gibi tiyatro oyunlarında da alafranga kişilerin davranışları eleştirilmiştir. Bu kişiler Tanzimat Fermanı’yla başlayan batılılaşma sürecini yanlış algılamış, batı medeniyetini yüzeysel değerlendirmişlerdir. Bütün davranışları özentî içinde olduklarını, bu uğurda kendi öz değerlerinden uzaklaştıklarını göstermektedir.

Bu dönemde yazılan oyunlar arasında sadece üç oyunda bu tarz kişilerle karşılaşırız. Bunlar *Ayak Oyunu*’ndaki Cemil Bey, *Polka Budalası*’ndaki Behçet Bey ve *Alafranga Bir Avukat*’taki ismi verilmeyen avukattır. Cemil Bey ve Behçet Bey’in danstan başka bir şey düşünememeleri onları komik duruma düşürür. Her ikisi etraflarıyla ilgiyi kesmiş, sorumluluklarını unutmuşlardır. *Alafranga Bir Avukat*’ta avukat alafrangalığı gösterişten ibaret sanır. Büronun eşyalarını son moda mobilyalardan seçer, konuşma ve davranışlarına da kibarlık katar.

Tanzimat Fermanıyla birlikte yeni bir sürece giren Osmanlı Devleti’ni sıkıntıya sokan hususlar, toplumda yaşanan olumlu veya olumsuz değişimler kişiler aracılığıyla dile getirilmiştir. Bu yüzden kimi oyunlarda oyun kişileri toplumun gelişmesi, ilerlemesi için çaba sarf ederken, kimi oyunlarda da kendi çıkarlarını gözetirler ve yeniliklerin karşısında

dururlar. Bu oyun kişileri arasında aynı zamanda Batılılaşmayla birlikte kendi değerlerini hiçe sayan fakat yeni hayata da ayak uyduramayanlar da vardır. Görüldüğü gibi alt başlıklar halinde incelediğimiz oyun kişileriyle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Devleti'nin panoramasını takip etmek ve sosyolojik değerlendirmeler yapmak mümkündür.

1.3. ZAMAN

Tanzimat dönemindeki oyun yazarlarımızın zaman unsuruna gereken önemi verdiklerini söyleyemeyiz. Bu konuda başarılı olan yazarlarımız da içeriğe ve merkezî oyun kişinin durumuna uygun zaman dilimlerini tercih etmişlerdir. Olaylar genellikle kronolojik olarak aktarılmış, birçok oyunda da döneme ait özelliklere yer verilmiştir. Böylece kültürel unsurlara da dikkat çekilmiştir.

Sosyolojik zaman diliminin esas alındığı *Şair Evlenmesi*'nde on dokuzuncu yüzyıla ait birçok ifade kullanılmış, o dönemin özellikleri, alışkanlıkları oyunun asıl konusunu oluşturmuştur. Örneğin erkeklerin selamlık denilen bir bölmede kadınlardan ayrı oturması, kadın ve erkek arasında kaçgöç nedeniyle arabuluculara görev düşmesi, eski şariat mahkemelerinden alınan edepsiz ilâmının önemi, hocanın şariat hukukuna dair ifadeler kullanması oyunun sosyal zamanı hakkında seyirciye/okuyucuya bir fikir vermektedir.

Kendim Ettim Kendim Buldum'da cariye alım satımı döneme ait bir özellik olarak işlenmiştir. Yazar, Dil-dâr'ın küçük yaşta ailesinden koparıldığını, onu satın alan kişinin Dil-dâr'a okuma-yazma, dikiş, nakış gibi meziyetler kazandırdığını belirtir. Esir ticaretinin serbest olduğu bu yıllarda cariyelerin bir eşya gibi alınıp satılması âdeta onların alın yazısıdır. Tarihî bir olaydan hareket edilen *Nazife*'de ise sosyal zaman Endülüs Devleti'nin çöküş yıllarını göstermektedir. *Pul Meşvereti*'nde gazetelere pul yapıştırılması, *Gazetecilik 1001 Perde*'de *Oriste*, *Tevcihat*, *Islava*, *Eftase* ve *Vakit* gibi gazete isimlerinin sıralanması oyunların yazıldığı yıllarla ilişki kurmamızı sağlarken metinlere inandırıcılık boyutu da katar.

Misafir-i İstiskal, *Ayak Oyunu*, *Polka Budalası*, *Gazetecilik 1001 Perde*, *Alafranga Bir Avukat*, *Tavsiye* ve *Kendi Kendine Hekimlik*'te olaylar gündüz gerçekleşir. *Kendi Kendine Hekimlik*'te kozmik zamanın günün erken saati olduğunu sabahın ilk ışıklarıyla birlikte Kamil Efendi'nin uşağını eczaneye göndermesinden çıkartırız. Oyunda her geçen dakika Kamil Efendi için ıstırap doludur. Zamanın bu oyunda olduğu gibi merkezî oyun kişisinde yarattığı sıkıntıyı ele alan bir diğer oyun ise *Misafir-i İstiskal*'dir. Oyunda Abdi Bey ile geçirilen her dakika diğer oyun kişileri için âdeta bir kâbustur. Yazar, zaman unsurunu da kullanarak Abdi Bey'in ev halkı üzerinde yarattığı baskıyı anlatır. Oyunda

vakit bir türlü geçmek bilmez. *Tavsiye* adlı oyunda ise bir gün gibi kısa bir sürede birçok insanın iş başvurusuna geldiği belirtilmiş ve yaşananların normal olmadığı vurgulanmıştır.

Diğer oyunlardan farklı olarak *Heves ve Arzu*, *Eski Usûl Üzerine Ders Okuyan Çocuk* gibi eserlerde oyun kişileri bir akşam vakti bir araya gelirler. Bunlarda özellikle dersten sonraki bir zaman dilimi esas alınarak çocukların okul dışında da kendilerini yetiştirmeye çalıştıklarına işaret edilir. *Heves ve Arzu*'da ise zamanın sınırlı olması Şehper Bey'in sıkıntıya düşmesine neden olur. Aslında bir gecede oyun yazabileceğini düşünmesi onun bu işte başarılı olamayacağını da göstergesidir. İncelenen oyunlar arasında sadece *Bir Haftada Üç Cumartesi*'de uzun bir zaman dilimi sunulmuştur. Yazar, bir yıl gibi bir süreyi sahneye taşımak için zaman sıçraması tekniği kullanmıştır.

Tanzimat yıllarındaki oyunlarda yazarlarımızın zamanı diğer teknik unsurlara göre daha başarılı bir şekilde kullandıklarını söyleyebiliriz. Özellikle olayların bütünlüğünü sağlamada veya oyun kişilerinin karakterini ortaya çıkarmada zamandan faydalanılmıştır. Fakat her oyun yazarının bu hususa dikkat ettiğini iddia edemeyiz. *Ders Oyunu*, *Meslek Tayini* gibi oyunlarda da yazarlar zamanı belirsiz bırakmışlardır. Bu tutumları da oyunlarının başarısını olumsuz yönde etkilemiştir.

1.4. MEKÂN

Yazarlarımızın mekân ve dekorla ilgili konularda hassas davranmadıkları, mekânı genel hatlarıyla ele aldıkları görülür. Bu yaklaşım da teknik açıdan oyunun başarısını etkiler. Kimi oyunlarda karakterlerin konuşmalarıyla aydınlanan mekân konusu kimi oyunlarda ise hiç dikkate alınmamıştır.

Gerçekten de *Şair Evlenmesi*'nde olayların geçtiği yerle ilgili ipuçlarını karakterlerin konuşmalarından çıkarmamız mümkündür. Birinci fıkra Müştak Bey ve Hikmet Efendi bir evde karşımıza çıkarlar. Fıkranın sonunda kadınların gelini getirdiklerini gören Müştak Bey arkadaşını selâmlığa alır. Oyunun bundan sonraki kısmı Müştak Bey'in evinin dışı olmalıdır. Mahalle halkı seyirlik oyunlarda olduğu gibi bu oyunda da olayların içinde yer alır. Ancak dokuzuncu fıkra mekân tekrar haremliktir. Müştak Bey Kumru Hanım'la yalnız kalacağı anı sabırsızlıkla bekler.

Nazife'de Elhamra Sarayı'nın görkemi, ihtişamı eşyalardaki detaylarla hissettirilmemiştir. Yazar sadece yerin ismini vermekle yetinmiştir. *Kendim Ettim Kendim Buldum*'da ise kapalı mekânın kullanılması Mesrûr Bey'in plânını gerçekleştirmesine, Zihni Efendi'nin gerçek yüzünün ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. *Misafir-i İstiskal*'de olaylar Mümtaz Bey'in konağında geçer fakat burada da konağın ayrıntılarına girilmemiştir. Onların İstanbul'un hangi semtinde oturduklarını bilmeyiz. Ancak evde

kâhyanın, seyisin olması, Mümtaz Bey'in bu insanlarla ilişkisi konak hayatından bir kesit sunar. Köşk ortamının verildiği bir oyun ise *Vatanperverler*'dir. Oyun kişileri çilingir sofrasında bir araya gelirler. *Mızrak Çuval Sığmaz*'da oyun kişileri adı verilmeyen bir sokağın dükkânında karşımıza çıkar. Bu oyunda bakkal, kahve gibi mahalle halkının bir araya gelebileceği yerler tercih edilmiş, böylece oyunun konusuna uygun bir atmosfer hazırlanmıştır. *Fakir Lokantanın Fakir Uşağı*'ndaki olayların Beyoğlu'nda geçtiği özellikle belirtilmiştir. Lokantadaki bir tek masa, birkaç kırık iskemle, dört, beş tabak, birkaç çatal, bıçak da dükkânın çok lüks bir yer olmadığını göstermektedir.

Tiyatronun Ahvali, *Pul Meşvereti*, *Gazetecilik 1001 Perde* ve *Teessüf*'te ise oyun kişilerinin meslekleriyle mekân arasında bütünlük sağlanmıştır. *Gazetecilik 1001 Perde*'de bir gazete idarehanesi, *Teessüf*'te *Hulâsatü'l-Efkâr*'ın idarehanesi, *Pul Meşvereti*'nde *Basiret* gazetesinin matbaası, *Tiyatronun Ahvali*'nde de tiyatronun mahalli idaresi olayların geçtiği yerdir.

Mekân ile karakterin özellikleri, zaafı arasında *Ayak Oyunu*, *Alafranga Bir Avukat* ve *Polka Budalası*'nda yakın bir ilişki kurulmuştur. *Polka Budalası*'nda Behçet Bey'in odasının alafranga döşendiği özellikle belirtilmiştir. Böylece onların batıya ne kadar hayran oldukları ev eşyalarını seçmelerinden de anlayabiliriz. *Alafranga Bir Avukat*'ta da aynı durum söz konusudur. Şık döşenmiş bir odada alafranga ciltli birkaç kitap görünür. Avukat işinde başarılı olduğunu ispat etmek için böyle bir odaya ihtiyacı olduğunu düşünür. Odanın şeklini değiştirdikten sonra müşterinin eksik olmayışı da onun haklılığını gösterir.

Kendi Kendine Hekimlik'te merkezî oyun kişinin hasta oluşu olayların yatak odasında geçmesini gerektirmiştir. Bir kutu hap, bir şişe sülük ve bir bardak da şerbet atmosferi tamamlayıcı unsurlardır. *Hakaret*'te yine özel bir odaya rastlarız. Uşağın, Cemal Bey'in selamlık odasını temizlerken mumun bittiğini görmesi oyunun gelişimi için önemlidir. Çünkü uşak efendisinin sabahlara kadar neden uyuyamadığına kafa yoracak ve çeşitli ihtimaller üzerine yoğunlaşacaktır.

Bu oyunlar içerisinde sadece *Ehlühû Mahallehû*, *Bir Ceviz Ağacının Altında* ve *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebri*'de açık mekân tercih edilmiştir. Her ikisinde de bir iki cümleyle geçirilen mekânla ilgili olarak *Ehlühû Mahallehû*'nde bir orman, *Bir Ceviz Ağacının Altında*'da ise Veli Ağa'nın bahçesi kullanılmıştır. *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebri*'de olaylar bir dağ başında geçer. Köylüler buradaki bir ırmağın kenarında keten bezi çırparlar. Yazar bu oyununa pastoral bir hava vererek sosyal bir konuyu anlatmıştır.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi Tanzimat yıllarında yazarlarımız oyunun inandırıcılığını sağlayacak, sahnelenmesini kolaylaştıracak mekân konusu hakkında bir donanımına sahip değillerdir. Başarılı çalışmalar olmasına rağmen genelinde bu hususun göz ardı edildiğini söyleyebiliriz. Yazarlarımızın bu eksikliklerinde geleneksel tiyatro anlayışımızın etkisi olduğunu düşünüyoruz.

1.5. YAPI VE KOMPOZİSYON

Oyunların başarısında olay örgüsünün tutarlı olması, çatışma, düğüm ve merak unsurlarıyla okuyucunun ilgisini çekmesi ve bir sonuca bağlaması önemlidir. Yazarlarımız tiyatro alanında ilk tecrübeleri olması nedeniyle bu unsurların çoğunu göz ardı etmişlerdir. Ancak bütün eksikliklere veya kusurlara rağmen *Şair Evlenmesi* başta olmak üzere bazı oyunlarımızın yapı ve kompozisyon bakımından da başarılı olduklarını belirtmemiz gerekir.

Şair Evlenmesi'nde, Müştak Bey ve Hikmet Efendi arasında geçen diyalogdan Müştak Bey'in evlenmek üzere olduğunu öğreniriz. Oyunun başında Hikmet Efendi şu sözleriyle ilerde yaşanacakların sinyalini verir: “Sakın Kumru Hanımın yerine onu sana verip de bir dek etmesinler, alem bu ya!.. Zira büyük dururken küçük kocaya vermek âdet değildir” (s.29). Olayların bu sözü doğrular nitelikte geliştiğine tanık oluruz. Şinasi, aslında oyuna ana fikri belirtecek bir isim vermemiştir. Çünkü bu komedide hedef bir şairin evlenmesindeki garipliği belirtmek değil, evlenme tarzının, âdetlerin sakatlığını tenkit etmektir.⁸³ Yazarın dönemi için oldukça yenilikçi bir yaklaşım içerisinde olduğunu dikkate alırsak fazla keskin veya sert görünmemek için böyle bir tercih yaptığını söyleyebiliriz. Bireysel hayata ve seçimlere mahallelinin karışması, düğünlerin büyük masraflar gerektirmesi gibi kişileri mutsuz kılacak durumlar karşısında Şinasi herhangi bir çözüm sunmamıştır. Fakat bu konunun tespiti bile seyircileri/okuyucuları bu toplumsal meseleler üzerinde düşündürcektir.⁸⁴

Şair Evlenmesi, *Misafir-i İstiskal*, *Hizmetçinin Eğlenceleri* ve *Bir Haneye Tabib Gelmesi*'nde geleneksel Türk tiyatrosunda karşılaştığımız birçok komedi unsuru kullanılmıştır. *Şair Evlenmesi*'nde yanlış anlamalar olay örgüsünde önemli bir yer tutar. Örneğin Batak Ese, Müştak Bey'in kullandığı “ferasetli” sözünü “feres atlı” şeklinde anlar ve anlamını bilmediği bu kelimeyi de kendine bir hakaret sayar. Atak Ese, imamın rüşveti gizlice “cebime koy” dediğini duyar fakat imam durumu kurtarmak için, “yan canımda

⁸³ Enver Naci Gökşen, “Eş Konulu Piyesler, *Şair Evlenmesi-Körebe*”, *Yeni Adam*, S.490, 18 Mayıs 1944, s.6-7/11

⁸⁴ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (1839-1923), s. 655.

durma git” dediğini iddia eder. *Misafir-i İstiskal*’de ise oyun boyunca kelime oyunları ve aksiliklerle karşılaşırız. Bir dolantı komedyası olan bu oyunda rahatsız edenin, rahatsız edilenden daha rahat olduğu ve komik ögenin temelini de bu durumun oluşturduğu belirtilir.⁸⁵ Oyunda olaylar Abdi Bey’in sakarlığı ve anlayışsızlığı ekseninde gelişir.

Şair Evlenmesi’nde aksiyonu ve düğümü oluşturan kişi Sakine Hanım’dır. Kumru yerine Müştak Bey’le evlendirilmesi ile olaylar karışır. *Misafir-i İstiskal*’de olaylar Abdi Bey’in Mümtaz Bey’e misafir olarak gelmesi ile başlar. Abdi Bey ile Nadir Bey’in anlaşamaması gerilimi de beraberinde getirir. Konuşmaya dayalı aksiyonun yoğun olarak verildiği *Kendim Ettim Kendim Buldum*’un genelinde diyalog aracılığıyla oyun kişilerinin karakterlerini, iç dünyalarını öğrenebiliriz. Ancak oyunda monologlara da başvurulmuştur. Örneğin oyunun dördüncü, altıncı ve on birinci meclislerinde Zihni Efendi’nin monologu ile onun aile üyeleriyle bile paylaşmadığı sırrından haberdar oluruz. Sekizinci mecliste Seniye Hanım’ın monologundan yola çıkarak da ev halkının Zihni Bey’in cimriliklerinden bıktığını söyleyebiliriz. *Mızrak Çuvala Sığmaz*’daki aksiyon Mahir’in dükkânı açmasıyla başlar. İşin içine Tahir Ağa ve Bedos’un girmesi gerilimi daha da artırır.

Oyunların çoğunda yazarlar çatışma ve merak unsurunu dikkate alarak eserler vermişlerdir. Örneğin *Kendim Ettim Kendim Buldum*’daki çatışma, çocukların ve Zihni Bey’in evlilikle ilgili farklı plânları olmasından kaynaklanır. Oyun boyunca bu mücadeleyi kimin kazanacağını takip ederiz. *Ayak Oyunu*’nda oyunun başında uşağın gizemli hareketleri merak uyandırır. Oyunda Cemal Bey’in sürekli aynı hareketleri yapması eve gelen arkadaşıyla ilgilenmemesi dikkat çekici noktalar. Ancak bu davranışların mantıklı bir açıklaması yapılmamıştır. Yazar, toplumda batılılaşma sevdasına kapılan kişilerin gülünç duruma düştüklerini göstermek için böyle bir anlatımı tercih etmiştir. Benzer bir durum *Polka Budalası*’nın merkezî kişisi Behçet Bey için de geçerlidir. Onun da içinde bulunduğu durum ile davranışları arasında tutarsızlık vardır. *Gazetecilik 1001 Perde*’de gazetenin ilave çıkarıp çıkaramayacağını önemli bir konudur. Bu soruna bir de paralarını alamayanların isyanı eklenince iş içinden çıkılmaz bir hal alır. *Bir Haftada Üç Cumartesi* ise adıyla daha ilk başta ilgi çeker ve bu sözün nasıl gerçekleşebileceğine odaklanmamız sağlanır. Didaktik bir amaçla yazılmasına rağmen oyunun geneli dikkat çekicidir. *Bir Haneye Tabib Gelmesi*’nde doktor bir an önce evden çıkmaya çalışırken ev sahibinin onu oyalaması çatışma yaratır. Ancak burada psikolojik bir baskı vardır. Çünkü ev sahibi hiçbir zaman doktora para vermek istemediğini söylemez. Sadece davranışları bu yöndedir.

⁸⁵ Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, s. 73

Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebri'de büyülu helvanın işe yarayıp yaramayacağı olayın akışı için önemlidir.

Bazı oyunlarda oyun kişilerinin daha sonra yaşanacakları doğrudan veya dolaylı bir şekilde anlatması bizim oyunun gelişimi hakkında bilgi sahibi olmamıza neden olur ki bu durum da merak unsurunun göz ardı edildiğini gösterir. *Ehlühû Mahallehû*'de ayının, aslanının düzenine/emirlerine daha fazla riayet etmek istemediğini görürüz. Bu bir anlamda güç savaşıdır ve olayları başlatan en önemli harekettir. Ancak oyunda ayının çeviklik gerektiren plânını gerçekleştiremeyeceği, onun fiziksel görüntüsüyle vurgulanarak hissettirilir. İşe kurnazlığıyla bilinen tilkinin de girmesi ayının başarılı olamayacağı inancını kuvvetlendirir. Bu anlamda bu oyunda sürpriz bir gelişme yaşanmaz. *Bir Ceviz Ağacı Altında*'da Canbul, Hambıloviç'i başına gelecekler hakkında uyarır ve oyunun sonunu tahmin etmemizi sağlar. Nitekim olayların Canbul'un dediği gibi şekillenmesi söz konusudur. Sadece hırsızlık yaparken yakalanan Hambıloviç'in bu durumdan nasıl kurtulacağı konusu merak uyandırır. *Karnaval Esnasında Tüccarın Hali*'nde Tüccar'ın içinde bulunduğu maddî durumla kendisinden yardım isteyenlere para vermesi çelişki yaratır. Oyunun sonunda beklenen davranışı sergiler ve bilet satmaya çalışan kulüp üyesini odasından kovar. *Fakir Lokantanın Fakir Uşağı*'nın ikinci meclisinde Dimitri ve Mari arasındaki konuşmalardan ikisinin de farklı dünyalara ait oldukları hissettirildiği için olayların akışı hakkında fikir yürütebiliriz.

Ancak *Atalet*'te diğerlerinden farklı olarak sürpriz bir gelişmeyle karşılaşırız. Oyun boyunca Nuri'nin yaramazlıkları anlatılmasına rağmen okuldan atılabileceğini aklımıza getirmeyiz. *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebri*'de Hasan'ın Gülveli'nin arkasında kalması helvanın nasıl yapıldığını görmesi, hem kendisinin hem de Gülveli'nin aynı helvayı yemesi gibi rastlantı unsurlarıyla karşılaşırız. Bir başka deyişle Ayşe'nin amacına ulaşması için yazar rastlantıları arka arkaya sıralamıştır.

Bu oyunlar arasında *Nazife*, *Meslek Tayini*, *Tiyatronun Ahvali*, *Ders Oyunu* ve *Pul Meşvereti*'nde dramatik yapının zayıf olduğunu kanaatindeyiz. Örneğin *Nazife* bir tiyatro eseri olmaktan çok bir diyalogdur. Eylem ve gerilimden yoksundur.⁸⁶ Oyunda merak unsuru dikkate alınmamıştır. Çünkü ilk meclisten itibaren Nazife'nin tavrı net bir şekilde çizilmiştir. Müslüman bir kızın yabancı bir krala gönül vermeyeceği, üstelik o kişi yurdunu talan etmişse dönüp bakmayacağı açık bir şekilde verilmiştir.

⁸⁶ Asım Bezirci, *Abdülhak Hamit, Yaşamı, Çağı, Şairliği, Oyun Yazarlığı*, Seçmeler, Altın Yayınları, İstanbul, 1991, s. 221 Gıyasettin Aktaş da Asım Bezirci ile aynı görüşü paylaşır. bkz. Gıyasettin Aktaş, *Tanzimat Tiyatrosunda Sosyal Meseleler*, s.292

Yine didaktik bir amaç taşıyan *Meslek Tayini*, *Kendi Kendine Hekimlik* ve *Ders Oyunu*’nda merak, sürpriz ve çatışma unsurları göz ardı edilmiştir. *Tiyatronun Ahvali*’nde olayların gelişiminde sebep sonuç ilişkisi dikkate alınmamıştır. Oyun kişileri asıl konuya bir türlü gelemeler ve bu durum kimseyi rahatsız etmez. Hiç kimse tepki göstermediği gibi yine Müdür’ün toplantıyı sona erdirmesine de karşı çıkan olmaz. Meclis dağılımlarındaki dengesizliği ise *Karnaval Esnasında Tüccarın Hali*’nde tespit ederiz. Bazı meclisler normal sayfa aralığındayken birinci, dördüncü, yedinci ve onuncu meclisler ancak üç dört satır sürer. *Pul Meşvereti*’nde gazete temsilcilerinin sorunlarına bir çözüm bulamamışken birden polka dansına geçmeleri oyunun geneliyle bir bütünlük oluşturmaz. Sadece müziğin sözlerinin duruma göre değiştirildiğini görürüz:

“Yandık elinden pul senin

Yaktı bizi resmin senin”

Tanzimat döneminde yazılmış tek perdelik oyunların çoğunda tiyatro tekniğinin göz ardı edilmesi sonucu başarısız eserler ortaya çıkmıştır. Bazı oyunlarda sebep-sonuç ilişkisine dikkat edilmemiş, bazı oyunlarda ise oyunun ilgiyle okunmasını sağlayacak merak unsuru önemsenmemiştir. Ancak bu döneme ait oyunların bu alandaki ilk çalışmalar olduğunu da unutmamalıyız. Henüz bir tiyatro üslubunun oluşmadığı Tanzimat yıllarında ustalık gerektiren tek perdelik eserlerde birtakım kusurların/eksikliklerin çıkmasını doğal karşılamak gerektiği kanaatindeyiz.

İKİNCİ BÖLÜM

MEŞRUTİYET TİYATROSUNDA KISA OYUNLAR

Tanzimat tiyatrosu II. Abdülhamit'in uyguladığı sansür nedeniyle 1885'ten itibaren bir suskunluk devresine girmiştir. Ancak 1908'de II. Meşrutiyet'in ilânıyla birlikte halkın coşkusu, geleceğe dair taşıdıkları umut, bastırılmış duygu ve düşünceleri tiyatrodan ifade bulur. Devrin tek siyasî ve sosyal gücü olan İttihat ve Terakki Partisi bu faaliyeti desteklemiş ve tiyatroyu “siyasal ve hukukî düşüncelerin bir kürsüsü olarak kabul etmiştir.”⁸⁷ Bu dönemde Sahne-i Heves, Sanâyi-i Nefîse, Sahne-i Osmaniye, Mürebbi-i Hissiyât gibi birçok amatör toplulukla karşılaşırız. Yeterli sermayesi ve tecrübeli rejisörü olmayan bu tiyatroların ömrü fazla olmamıştır.⁸⁸ Onlar, ileride tiyatroyu çok ciddi bir iş olarak kabul edecek olan büyük sahne kabiliyetlerini yetiştirmişlerdir. Bunlar arasında devletin de desteklediği Osmanlı Donanma Cemiyeti dikkat çeker. Bu grup hem halkın tiyatroya ilgisini ayakta tutmak, hem de elde edilen gelir ile Bahriye Nezaretine yardım toplamak gayesini güder. 1914 yılındaki bir diğer önemli tiyatro faaliyeti Dr. Cemil Paşa'nın çabalarıyla ve Fransız rejisör Pierre Antoine'nın teklifleri doğrultusunda kurulan Darülbeyti'dir. Böylece dağınık bir şekilde devam eden sahne hayatına ve boş tiyatro kumpanyacılığına çeki düzen verilir. Darülbeyti önceliği telif piyeslere vermiş ve Türk oyun yazarlarını da bu konuda teşvik etmiştir. Fakat henüz ortada sahnelenecek yeterli sayıda yerli oyunun olmaması repertuarın genellikle adapte eserlerden oluşmasına yol açmıştır. Bu süreç içinde tiyatromuzun henüz kendine özgü bir sanat anlayışına yönelemediğini görürüz.⁸⁹

Meşrutiyet'in ilk yıllarında yazılan oyunlarda İstibdat dönemine yönelik öfke dile getirilmiştir. Tanzimat döneminde yasaklanan oyunların Hürriyet'in ilânının yarattığı coşkuya uygun olacağı düşüncesiyle Namık Kemal'in, Abdülhak Hamid'in, Şemseddin Sami'nin oyunları tekrar tekrar sahnelenmiştir. Yine 1911 yılında İtalya'nın Trablus'a girmesi, ardında da Balkan Harbi'nin çıkması ile birlikte yaşanan siyasî, idarî ve toplumsal değişimler tiyatro oyunlarına da yansımıştır. Yalçın'ın tabiriyle “Tiyatro bir sanat olarak

⁸⁷ Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1971, s. 11.

⁸⁸ Meşrutiyet dönemindeki tiyatro toplulukları için bkz. Refik Ahmet Sevengil, *Meşrutiyet Tiyatrosu*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1968, s.2-30 Ayrıca bkz. Metin And, “Meşrutiyette Tiyatro Toplulukları”, *Varlık*, S.733, 1 Ocak 1969, s.12 And bu yazısında 1908'den itibaren göze çarpan tiyatro topluluklarını sıralamış, önemli oyuncularından ve oyunlardan bahsetmiştir.

⁸⁹ Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, s.232

kendi şahsiyetini devrin siyâsi karakterinin emrine vermiştir.”⁹⁰ Bu dönem içerisindeki oyunlarda Osmancılık düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Tarihin parlak dönemlerini anlatan bu eserlerde Osmanlı Devleti’nin kuruluşu, İstanbul’un fethi, Yavuz Sultan Selim’in Şark siyaseti işlenmiştir. Bu çalışmaların daha çok seyircinin/okuyucunun duygusuna hitap ettiğini, düşünce yönünden bir etki bırakmadığını söyleyebiliriz.⁹¹

Meşrutiyet tiyatrosu, İstanbul’da temsiller veren Fransız topluluklarının da etkisi altındadır. Bu nedenle yazılan eserler o çağ Fransız eserleri gibi çoğunlukla bir perdelik kısa oyunlardır.⁹² Hüseyin Suad (1867-1942), Mehmed Rauf (1875-1931), Cenab Şehabeddin (1870-1934), Ali Ekrem (1867-1937), Hüseyin Rahmi (1864-1944), Şehabeddin Süleyman (1885-1921), Tahsin Nâhid (1887-1919), Müfid Râtib (1887-1917), İbnürrefik Ahmed Nuri Sekizinci (1874-1935), Aka Gündüz (1885-1958), Reşad Nuri (1889-1956), Halid Fahri (1891-1971), Yusuf Ziya (1895-1967), Faruk Nafiz (1898-1973), Refik Halid (1888-1965), Yakup Kadri (1889-1974), Salih Zeki (1895-1971), Ömer Seyfeddin (1884-1920) ve Sermet Muhtar (1887-1952) gibi birçok yazarımızın tiyatro eserleri arasında bir perdelik oyunlarla karşılaşırız. Bununla birlikte Halid Ziya (1866-1945), Safveti Ziya (1875-1929), Nigâr Hanım (1867-1918), Müsahib-zade Celal (1870-1959), Faik Ali (1875-1950), Safveti Nezihi (1871-1939), Mithat Cemal (1885-1956), Halide Edip (1884-1964) gibi roman veya şiir türü üzerinde yoğunlaşan edebiyatçılarımız tiyatro türünü denemekle birlikte kısa oyun yazmamışlardır.

Bu dönemde yazılmış oyunları olay örgüsü, kişi, zaman, mekân, düğüm, çatışma, merak ve sürpriz gibi teknik unsurları dikkate alarak incelediğimizde Tanzimat tiyatrosundan Meşrutiyet tiyatrosuna geçişte kat edilen yolu daha rahat değerlendirebiliriz. Şimdi öncelikle sayıları oldukça fazla olan oyunların konularını alt başlıklar halinde sınıflandırarak ele almaya, yazarların toplumsal meselelerden ne derece etkilendiklerini göstermeye çalışalım.

2.1. KONU

Meşrutiyet ve Tanzimat tiyatrosundaki konuları karşılaştırdığımızda her iki çağda da yazarların hürriyet, kuşaklar arası çatışma, evlilik gibi sosyal meseleler üzerinde durduklarını görürüz. Ancak Meşrutiyet tiyatrosunda olaylar özgürlük ortamının verdiği rahatlıkla doğrudan doğruya bir savaş bayrağı açarcasına işlenmiştir. Uyarlamalar ve çevirilerin yanı sıra komediler yazılmış ve tiyatronun ciddî bir eğitim işi olduğu

⁹⁰ Alemdar Yalçın, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, s.40

⁹¹ Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, s. 214.

⁹² Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908-1923)*, s. 172

anlaşılmıştır.⁹³ Tanzimat döneminden farklı olarak Kurtuluş Savaşı yıllarında yaşananlar da eserlere yansımıştır. Bu dönemde yazılmış oyunlarda daha çok evlilik üzerinde durulduğu için ilk önce bu çerçevede gelişen eserleri incelemeyi uygun bulduk.

2.1.1. Evlilik Konusunu İşleyen Oyunlar

Meşrutiyet döneminde yazılmış oyunların birçoğunda aşk, evlilik ve aile konularına değinilmiştir. Çünkü toplumun en asal birimi olan aile kurumundaki ilişkilerin bozulması dram üretmeye elverişli bir ortam hazırlar. 1908'den sonra düşün alanında, aile ve toplumda kadının yeri üzerine yeni görüşlerin doğuşu aile kurumunu da içine alacak şekilde genişlemiş ve aile içi dengelerin sarsılmasına yol açmıştır.⁹⁴ Kadınların yavaş yavaş özgürlüklerini elde ettiği bu yıllarda erkeklerin hâlâ birden çok kadınla evlendiğini görüyoruz. Bazı tutucu çevreler evlilikte ve boşanmada şeriat hükümlerini esas almışlar, erkeğe sonsuz hak tanıyarak kadınların duygularını, evlilikteki rolünü hiçe saymışlardır. Bu bölümde inceleyeceğimiz oyunlar bu çelişkileri ele almakla birlikte kadın ve erkeğin evlilikten beklentilerini, aile içinde yaşanan çeşitli sorunları dile getirerek dönemin sosyal yaşantısına ışık tutmuştur.

2.1.1.1. Görücü Usulü Evliliği Anlatan Oyunlar

Tanzimat döneminde olduğu gibi bu dönemdeki oyunlarda da görmeden evlenme ve bu âdetin getirdiği birtakım sıkıntılar dile getirilmiş, bu tarz evliliklerin sağlıksız olacağı üzerinde durulmuştur. Yazarlarımız özellikle bu konuyu gündeme getirerek seyircilere/okuyuculara böyle gerçekleştirilen evliliklerde yapılan hataları göstermek istemişler, bir anlamda onları uyarmaya çalışmışlardır.

Şair Evlenmesi'nde ele alınan görücü usulü ile evlenmenin uygunsuzluğu ve gençlerin evlilikle ilgili düşünceleri *Körebe*'de⁹⁵ de işlenmiştir. Lem'i Bey'in anne ve yengesi üç ay içinde birçok eve görücü giderek ona uygun bir kız ararlar. Lem'i Bey ise bu şekilde yapılan evlilikleri körebe oyununa benzetir ve onları vazgeçirmeye çalışır. Ancak annesi ve yengesinin beğendiği Bedia'nın bir müvekkil kılığında Lem'i Bey'in ofisine gitmesi olayın akışını değiştirir. Onun da gözü kapalı evlenmeye niyeti yoktur. Karşısındakinin Bedia olduğunu sonradan anlayan Lem'i Bey, onun cesaretine ve

⁹³ İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı, Tanzimat'tan Meşrutiyet'e 1839-1923*, s. 741.

⁹⁴ Niyazi Berkes, (hızl. Ahmet Kuyaş), *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.446-448

⁹⁵ Cenab Şahâbeddin, *Körebe*, Yeni Şark Kütüphanesi, Matbaa-i Kadir, 1333

Oyun Millî Ta'lim ve Terbiye Cemiyeti müsabakasında birinciliği kazanmış ve ilk defa olarak 18 Haziran 1333 tarihinde cemiyet tarafından Tepebaşı Tiyatrosu'nda oynanmıştır.

Alemdar Yalçın, özellikle Meşrutiyet döneminde evliliğin kadın ve erkek arasında yapılan bir anlaşma olduğu fikrinin oyunlarda ele alındığını, *Körebe*'nin de bu tarz bir piyes olduğunu belirtir. bkz. Alemdar Yalçın, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, s. 267

düşüncelerine hayran kalır. Bedia’yla evlendiği takdirde mutlu olacağına kanaat getirir. Bu oyunda her ne kadar eski usul evlenme âdetleri uygulanmışsa da gençler birbirini görüp anlaştıktan sonra evlilik kararı almışlardır.

Aynı konu *Talih*⁹⁶ adlı oyunda farklı bir şekilde verilir. Rahmi annesini görücü gönderir ve merakla onun gelişini bekler. Cudi ise arkadaşının bu tarz bir evliliği nasıl kabullendiğini sorgulamaya başlar. Rahmi fikrinin değişmediğini, hâlâ görücü usulü evliliğe karşı olduğunu, annesinin üç aydır konuştuğu bir kızı görmeye gittiğini anlatır. Ancak Cudi eve gelen annenin anlattıklarından ve kızın fotoğrafından onun namuslu biri olmadığını söylemek zorunda kalır. Oyunda gençlerin birbirini tanımadan evlenmeye karşı oluşlarının yanı sıra evlilik gibi önemli bir olaya kısa sürede karar vermenin bazen olumsuz sonuçlar doğurabileceği de belirtilmiştir.

Görücü usulü evlilik *İzdivaç Projesi*⁹⁷ ve *Eski Mektup*’ta⁹⁸ da eleştirilir. *İzdivaç Projesi*’nde Kerime annesinin tüm ısrarlarına rağmen görücülere çıkmazken *Eski Mektup*’taki Mürüvvet ise annesini kıramayarak misafirlerle ilgilenir. Bir yandan da anne ve babası gibi severek evlenmenin hayalini kurar. *Tayyare*’de⁹⁹ ise Tayyare Ferit Bey’le evlenmek için ailesini ikna etmeye çalışır. Çünkü yengesi onun zengin Muammer Bey’le evlenmesini arzu eder. Ancak Cemil Bey kız kardeşinin en doğru kararı vereceğini düşünür ve onunla yaptığı konuşmada gönlünün Ferit Bey’de olduğunu öğrenir. Tayyare’nin görüşüne saygı duyar ve onun Ferit Bey’le evlenmesine izin verir. Bu arada büyük ikramiye’nin Tayyare ve Ferit Bey’e çıkması da âdeta bir düğün hediyesi olur. Mutlu bir sonla biten bu oyunda evlilik konusunda gençlerin fikirlerinin alınması ve ilişkilerde maddiyatın bir kıstas olmaması gerektiği üzerinde durulmuştur.

⁹⁶ Ali Galip, ‘Talih’, *Temaşa Dergisi*, N.16, 1919, s.11–12

⁹⁷ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, “İzdivaç Projesi”, *İnci Dergisi*, S.3, 1 Nisan 1919

İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci’nin oyunları Mehmed R. Hatemi Baraz tarafından bir araya getirilmiş ve bu kitap üç cilt halinde 2001 yılında T.C. Kültür Bakanlığı tarafından yayınlanmıştır. Tezimizde, yazarın oyunlarından yapılan alıntılarda sayfa numaraları bu kitaptan alınmıştır. (Mehmet Rebii Hatemi Baraz (hızl.), *İbn-ür Refik Ahmet Nuri Sekizinci, I, II, III*, T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri, Pano Ofset, Ankara, 2001

⁹⁸ Yusuf Ziya Ortaç, “Eski Mektup”, *Nikâhta Keramet*, 1923, s.178–192

Yusuf Ziya Ortaç mizahi diyalogların yer aldığı oyunları 1922 ile 1926 yılları arasında *Akbaba* dergisinde yayınlamıştır. 1919 ve 1920 yıllarında Şair, *Tavus*, *Yeni Dünya* ve *Temaşa* dergilerinde de onun oyunlarına rastlarız. Bunlar yazarın hece vezniyle manzum oyun yazma yolundaki ilk denemeleridir. *Nikâhta Keramet* adlı kitabı 1923 yılında daha önce *Akbaba* dergisinde yayınlanmış on dokuz tane kısa mizahî oyunla birlikte yayınlanmıştır. Ancak Metin And bu oyunları teknik tiyatro türü sayamayacağımızı belirtmiş, bunlar için “kimi düzyazı kimisi de manzum yazılmış söyleşi” tabirini kullanmıştır. bkz. Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908–1923)*, s.175 Ayrıca bkz. Metin And, “Yusuf Ziya Ortaç ve Tiyatro”, *Hisar*, S.42, Haziran 1967, s.14 Enginün ise 1917 yılında başlayan hece mi aruz mu tartışmalarında birçok kişinin Yusuf Ziya’nın eserlerini hece vezninin başarısı olarak kabul ettiğini belirtir. bkz. İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e 1839–1923*, s. 731

⁹⁹ Hüseyin Suat, *Tayyare*, Türk Ocakları Merkez Heyeti Matbaası, Ankara, 1927
Hava Edebiyatı’nın içinde, s.93–137

Vay! Kız Bekçiyi Seviyor'da¹⁰⁰ kızları için uygun bir damat arayan anne ve babanın düştükleri durum aktarılır. Naimî Bey önce bir diplomatla, daha sonra tecvid tahsili yapan bir gençle, bir şairle ve son olarak da hayalî birçok şirkete sahip bir bey ile konuşur. Fakat her birinin garip davranışları yüzünden hiçbirini beğenmez. Naimî Bey eski usul evliliği onaylamamakla beraber kendi bulduğu yöntemin de işe yaramadığını görür. Sonunda kızının fikrini almaya karar verir. Züleyha Hanım Ziba'yla konuşarak onun bekçi İbiş'i sevdiğini öğrenir. Bunun üzerine babası da kızının istediğini yerine getireceğini, böylece kendisi gibi kendi örf ve âdetlerini unutan kız babalarının ders alacağını söyler.

Evliliklerde geleneklerin eleştirildiği bir diğer oyun ise *Hülle*'dir.¹⁰¹ Buna göre erkek üç defa üst üste boşadığı eşiyle yeniden evlenmek isterse, karısı başka biriyle evlenip ayrılmasını beklemek zorundadır. Hülle, erkek eğer eşini gerçekten seviyorsa, uzun süre ıstırap içinde beklemesini, böylece kendisiyle hesaplaşmasını gerektirir. Aile kurumunun sağlamlaşması ve İslamiyet'te erkeğe verilen boşama hakkının sınırlandırılması için uygulanan hülle, bu işin para ile yapılmasıyla amacından saptırılır. Hüseyin Suat da *Hülle*'de bu yozlaşmayı işlemiştir. Arife üç kez ayrıldığı eşiyle yeniden bir araya gelebilmek için bu yola başvurmak zorunda kalmıştır. Hülle yoluyla bir Arap ile evlendirilir. Bu dinî kurala göre Arap'ın onu boşamaması halinde bir ömür boyu evli kalabilme ihtimali de vardır. Arife böyle bir durumla karşılaşmamak için bir plân hazırlar ve Arap'ın geceyi hizmetçisi Yekda ile geçirmesini sağlar. Alemdar Yalçın yazarın asıl amacının güldürmek olduğunu, bu nedenle de hülleyi tenkit etmekle beraber eserin tezli bir piyes sayılamayacağını belirtir.¹⁰²

2.1.1.2. Evlilikte ve İlişkide Yaşanan Sorunları Ele Alan Oyunlar

Karı-koca arasında yaşanan sorunların başında eşlerin birbirini kıskanması gelir. Bu kıskançlıklar kimi zaman gerçek bir sorundan kaynaklanır. Kimi zaman da sadece karşı tarafın ilgisini çekmek için başvuru olan bir yoldur. Bu bölümdeki oyunlar içerisinde *Sinirli Hanım*,¹⁰³ *Kara Haber*,¹⁰⁴ *Aile Sahnelerinden*,¹⁰⁵ *Arkadaş Hatırı İçin*,¹⁰⁶ *Horlama*,¹⁰⁷ *Faka*

¹⁰⁰ Kalendar Geda, *Vay! Kız Bekçiyi Seviyor*, Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul, 1326

¹⁰¹ Hüseyin Suat, "Hülle", *Kalem Dergisi*, S.98, 26 Ağustos 1326

Metin And bu oyunun bir diğer adının *Kabakçı Ferhat Ağa* olduğunu belirtir. bkz. Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908–1923)*, s.157 Sokullu ise yazarın bu oyunda Fransız tiyatrosunun etkisi altında kaldığını söyler. bkz. Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s.185

¹⁰² Alemdar Yalçın, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, s.276

¹⁰³ Mehmet Asaf, "Sinirli Hanım", *Hanımlar Âlemi Dergisi*, S. 13, 19 Haziran 1330

¹⁰⁴ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Kara Haber", *Resimliay Dergisi*, S.3/4, 1340

¹⁰⁵ R.C., "Aile Sahnelerinden", *Kalem Dergisi*, S.113, 3 Şubat 1326, s.7-10

¹⁰⁶ Yusuf Ziya Ortaç, "Arkadaş Hatırı İçin", *Nikâhta Keramet*, 1923, s.13–20

¹⁰⁷ Yusuf Ziya Ortaç, "Horlama", *Akbaba Dergisi*, S. 338, 1926

*Basmaz*¹⁰⁸ adlı oyunlarda kadınların çoğu zaman ortada ciddi bir durum yokken eşlerini kıskandıklarını, onların her hareketinden bir mana çıkardıklarını görürüz.

Sinirli Hanım'da Ferdane Hanım'ın eşine güvenmemesi esas konuyu teşkil eder. Şekip Bey'in bir Cuma gecesi eve geç gelmesini başka bir kadınla evleneceği şeklinde yorumlar. Ruh çağırma seansı ve bakla falında duydukları da şüphesini artırır. Oyunun sonunda Şekip Bey'in ağabeyinin vefatı yüzünden eve gelemediği anlaşılır. Ferdane Hanım boş yere kendini üzmüştür. Bu çerçevede gelişen bir başka oyun ise *Kara Haber*'dir. Eve sabaha doğru gelen Şevki Bey, önce tiyatroya gitmiş, ardında da arkadaşlarıyla birlikte barda eğlenmiştir. Nazıma ise kocasının kendisini başka kadınlarla aldattığından emindir. Şevki Bey'le tartışırken muhtarın oğlu annesinin ölüm haberini getirince âdeta yıkılır. Ancak kısa bir süre sonra kara haberin yanlış eve geldiği anlaşılır. Bu karışıklıkta Şevki Bey'le ilgili sorun da unutulmuştur. Benzer bir durum *Aile Sahnelerinden*'de yaşanır. Tıpkı Şevki Bey gibi Rıfkı Bey de eve sabaha karşı gelir. Karısının suçlamaları karşısında sesi çıkmayan Rıfkı Bey aniden bayılır. Kocasının bu halini görünce yaptıklarından pişman olan Nebile Hanım onu kaybetmektense cefa çekmeye razı olduğunu söylerken oyun sona erer.

Kıskandırarak sevgilisini elinde tutmaya çalışan bir genç kızın acı tecrübesini *Arkadaş Hatırı İçin*'de okuruz. Nermin sevgilisi Nazım'ın daha çok ilgisini çekmek için onunla buluşmaya gitmez. Arkadaşı Nihal'den de durumu idare etmesini ister. Nazım beklenenin tersine Nermin gelmediği için üzülmez. Çünkü Nihal ile daha iyi anlaşacaklarını düşünmektedir. Nihal önce Nazım'ın sözlerini anlamamazlıktan gelir. Fakat oyunun sonunda Nihal'in Nazım'ın kolunda yatak odasına doğru giderken görürüz. *Horlama*'da Semra kocasının kulüp arkadaşları Süheyla ile görüşmesini istemez. Onun erkek avcısı, gösteriş meraklısı biri olduğunu düşünür. Bu arada yukarıdan gelen horultu ikisini de uyutmayınca kocasını üst kattakini susturmaya gönderir. Aradan uzun bir zaman geçtiği halde kocası geri dönmez. Bunun üzerine yukarıya çıkan Semra onu Süheyla ile aynı yatakta görür ve bayılır. Korktuğu başına gelmiş, üstelik kendi elleriyle eşini Süheyla'ya teslim etmiştir.

Birlikte olduğu adamı kaybetmemek için kurnazca bir plân yapan Seniha'nın başına gelenler *Faka Basmaz*'da anlatılır. Başkasının ağzından aşk mektubu yazar ve hizmetçisinden özellikle Hadi Bey evdeyken mektubu kendisine vermesini ister. Hadi Bey mektuptakileri duyunca Seniha'yı kıskanır ve ondan hemen olumsuz bir cevap yazmasını

¹⁰⁸ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Faka Basmaz", *Resimli Ay Gazetesi*, S.40, Haziran 1343

ister. Seniha amacına ulaşmıştır, çünkü Hadi Bey bu olay üzerine başkasıyla evlenmekten vazgeçer.

Erkeklerin eşlerinin sadakatini sorgulaması *Arayan Mevlâsını da Bulur-Belâsını da*,¹⁰⁹ *Aşı*,¹¹⁰ *Aziz Katil*,¹¹¹ *Madde-i Aslîyye*,¹¹² *Tecdîd-i Nikâh*,¹¹³ ve *Harika*¹¹⁴ adlı oyunlarda ele alınmıştır. Örneğin *Arayan Mevlâsını da Bulur-Belasını da*'da Nuh'un, yırtılmış aşk mektubunun parçalarını bahçede bulması, karısından ve baldızından şüphelenmesine neden olur. Mektuptaki bazı parçalar eksik de olsa bir kadının ihaneti söz konusudur. Oyun boyunca Nuh ve Tufan bu durumu aydınlatmaya çalışırlar. Fakat hiçbir ipucu bulamazlar. Daha fazla kendilerini üzmenin bir anlamı olmadığını düşünerek olayı kapatmaya karar verirler. Yazar, evliliklerde her şeyden şüphe etmenin bir başka deyişle güvensizliğin hayatı kâbusa çevirebileceğini dile getirmiştir.

Gereksiz kıskançlıkların somut bir örneğini *Aziz Katil*'de görürüz. Bir mahkûmun Suzan'a ilgi duyması Behiç'i üzer. Oysa Suzan'a göre ortada büyütülecek bir olay yoktur. Çünkü ihtiyar bir adamla evliyken bu durumu kabullenemeyen genç bir erkek, kocasını öldürmüş, mahkemede de kendisine ilân-ı aşk etmiştir. Aralarında hiçbir şey geçmediğini söyleyerek Behiç'in boş yere kendisinden şüphe ettiğini belirtir. Benzer bir durum *Harika*'da da karşımıza çıkar. Nişanlısına masum olduğunu anlatamayan Harika Hanım soluğu gazeteci Şahap Bey'in yanında alır. Çünkü onun makalesinde anlattığı çapkın kadın kendisine benzemektedir ve nişanlısı Harika'nın, ilişkilerine saygı duymadığını düşünür. Şahap Bey ise hayalindeki bir kadını kaleme aldığını söyleyerek onu ikna eder. Harika Hanım ise bu durumu nişanlısına ve ailesine kabul ettirmenin imkânsız olduğunun farkındadır. Kaderine küstüğü bir anda Şahap Bey'in evlenme teklifi ile karşılaşır ve oyun sona erer.

Bir erkeğin sürekli cemiyetlere, dernek toplantılarına katılan karısının ilgisini çekmeye çalışması *Aşı*'da hikâye edilmiştir. Oyunda kadının sosyal hayatta yer edinmesiyle birlikte aile içerisinde yaşanan huzursuzluğa değinilir. Bülent Bey, amcasının tavsiyesi üzerine kıskançlık aşısı yapmaya karar verir. Amca her kadının eşini kıskandığını, dozunu ayarladıktan sonra işe yarayacağını iddia eder. Bedia'nın eve girdiği anda Bülent Bey bir bayanla randevulaşıyormuş gibi yapar ve konuşulanları duymasını

¹⁰⁹ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Arayan Mevlâsını da Bulur-Belâsını da", *Resimliay Dergisi*, S. 45, Kasım 1343

¹¹⁰ Sadun Galip, "Aşı", *Temaşa*, S. 21, Mayıs 1336, s. 12–16

¹¹¹ Şehabeddin Süleyman, "Aziz Katil", *Resimli Kitap*, S.13, 1325, s.56–63

¹¹² İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Madde-i Aslîyye", *Ümid Dergisi*, S. 16, 1336, s.14

¹¹³ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Tecdîd-i Nikâh", *Kalem Dergisi*, S. 100, 21 Ekim 1336

¹¹⁴ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Harika", *İnci Dergisi*, S.19, 1336

sağlar. Aşı işe yaramıştır. Bedia kocasını başka kadınlara kaptırmamak için her şeyden vazgeçer. Yazar bu oyunuyla kadının evini ihmal etmesinin, aşırı feminist hareketler içinde bulunmasının Türk aile yapısı için uygun olmadığı mesajını vermiştir.

Ayrılmış eşlerin birbirlerini kıskanmaları *Madde-i Aslıyye*'ye konu olmuştur. Eski karısıyla tekrar birlikte olmak isteyen koca tecdid-i nikâh talebinde bulunur, fakat karısının ileri sürdüğü şartlar çok ağır gelir. Kadın ise kendisiyle evlenmek için bekleyen bir avukat ve bir doktor olduğunu söyleyerek onu kıskandırmaya çalışır. Fakat koca da aynı yola başvurur ve karısını Ruhsar'la evlenmekle tehdit eder. Bunu duyan kadın her şeyden vazgeçer ve ondan sadece madde-i asliyeyi kabul etmesini ister. Bu şart ile kocasının her zaman kendisine sadık kalmasını sağlayacaktır. Oyunda Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra sosyal hayatta meydana gelen değişiklikler ise şu sözlerle ifade edilmiştir: “Cemiyet-i nisvan erkeklerin lakaydisine, hiyanetine, istibdadına kanaat-ı kâmile hâsıl ettiği için harb-i umumîden sonra izdivaç şartlarını kadınların erkeklere teklif etmesine ve kabul etmeyen erkeğe kadının varmamasına karar verdi” (s.474). Aslında oyunun konusunu da net bir şekilde belirten bu sözler evlilik hayatında kadının da hakları olduğunu vurgulamaktadır.

Benzer bir konu *Tecdîd-i Nikâh*'da da işlenmiştir. Oyunda Rıfki Bey boşandığı karısıyla tekrar bir araya gelmek ister ve amcası Servet Efendi'yi nikâh tazeleme işlemleriyle görevlendirir. Akşam bir araya gelen çift sadakat konusunda tartışmaya başlarlar. Servet Efendi araya girerek bu evliliği ancak bir bebeğin kurtaracağını söylerken oyun biter. Bu oyunda da kıskançlığın yanı sıra kadının evlilikte söz sahibi olmasının, erkekle eşit hakları paylaşma düşüncesinin toplumda henüz yerleşmediği görülür.

Yukarıda adı geçen oyunlardan farklı olarak *Koca ile Âşık'ta*¹¹⁵ ve *Zü'l-Karneyn'de*¹¹⁶ erkeklerin sevgililerini veya eşlerini başka erkeklerden kıskanmadıklarını, hatta durumu kendi lehlerine çevirmek için plânlar yaptıklarını söyleyebiliriz. *Koca ile Âşık'ta* Nedim'in sevgilisini sırf daha iyi bir hayat yaşamak için zengin bir erkekle evlendirmeye kalkışması anlatılmıştır. *Zü'l-Karneyn'de* ise bir erkeğin karısını başka bir erkekle paylaşması eleştirilir. Oyunda İskender Bey, Nihal Hanım'a nişanlısının evli bir kadınla görüştüğünü ve bu kadının da dört çocuğu olduğunu söyler. Evlendikleri takdirde bu çocukların mağdur olmasından korkmaktadır. Ona göre çocuklarının mutluluğu ve geleceği için Nihal Hanım'ın İsmet Bey ile evlenmekten vazgeçmesi gerekmektedir. Oyunun sonunda İskender Bey'in bahsedilen hanımın kocası olduğunu anlaşılır ve Nihal Hanım şaşkınlıktan ne diyeceğini bilemez.

¹¹⁵ Yusuf Ziya Ortaç, “Koca ile Âşık” *Akbaba*, S. 4, 1922

¹¹⁶ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, “Zü'l-Karneyn”, *Yeni Kitap Mecmuası*, S. 8, 1343

*Kadıköy Vapurunda*¹¹⁷ ve *Eski Hatıra*¹¹⁸ adlı oyunlarda ise erkeklerin eşlerinin evlenmeden önce yaşadıkları maceraları yüzünden sinirlenmeleri, onları kıskanmaları söz konusudur. *Eski Hatıra*'da yedi seneden beri Avrupa'da olan İbrahim, Mustafa ile eski günleri konuşurlarken mahalledeki Leyla'dan konu açılır. İbrahim'in Avrupa'ya gidinceye kadar Leyla ile mektuplaştığını, onu ilk defa nasıl öptüğünü anlatması Mustafa'yı sinirlendirir. Çünkü İbrahim'in eski sevgilisi artık Mustafa'nın karısıdır.

Sahte çapkınların hayalleri *Kadıköy Vapurunda*'da dile getirilir. İhsan ve Muzaffer, Kadıköy vapurundan inen her kadın hakkında yorum yaparlar. Muzaffer, vapurdan inen İhsan'ın karısını da beraber olduğu kadınlar arasında sayınca durum değişir. İhsan, Muzaffer'in yalan söylediğinin farkındadır fakat öyle bile olsa karısının başka bir erkekle birlikte olduğu düşüncesi hoşuna gitmez. *İkram*'da¹¹⁹ ise Mestî Bey, bir gecelik bir ilişki yaşadığı kadının evinde hocasıyla karşılaşır. Felatun Bey yıllar önce öğrencisi Munise'ye âşık olmuş, ancak başlarından geçen çeşitli hadiseler nedeniyle şehir şehir dolaşmışlardır. Sonunda Munise hayat kadınlığı yapmaya başlamış, kendisi de onu her türlü tehlikeden korumak için onun yanında kalmıştır. Mestî hocasının hikâyesini dinledikten sonra evden ayrılırken Munise'nin ücretini vermek ister. Ancak Felatun Bey, anne ve babasından hürmet gördüğü Mestî'nin parasını reddeder ve bunu bir ikram olarak kabul etmesini rica eder.

Karı koca arasında sevginin ve kıskançlığın diğer dünyada da devam ettiği düşüncesiyle kaleme alınan oyun *Ahrette Bir Gün*'dür.¹²⁰ Oyunda dünyada iken birbirini seven aşk kurbanı insanların ahretteki durumları konu edinilmiştir. Şeyda diğer dünyaya gitmiş, orada kocasıyla karşılaşmıştır. Ancak Şeyda hayattayken Nadan'ı aldattığı için Nadan onunla barışmak istemez. İntikam ve nefret duyguları yüzünden ikisinin de cezalandırılmasına karar verilir. Kahraman ise âşık olduğu Leyla'nın yanına gelmesine çok sevinir. Daha sonra fani dünyada bir araya gelemeyen Kamil ve Emel de diğer dünyaya gelirler. Oyunun sonunda yeryüzünde fazilet ve sevgi peşinde koşan kimsenin olmadığı vurgulanır. Yazarın sözcülüğünü yapan Mağfur'un son sözleri de nasihat niteliği taşımaktadır:

“Bekleyip durmasın figan edenler,
Kalmadı ne Mehdi, ne de Peygamber.
İbadet edenler Mabudu bilsin,

¹¹⁷ Yusuf Ziya Ortaç, “Kadıköy Vapurunda” *Nikâhta Keramet*, 1923

¹¹⁸ Yusuf Ziya Ortaç, “Eski Hatıra”, *Nikâhta Keramet*, 1923, s.33–37

¹¹⁹ Kemal Emin, “İkram”, *Şair*, S.4–11, Ocak-Şubat 1919, s.62–64/78–80/93–96/112, 127/128/144/160/176

¹²⁰ Hüseyin Suad, “Ahrette Bir Gün”, *Servetifünun Dergisi*, S.1547–1549, Nisan 1926

Kalbinden nifakı, şikakı silsin.
Mucize yuvası değil semavat
Bekleyen delidir âdemden hayat.
Beka da bir hiçtir, âlem de bir hiç,
Kapayın perdeyi âdem de bir hiç...”

Oyunda fazilet, savfet, samimiyet gibi mefhumların birer maske olması, insanların ihanet, ahlaksızlık ve yalanla örülü bir dünya kurmaları eleştirilir.¹²¹ Gelip geçici olan bu dünyada çekişmelere, kötülüklere gerek yoktur. Yazar, aşk konusundan daha geniş bir konuya açılım yapmış, insanın hayatını nasıl yaşaması gerektiği üzerinde durmuştur.

İslam hukukuna dayanan evlilik ve birden çok kadınla evlenme Meşrutiyet döneminin toplumsal hayatını çok yakından ilgilendirmiş, oyunların da konusunu teşkil etmiştir. Tiyatro yazarları çok evliliği eleştirmişler, bunun kötü sonuçlarını oyunlarında göstermeye çalışmışlardır. Bu durum Tanzimat döneminde de yaşanmasına rağmen sadece Ahmet Mithat Efendi’nin *Eyvah* adlı oyununda bunun yansımasını görürüz. Çok kadınla evliliğin sahneye getirilmeyişinde devrin bu olayı benimsemesi de etkilidir.¹²² Ancak II. Meşrutiyet’in ilânıyla birlikte özgürlük ortamına kavuşan yazarlar bu trajik konuyu birçok eserde ele almışlardır. Örneğin *Taaddüt-i Zevcât*¹²³ adlı oyunda Cemil Bey Rüheyde Hanım’la evlidir fakat yeni tanıştığı Rakibe Hanım’dan da hoşlanmış. Karısının da gönlünü alarak bu evliliği gerçekleştirmek ister. Rüheyde Hanım başka bir seçeneği olmadığı için mecburen bu durumu kabullenir. Oyun, nikâhtan sonra eve gelen Rakibe Hanım’ı Rüheyde Hanım’ın büyük bir olgunluk göstererek kucaklaması ile biter. Yazar oyunda evli bir erkeğin ikinci bir eş almasını, kadınların duygularının hiçe sayılmasını eleştirmiştir. O dönemin kabul edilen yanlış âdet ve geleneklerine bir son verilmesi gerektiğini düşünür fakat yerleşmiş bir sistemin de o kadar çabuk terk edilemeyeceğinin farkındadır.

Aynı konu *Büyük Yemin*’de¹²⁴ farklı bir şekilde işlenmiştir. Oyunda Cevdet evli olmasına rağmen Nemika ile hayatını birleştirmek üzeredir. Behire kocasının ikinci evliliğine karşı çıkar ve Nemika’nın evine gidip ondan kocasını bırakması ister. Nemika, Behire’nin ikna edici konuşmasından etkilenir. Aynı durumun kendi başına da gelebileceğini düşünerek Cevdet ile evlenmekten vazgeçer. Olayı öğrenen Cevdet kendisiyle birlikte olmak isteyen pek çok kadın olduğunu söyleyince Nemika hemen fikrini

¹²¹ Refik Ahmet Sevensil, “Ahirette Bir Gün”, *Vakit*, 23 Mart 1926, s.8

¹²² Niyazi Akı, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı, Sosyopsikolojik Deneme*, s.72

¹²³ Osman Şevki, *Taaddüt-i Zevcat*, Der-Saadet/Şant Matbaası, İstanbul, 1327

¹²⁴ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, “Büyük Yemin”, *Ümid Dergisi*, S.10, 23 Eylül 1336, s.12/15

değiştirir. Oyunda kadın dayanışması yine kadınlar arasındaki kıskançlık ve rekabet sonucu hüsrarla sonuçlanmıştır.

*Fırtınadan Sonra*¹²⁵ karı koca arasında çocuk sahibi olma yüzünden başlayan sonu ayrılık kararıyla biten bir tartışma üzerine kurulmuştur. Nail Bey çocuk sahibi olmak isterken Fakihe Hanım buna itiraz eder. Amca aralarını bulmaya kararlıdır ve Fakihe'yi kışkırtmayı dener. Ona Nail'in boşandıktan sonra istediği kadınla evlenebileceğini veya kuma getirebileceğini söyler. Fakihe bunu düşünmek bile istemez ve sonunda kocasıyla barışır. Oyunda erkeklerin birden fazla kadınla evlenebilmeleri ve bazen bunu da koz olarak kullanmaları üzerinde durulur. Bunun yanı sıra kocanın tek kelimeyle karısını boşayabilmesi de eleştirilir. "Boşanmak için bir vekile lüzum var mı? Senin ağzından bir söz çıkmasıyla iş biter. Nikâh dediğimiz rabita pamuk ipliğinden çürüktür" (s.24).

Anne ve babanın çoğu zaman gençlerin duygularını hiçe sayması, onları anlamaya çalışmaması neticesinde hazin olayların yaşandığı birçok oyun yazılmıştır. Örneğin *Hicranlar*'da¹²⁶ ailelerin araya girmesi nedeniyle âşıkların birbirine kavuşamaması üzerinde durulur. Müeyyed Bey, Vedia'ya büyük bir aşkla bağlanmıştır. Fakat Vedia'nın ailesi, damat adayının maddî durumunu dikkate alarak bu ilişkiye engel olur. Onu zengin biriyle evlendirerek Selânik'e gönderir. Bu olaydan sonra Müeyyed kendini alkole verir ve aşırı üzüntüden verem olur. Vedia kocasından ayrılır ayrılmaz Müeyyed'e geri döner fakat onu ölüm döşeğinde bulur. Müeyyed yıllardır Vedia'nın hasretini çekmesine rağmen onun başka bir erkekle birlikte olmasını kabullenemez. Sevgisini kirleten Vedia'dan tiksindir ama onun kolları arasında da son nefesini verir.

Genç ve yetenekli bir şairin bir hayat kadınına duyduğu aşk ve ailesinin bu duruma gösterdiği tepki *Kırık Mahfaza*'da¹²⁷ ele alınmıştır. Nahit *Bataklık* adındaki tiyatro eseri üzerine çalışırken tanıştığı Suzan'a gönlünü kaptırır. Onunla evlenmek ister. Ancak Suzan'a alıştığı zengin ve gösterişli hayatı sunabilecek maddî imkâna sahip değildir. Bunun için satılmak üzere matbaaya gönderdiği kitabına güvenir. Fakat matbaacı düşündüğünün ancak dörtte birini vermiştir. Oyun Nahit'in kaderine kahretmesiyle sonuçlanır. *Kırık Mahfaza*'da kötü kadın olarak anılan kişilerle evlenmenin aile ve akraba çevresinde uyandıracağı yankı üzerinde durulmuştur. Nahit'in ablası Naciye ve eniştesi Nureddin bu durumu hiç onaylamazlar. Toplumdaki konumlarının zedeleneyeceğini düşünürler ve onu bu sevdadan vazgeçirmek için ellerinden geleni yaparlar. Oyunda aynı

¹²⁵ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Fırtınadan Sonra", *Resimliay Dergisi*, S. 1, Şubat 1924

¹²⁶ Tahsin Nahid, *Hicranlar*, İktbal Kütüphanesi, İstanbul, 1324

Oyun ilk olarak 16 Kanun-i Evvel 1324 tarihinde Tepebaşı Kışık Tiyatrosunda sahnelenmiştir.

¹²⁷ Şehabeddin Süleyman, "Kırık Mahfaza", *Musavver Hale Dergisi*, S.2, Ocak 1325

zamanda edebiyatla hayatını geçindirmeye çalışanların sıkıntıları da dile getirilmiş ve onlar kırık mahfazaya benzetilmiştir. Bütün ömürlerini şiire, romana adayan bu kişilerin maddî bir birikimi yoktur. Nahid, sanattan, edebiyattan anlamayan bir ülkede bu işle uğraşmanın insanı yıprattığını şu sözlerle dile getirir:

“Sanat, edebiyat, nankör, sefil meslek... Bu muhitte, bu iklimde, hırsız, dolandırıcı, cani olunuz... Muğfil, kazib, atiler için bütün kuvvetimizi, bütün metanetimizi sarf ederiz. Zekamızı, ruhumuzu, malumatımızı bila tereddüd avuç avuç serperiz. Ve zannederiz ki bir şey oldu, oluyoruz, olacağız. ... Maddiyat-i hayatiye’ye lazım olan kuvvet ve metanet yok, mesail-i maişete ait malumat yok. Para o da yok. Yalnız fikirlerle nazariyelerle, şiirlerle, sözlerle süslü bir muhafaza var. Fakat içinde boş bir hava, derin bir boşluk” (s.15).

Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere Nahit yaşadıkları karşısında karamsarlığa kapılır ve sanatı anlayacak bir halkın olmayışından yakınır. Metin And bu oyunda şairlerin kırgınlığının, küskünlüğünün duygusal bir şekilde verildiğine dikkat çekmiş, fakat evlilik konusunu göz ardı etmiştir.¹²⁸ Bu oyunda olduğu gibi imkansız aşka değinen bir başka eser ise Deli’dir.¹²⁹ Oyunda Habil uzun süredir Lamia’yı çok sevmesine rağmen bir türlü açılammıştır. Sonunda cesaretini toplayıp ona duygularını söyleyecekken Lamia’nın evli olduğunu öğrenir. Kendisi de ailesinin zorlamasıyla sevmediği bir kızla evlenmek üzeredir. İkisinin de zincirlere bağlı oluşu onu derinden etkiler.

Ali Ekrem’in *Mama Dadım Darılır*’ında¹³⁰ iki gencin evlenmek için evin dadısını kandırmaları ele alınır. Hurrem Bey Bahire Hanım’la evlenmek ister. Dayısının da rızasını almıştır. Ancak çocukluğundan beri Bahire Hanım’a bakan Mesrure Hanım kızına Hurrem Bey’i lâıyk görmez. Hurrem Bey’in dinî âdetleri yerine getirmediğini, çapkın biri olduğunu düşünür. Öte yandan onun zaaflarını bilen Hurrem Bey bir plân hazırlar. Gördüğü bir rüyadan sonra kendisini tamamen dine verdiğini, ona da hediye olarak Ankara’da şeyhe okuttuğu tespihi ve gerdanlığı getirdiğini söyler. İlkönce duyduklarına inanmak istemeyen Mesrure Hanım hediyeleri görünce, üstelik okunmuş olduklarını öğrenince itiraz edecek bir şey bulamaz. Oyunun sonunda iki gencin evliliğinin onaylandığı görülür.

Birçok oyunda yaş farkından, ekonomik sorunlardan dolayı eşlerin birbirini aldattığını görürüz. Toplumsal bir sorun olan kaçgöçün yarattığı bunalım, yaş farkı ve görüş uyuşmazlığı, bunun sonucunda yaşanan gizli veya evlilik dışı ilişkiler oyunlara da

¹²⁸ Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908–1923)*, s.255

¹²⁹ Mehmet Rıfat, “Deli”, *Rûbab*, S.40, 11 Ekim 1327, s.465–468,

¹³⁰ Ali Ekrem, “Mama Dadım Darılır”, *Tarik Gazetesi*, S.39–46, 28 Ağustos 1919

yansımasıdır. Bazı oyunlarda ihanetin sebebi açık bir şekilde verilmez. Bazılarında ise aldatma normal bir olaymış gibi değerlendirilir. *Fırsat Yoksulu*,¹³¹ *Kadın Tertibi*,¹³² *Aşk-ı Atik*,¹³³ *Papağan*,¹³⁴ *Hırsız*,¹³⁵ *Tedavi Ücreti*,¹³⁶ *Kadın*, *Şiir*, *Aşk*,¹³⁷ *Dengi Dengine*,¹³⁸ *Olağan Şey*¹³⁹ adlı oyunlarda kendilerinden yaşça büyük erkeklerle evlenen kadınların mutluluğu dışarıda aramaları üzerinde durulmuştur. *Gücü Gücü Yetene*,¹⁴⁰ *Bayramlık*,¹⁴¹ *Talâk-ı Selase*,¹⁴² *Geç mi Erken mi*,¹⁴³ *Kırk Lira*,¹⁴⁴ *Sıcak Yatak*,¹⁴⁵ *Minnettarlık*,¹⁴⁶ *Bıraktığı Gibi Bulmuş*,¹⁴⁷ *Zavallı Melahat*,¹⁴⁸ *Yeni İzdivaçlarda*,¹⁴⁹ *Çingene Çadırında*,¹⁵⁰ *Nikâhta Keramet*¹⁵¹ ve *Sadık Uşak*'ta¹⁵² kadınların kimi kez beklediği ilgiyi göremediği için kimi kez de zengin ve gösterişli bir hayata sahip olmak için erkekleri aldattıklarına tanık oluruz. *Kelepir Bir Yüzük*,¹⁵³ *İhanet*,¹⁵⁴ *İsmail Efendi*,¹⁵⁵ *Bey Evde Hanım Köyde*,¹⁵⁶ *Haysiyetli Bir Erkek*,¹⁵⁷ ve *Hanımefendinin Dayısı*¹⁵⁸ gibi oyunlarda her iki tarafından da birbirini aldatması ilginç olayların yaşanmasına neden olur.

Kocasını bir avukatla aldatan Zevce'nin başına gelenler, *Fırsat Yoksulu*'nda anlatılır. Zevce bir gün takip edildiği endişesiyle heyecanla yazıhaneden içeriye girer. Arkasından oldukça yaşlı bir Zevce gelir ve karısından boşanmak istediğini, evin aşçısında

¹³¹ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Fırsat Yoksulu", *Fırsat Yoksulu, Gücü Gücü Yetene, Kadın Tertibi, Servet-i Fünun Matbaası, Diken Neşriyatı*, 1334

¹³² İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Kadın Tertibi", *Fırsat Yoksulu, Gücü Gücü Yetene, Kadın Tertibi* Kadın Tertibi, Servet-i Fünun Matbaası, Diken Neşriyatı, 1334

¹³³ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, *Aşk-ı Atik*, Ümid Külliyyatı, S. 1, 1336

¹³⁴ Yusuf Ziya Ortaç, "Papağan", *Yeni Dünya Dergisi*, Nr.3, 17 Temmuz 1335

¹³⁵ Yusuf Ziya Ortaç, "Hırsız", *Akbaba Dergisi*, S.20, 1339

¹³⁶ Yusuf Ziya Ortaç, "Tedavi Ücreti", *Akbaba Dergisi*, S.21, 1339

¹³⁷ Yusuf Ziya Ortaç, "Kadın, Şiir, Aşk", *Nikâhta Keramet*, 1923, s.38-42

¹³⁸ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Dengi Dengine", *Türk Dünyası Dergisi*, S.6, 26 Ağustos 1919

¹³⁹ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Olağan Şey", *Resimliay Dergisi*, S.1, Şubat 1341

¹⁴⁰ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Gücü Gücü Yetene", *Fırsat Yoksulu, Gücü Gücü Yetene, Kadın Tertibi*, Diken Neşriyatı, 1334

¹⁴¹ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Bayramlık", *Resimli Ay Gazetesi*, S.4, Mayıs 1341

¹⁴² Yusuf Ziya Ortaç, "Talâk-ı Selase", *Akbaba Dergisi*, S.5, 1338

¹⁴³ Yusuf Ziya Ortaç, "Geç mi Erken Mi", *Akbaba Dergisi*, S.24, 1339

¹⁴⁴ Yusuf Ziya Ortaç, "Kırk Lira", *Nikâhta Keramet*, 1923, s.67-71

¹⁴⁵ Yusuf Ziya Ortaç, "Sıcak Yatak", *Nikâhta Keramet*, 1923

¹⁴⁶ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Minnettarlık", *Sevimliay Dergisi*, S. 2, Mart 1926

¹⁴⁷ Yusuf Ziya Ortaç, "Bıraktığı Gibi Bulmuş", *Nikâhta Keramet*, 1923

¹⁴⁸ Sabiha Samih, "Zavallı Melahat", *Karagöz'ün Salnamesi*, Y.3, 1912, s.148-159

¹⁴⁹ Şehabettin Süleyman, "Yeni İzdivaçlarda", *Karagözün Salnamesi*, Y.3, 1912, s.79-80

¹⁵⁰ Yusuf Ziya Ortaç, "Çingene Çadırında", *Nikâhta Keramet*, 1923, s.21-27

¹⁵¹ Yusuf Ziya Ortaç, "Nikâhta Keramet", *Nikâhta Keramet*, 1923, s.5-12

¹⁵² Yusuf Ziya Ortaç, "Sadık Uşak", *Nikâhta Keramet*, 1923, s.28-32

¹⁵³ "Kelepir Bir Yüzük", *Papağan Dergisi*, S.46, 4 Mart 1341

¹⁵⁴ Necdet Rüştü, "İhanet", *Papağan Dergisi*, S. 133, 6 Haziran 1926

¹⁵⁵ Selim İsfendiyar, "İsmail Efendi", *İctihad Dergisi*, S.74, 1 Ağustos 1329

¹⁵⁶ Ali Galip, "Bey Evde Hanım Köyde", *Temaşa Dergisi*, S.15, 1 Nisan 1919, s.15-16

¹⁵⁷ Fiske(Orhan Seyfi), "Haysiyetli Bir Erkek", *Papağan*, S.32, 26 Kasım 1340, s.2

¹⁵⁸ Server Bedi, "Hanımefendinin Dayısı", *Papağan*, S. 58, 1 Mayıs 1929, s.2-3

gözü olduğunu söyler. Avukat bu habere sevinir, çünkü bu şartlar altında sevdiği kadınla evlenebilecektir. Avukatın yabancı bir adamla evlilik hakkında konuştuğunu duyan Zevce ise aldatıldığını düşünür ve onu terk eder. Yazıhanede bulunan Zevce ve Zevce'nin birbirinin eşi olmadığı sonradan anlaşılır.

Aradığını evlilikte bulamayan bir kadının evlendikten sonra da eski sevgilisiyle görüşmesi *Aşk-ı Atik*'te anlatılmıştır. Karakullukçu'nun gece vardiyasına kalmasını fırsat bilen Zeynep, sevgilisi Civelek'i eve davet eder. Bu sırada Subaşı eve baskın düzenler. Asıl niyeti Zeynep ile birlikte olmaktır. Karakullukçu'nun da eve gelmesiyle işler iyice karışır da Zeynep kurnazca davranıp her şeyi halleder. Benzer bir durumu *Kadın, Şiir, Aşk*'ta da yaşarız. Burada *Aşk-ı Atik*'ten farklı olarak Belkıs; ne kocasının, ne de sevgilisinin yanında mutludur. Sevgilisi Kemal ile baş başa kaldıkları anı değerlendirmek ister. Kemal ise ona tatlı sözler söyleyerek, şiirler okuyarak o anın kendisi için ne kadar önemli ve özel olduğunu belirtir. Hatta bu mesut dakikalarda ölmek istediğini ifade eder. Sevmekten başka bir şey düşünmeyen Belkıs sonunda dayanamaz ve Kemal'i odadan kovar. Fazla şairanelik ve duygusallık Belkıs'ın beklentilerini karşılamamaktadır.

Kadının ihaneti *Papağan*'da farklı bir şekilde işlenmiştir. Kerime kocasını Muhsin adlı bir şairle aldatmaktadır. Hiçbir şeyden haberi olmayan Ekrem eve misafir olarak getirdiği Muhsin'in ismini papağanlardan duyunca durumu anlar. *Hırsız*'da Şadan Hanım aradığı aşkı Ragıp Bey'de bulur ve kocası Nail Paşa'dan gizli onu eve alır. Kendisini her zaman hatırlaması için sevgilisine fotoğrafını verir. Ragıp Bey, Nail Paşa'ya görünmemek için camdan atlarken bekçiye yakalanır. Nail Paşa, Ragıp Bey'in cebinden karısının fotoğrafının çıkması üzerine şaşkınlıktan ne diyeceğini bilemez.

Kocasını ihtiyar olduğu için zaten ihanete hazır olan bir kadının kitabına uydurulmuş çapkınlık hikâyesi *Tedavi Ücreti*'nde anlatılır. Genç ve güzel Naile Hanım içindeki huzursuzluğu gideremediği için doktora muayene olur. Doktor boşanıp yaşıtı biriyle evlenmesini tavsiye eder. Kadın ise kocasını çok sevdiğini, ondan ayrılmayı düşünmediğini özellikle vurgular. Bunun üzerine doktor da her gün muayenehanesine gelirse rahatsızlığının ortadan kalkacağını söylemek zorunda kalır.

Dengi dengine yapılmayan bir evliliğin neden olduğu aldatma hikâyesine *Kadın Tertibi*'nde rastlarız. Mervan Efendi Hıraman ile üç yıllık evlidir ama Hıraman kocasını bir baba gibi sevmektedir. Hıraman'ın iki ay önce evlerine gelen Mervan Efendi'nin yeğeni Müzdad ile de ilişkisi vardır. Hiç bir şeyden haberi olmayan Mervan Efendi hem karısının, hem de yeğenin namuslu ve dürüst olduklarına inanır. Hıraman Hanım ve Müzdad, Mervan Efendi'nin güvenini kazandıktan sonra yasak ilişkilerini rahatça sürdürebilecek

ortama kavuşurlar. Oyunda Hıraman'ın "Ben sana baba gibi baktığım kadar sen de bana torunun... şey kızın gibi bakıyorsun" sözü de evliliklerindeki çıkmaza işaret eder. *Olağan Şey*'deki Ferhunde, Hıraman Hanım kadar şanslı değildir. Çünkü Hüsam Efendi yeğeni Sıtkı ile Ferhunde'yi kendi evlerinde sarmaş dolaş yakalar. Sıtkı'yı evden kovar, Ferhunde'den de boşanmaya karar verir. Uşak Hürmüz aralarında yaş farkı olan karı-kocaların böyle olaylar yaşayabileceğini, ama unutmamanın en iyi çözüm olduğunu söyleyerek ikisini barıştırır.

Dengi Dengine'de Zati Bey'in amcası Şükrü Efendi'nin kendinden çok genç yaştaki eşi Malike Hanım'la birlikte yeğenini ziyarete gelmesiyle işler karışır. Zati Bey'in Malike Hanım'la balığa çıkmalarını yanlış yorumlayan Şükrü Bey, Safiye'ye karısını yeğeninden kıskandığını söyler ve ikisinin de yaşları birbirine uygun olduğu için aralarında bir aşkın doğabileceğini düşünür. Bu şüphe üzerine karısını boşamaya ve Safiye ile evlenmeye niyetlenir. Safiye Hanım kocasıyla bir sorunu olmadığı için önce itiraz eder. Fakat Zati Bey'in ikna edici konuşmasıyla fikri değişir. Hiçbir şeyden haberi olmayan Zati Bey ile Malike Hanım ise kendilerine bırakılan not üzerine önce şaşırırlarsa da onlar da evlenmeye karar verirler. Alemdar Yalçın yazarın yaş farkının evli çiftlerde meydana getirdiği sorunları âdeta normal karşıladığı görüşündedir: İbnurrefik Ahmet Nuri Sekizinci "Suç varsa bu suçun günahını, yaşlı oldukları halde genç erkek ve genç kadınlarla evlenen kimselere yükler."¹⁵⁹ Oyunun sonuna doğru Şükrü Bey'in evlilikle ilgili görüşleri Yalçın'ı destekler niteliktedir: "Ben kendimden küçük bir kadınla evlendim. Sen de kendinden küçük bir adama vardın. Elbet bunun sonu böyle olacaktı. Söyle, söyle Safiye biz niçin akranımızla, dengimizle evlenmedik de başımıza bu felaketi getirdik" (s. 420).

Evli bir kadının başka erkeklerle birlikte oluşuna *Gücü Gücü Yetene*'de tanık oluruz. Kadın, durumu öğrenen kocasına onun hayatını kurtarmak için erkeklerle görüştüğü yalanını uydurur. Peşine takılan adamlar belalı tiplerdir. Eğer istediklerini yapmazsa kocasını öldürmekle tehdit etmişlerdir. Kendisine yüz vermediği için kocasına bütün bunları Şaşı Mahmut'un söylediğini ima eder. Çok sinirlenen koca, karısının saydığı isimler arasında sadece Şaşı Mahmud'a gücünün yeteceğini düşünüp onu dövmeye gider.

Bir kadının ihaneti *Bayramlık*'ta farklı bir şekilde dile getirilmiştir. Zevce'in dayısı altı ay önce ölmüştür, fakat haber daha yeni gelmiştir. Karısı uzaktan akraba olan biri için bu kadar üzülmenin bir anlamı olmadığını söyler. Onun için önemli olan kocasının ona bayram için alacağı hediyedir. Bu sırada Zevce, Zevce'nin göğsünde sakladığı amcasının

¹⁵⁹ Alemdar Yalçın, *II Meşrutiyette Tiyatro Tarihi Edebiyatı*, s.271

oğlunun verdiği altın saati fark eder. Karısının ihanetine sinirlenir ve ona bayramlık bir tokat atar.

Talâk-ı Selâse'de Nermin kocasının arkadaşı Reşad ile birlikte. İbrahim bir gece havanın soğuk olması nedeniyle Reşad'ın paltosunu giyerek evine gelir. Cebinden karısının aşk mektubu çıkınca durumu anlar ve onu hemen boşar. Aldatıldığını çok geç anlayan bir erkeğin durumu *Geç mi Erken mi*'de işlenmiştir. Salahi ile Neriman evleneli beş ay olmuştur, fakat üç gün önce bir çocukları dünyaya gelmiştir. Salahi eve doktor çağırarak ondan bu muammayı çözmesini, çocuğu muayene etmesini ister. Doktor'un "ya çocuk erken doğdu ya da siz geç evlendiniz" diyerek ihanete uğradığını hissettirir. Neriman kocasını akrabası Hulusi ile aldatmış ve evlenmeden önceki bu beraberliğinden hamile kalmıştır.

Para ve hırs yüzünden kocasını aldatan bir kadınının düştüğü durum *Kırk Lira*'da işlenmiştir. Nazım'ın Mebrure ile ilgilenmemesi, ihtiyaçlarına kulak asmaması onun Cemil'e yaklaşmasına zemin hazırlar. Mebrure, Cemil'den kıyafeti için gerekli olan kırk lirayı getirmesi halinde onunla birlikte olacağını söyler. Ancak Cemil'in Mebrure'nin isteklerini yerine getirecek kadar parası yoktur ve hiç utanmadan Nazım'dan borç alır. Bunu öğrenen Mebrure ise şaşkına döner. *Sıcak Yatak*'ta Münevver işi nedeniyle devamlı yola çıkan kocasına ihanet eder. Onun yokluğundan istifade ederek Ekrem'i yatağına alır. Bu sırada Cemil ansızın eve gelir. Münevver hemen Ekrem'i dolaba kilitler ve kocasına hiçbir şey belli etmez. Cemil ise herhangi bir gariplik hissetmez, üstelik karısının yatağı ısıtmasından memnun bile olur. Bir başka ihanetle *Bıraktığı Gibi Bulmuş*'ta karşılaşırız. İbrahim, taşraya memur olarak giderken aklı doğum yapacak karısında kalır. Ne var ki Muhibbe, İbrahim'in yokluğunda Cemil ile birlikte olmuştur. Aradan yıllar geçtikten sonra evine dönen İbrahim karısını bıraktığı gibi, yine hamile bulur.

Minnettarlık'ta yasak aşk yaşayan Pertev'in evine haciz gelmesiyle birlikte olayların karıştığını gözlemliyoruz. Pertev arkadaşının eşiyle birlikte. Onu evine çağırdığı gün eşyalarına el konulması moralini bozar. Bu sırada eve sevgilisinin kocası gelir. Hiçbir şeyden haberi olmayan Harun arkadaşına yardım eder, ona para verir ve eşyaların yeniden eve getirilmesini sağlar. Bu iyiliğin altında ezilen Pertev sevgilisinden ayrılma kararı alır. Duyduğu minnettarlık aşklarının bitmesine neden olmuştur.

Zavallı Melahat'ta Sabahat Hanım kocasının ilgisizliği karşısında kendisine âşık olan ve sürekli mektup gönderen Kudret Bey'e gönlünü kaptırmıştır. Kudret Bey sevgilisinin ölüm haberini Londra'da alır ve hemen geri döner. Gönderdiği mektupların başkalarının özellikle de Macit Bey'in eline geçmemesi için bütün yaşadıklarını Sabahat

Hanım'ın kız kardeşi Melahat Hanım'a anlatır. Melahat Hanım olanları duyunca yıkılır ama kardeşinin namusunu kurtarmak için Kudret Bey'e yardım etmeye karar verir. Fakat mektupları ararken eniştesine yakalanır. Macit Bey, karısının ihanetinde kendi ihmalkârlığı olduğu için pişmandır, ancak her şeyi düzeltmek için çok geçtir. *Yeni İzdivaçlarda*'nın başında damat eşine oldukça ilgilidir, ona sıcak davranır. Fakat üç ay sonra karısının bir âşığı olduğunu öğrenir ve ondan hesap sorar. Kadın ise kocasının söylediklerini uyguladığını ima etmek istercesine “Mesut olmak için üç şey vardır: Kıskanmamak, iğrenmemek, utanmamak!!” der. Oyunda evliliği sadece zevk ve şehvet aracı olarak görmenin sakıncaları işlenmiştir.

Kadın ruhunun inceliklerini anlamayan bir erkeğin göz göre göre eşini elinden kaçırması *Çingene Çadırında*'da anlatılmıştır. Penbe, Hasan'ın kendisiyle ilgilenmesini, onu şımartmasını ister. Fakat Hasan beklentilerini karşılamaz. Bir gece evlerine gelen çiftlik sahibi Cemil Bey, Penbe ile yalnız kalmak için Hasan'dan bir ayı bulmasını ister. Hasan, efendisinin emrini yerine getirmek üzere gider. Bunu fırsat bilen Cemil Bey, Penbe'ye yakın ilgi gösterir. Bu sırada içeriye giren Hasan durumu yine anlamaz ve Cemil Bey'in aylar yerine insanlarla anlaşmasını takdir eder.

Kocasıyla arasında yaş farkı bulunmasına rağmen ona sadık olan eşin yoldan çıkarılışına *Sadık Uşak*'ta tanık oluruz. Oyunun başında Melahat Hanım'ın komşu kızına evlilikle ilgili öğüt verdiğini görürüz. Kendisine evlilikte sadece paranın önemli olmadığını, bu yüzden ihtiyar biriyle evlenmemesini, onu ancak genç bir kocanın anlayabileceğini söyler. Kocasının olmadığı bir gece evin uşağı, Melahat Hanım'ın odasına girer. Utangaç bir şekilde sahibinin giderken hanımının yalnız kalmasını istemediğini söyler ve oyun biter. *Nikâhta Keramet*'te ise Nihal, çocukluk aşkı Ekrem'le birlikte olabilmek için kendi evliliğini bitirmeyi göze alır. Ancak Ekrem aynı anda kocasını da idare edebileceğini söyleyince Nihal hayal kırıklığına uğrar ve gerçek sevgiyi kocasıyla yaşayabileceği kanaatine varır.

Karı-kocanın karşılıklı ihanet içinde olduğu bir oyun ise *Haysiyetli Bir Erkek*'tir. Leman kocası Naci'yi aldatırken Naci de başka bir kadınla birlikte. Bu durumdan en çok rahatsız olan ise Leman'ın sevgilisi Necmi'dir. Çünkü Leman'ı sıradan bir kadınla aldatan Naci, Necmi'yi küçük düşürmektedir: “Bu adam terk edilmiş bir kadına âşıktır, kocasının beğenmediği bir kadını iğfal ediyor, yere atılmış bir meyveyi yiyor. Bak ne gülünç, ne zavallı bir vaziyetteyim... Kimsenin benimle eğlenmesini istemem” diyerek içinde bulundukları durumu kendi açısından değerlendirir.

Birbirini aldatan başka bir çifte *Bey Evde Hanım Köyde*'de rastlarız. Evin beyi hizmetçiyle, kadın ise başka erkeklerle birlikte. Fakat ikisinin de bu durumdan haberi yoktur. Geceyi hizmetçiyle geçiren Bey, karısı gelmeden toparlanmaya çalışır. Onun geç saatlere kadar Kadınları Yükseltme Cemiyeti'nde çalıştığını zanneder. Hizmetçi ise hanımının Selami Bey'le birlikte olduğunu bilir. Ancak hem beyini, hem de hanımını idare etmeyi başarır. Sevgilisinin yanında gelen Nevin kocasına onu ne kadar özlediğini söyler ve hiçbir şey olmamış gibi yatak odalarına geçerler. Aynı konu *İhanet*'te de işlenmiştir. Oyunun başında Leyla misafirlerin önünde kocasını kendisini hizmetçi Katina ile aldatmakla suçlar. Hizmetçinin konuşmasına kulak misafiri olmuş, ihanete uğradığını üstelik ona göğsündeki benden bahsedecek kadar yakın olduğunu düşünmüştür. Bu durumu hak etmediği kanaatinde olan Nazmi, Katina ile yüzleşir. Oyunun sonunda Katina'nın sözleri yaşananlara farklı bir boyut katar:

“Yalandır işitmedim ben senden öyle bir şey
Hanımdan bahsetmişti komşudaki küçük bey!”

Bu ifaden de anladığımız üzere Leyla kocasından şüphelenirken aslında kendisi onu aldatmaktadır. Bir başka oyun, *Hanımefendinin Dayısı*'nda ise Meliha sevgilisi Selim'i dayısı diye tanıttığı bir adamla aldatır. Bunu öğrenen ve fırsatı kaçırmayan Selim de hizmetçiyle gönül eğlendirir.

Eşlerin birbirlerine sezdirmeden başkalarıyla gönül eğlendirmesi *İsmail Efendi*'de de karşımıza çıkar. Bu oyunda İsmail Efendi sırf parası için genç bir kızla evlilik plânları yapar. Emine Hanım ise kocasının sözünden çıkmazmış gibi görünür, fakat onun yokluğunda komşusunu eve almaktan da çekinmez. *Kelepir Bir Yüzük*'te O, kocasını oyunun anlatıcısı Ben ile aldatır. O'nun kocası da başka bir kadınla birlikte. Karısı için aldığı yüzüğü sevgilisinin görmesini istemez. Ben'e uğrayarak yüzüğü ona emanet eder. Arkasından Ben'in evine gelen O yüzüğü görür ve Ben'in kendisine hediye ettiğini zanneder. Ben'in yanından ayrılırken kocasını şüphelendirmemek için yüzüğü bırakır. Ben ise kocasının bu duruma şaşırmayacağını söyleyerek yüzüğün hikâyesini anlatmaya başlar. Böylece karı-kocanın birbirine ihanet ettiği ortaya çıkmış olur.

Kısmet Değilmiş,¹⁶⁰ *Oruç Keyfi*,¹⁶¹ *Kadın ve Hırsız*,¹⁶² *İki Ebe Bir Gebe*,¹⁶³ *Sayfiyede*,¹⁶⁴ *Rücu*,¹⁶⁵ *Ezâ-yı Talak*¹⁶⁶ ve *Karı Koca*¹⁶⁷ erkeklerin eşlerini aldatması

¹⁶⁰ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, *Kısmet Değilmiş*, Tanin Matbaası, İstanbul, 1336

¹⁶¹ Yusuf Ziya Ortaç, “Oruç Keyfi”, *Akbaba Dergisi*, S.141, 1340

¹⁶² “Kadın ve Hırsız”, *Tiyatro Dergisi*, S.21, 10 Haziran 1874

¹⁶³ Jüpon Bey, “İki Ebe Bir Gebe”, *Hayal Dergisi*, S.55–60, 28 Ekim 1910

¹⁶⁴ Müfid Ratub, “Sayfiyede”, *Resimli Kitap*, S.1, Eylül 1324

üzerine kurulmuş oyunlardır. *Kismet Değilmiş*'te Doktor Nedim Bey, sütkardeşi Salih Bey'le birlikte sevgilisi Eftalya'yla buluşmak için çeşitli plânlar hazırlar. Karısının hiçbir şey anlamaması için elinden geleni yapar. Fakat birtakım aksilikler nedeniyle sevgilisiyle görüşemez. Benzer bir durum *Kadın ve Hırsız*'da da karşımıza çıkar. Ne yazık ki Ahmet Mithat Bey, doktor Nedim kadar şanslı değildir. Çünkü Darülbeyde'deki oyundan gelen Ayşe Hanım bir şeylerin ters gittiğini hisseder. Kocasını sorguya çeker. Ahmet Mithat Bey de mecburen gerçekleri karısına söylemek zorunda kalır ve af diler.

Bir erkeğin her türlü şartta eşini aldatabileceği *İki Ebe Bir Gebe*'de çarpıcı bir şekilde ortaya konulmuştur. Oyunda Behice doğum yapmak üzeredir. Kocasını Raci ebe Madam Annik'i eve getirir. Daha önceden hazırladıkları plân doğrultusunda Madam'ın alet çantasını almak için evden ayrılır. Aslında kulak doktoru sıfatıyla bir başka kadını görmeye gitmiştir. Madam tek başına doğumun altından kalkamayacağını anlayınca bir doktor ister ve daha önce anlaştıkları Âli Bey'in getirilmesi için hizmetçiyi eczaneye gönderir. Fakat onun yerine basur doktoru Ali Bey gelir. Yapılan yanlış kısa bir süre sonra anlaşılır ve bu kez Âli Bey çağrılır; o da doğumu gerçekleştirir. Raci doğumu Âli Bey'in yaptırdığını öğrenince sinirlenir; bunun üzerine Madam da onun sırrını söyler. Oyun her iki tarafın sahtekârlığının ortaya çıkması ile sona erer. Oyunda asıl konuya ilâveten oyun kişilerinin yabancılara güvenmedikleri de telkin edilmektedir. Özellikle Hayriye Hanım torununu bir Ermeni ebenin doğurtmasını istemez. Bu şekilde dinden çıkacaklarına inanır. Fakat damadına sözünü geçiremediği için kendi kendine söylenmekle yetinir.

Evli bir erkeğin aldatma girişiminden *Sayfiyede*'de bahsedilir. Ne var ki Mehmet bu işte yalnız değildir. Kendisiyle birlikte babası Metin Efendi ve akrabası Suad Bey de çamaşırları yıkamak için eve çağrılan Ürü ile ilgilenirler. Hepsi bir bahaneyle onunla konuşmaya, oturduğu evin adresini almaya çalışırlar. Ürü'yü evin seyisiyle öpüşürken gören Hanımefendi onu işten çıkarır. Bu sırada Destiyar kalfanın aile dostları Nazik Bey'in Ürü ile birlikte gittiğini söylemesi evin erkeklerini hayrete düşürür.

Oruç Keyfi'nde ise yaşlı ve evli bir erkeğin evin hizmetçisiyle çapkınlık yapması söz konusudur. İhsan Hanım iftar saatinde kocasının nereye kaybolduğunu merak eder ve Keşfi Bey'i hizmetçiyle yatakta yakalar. Keşfi Bey pişkinliğe verir ve oruçtan ne yaptığının farkında olmadığını söyler. *Karı Koca*'da Semiha kocasının kendisine vakit ayırmamasından şikâyetçidir. Hatta onun Sahire adında bir sevgilisi olduğunu, onunla

¹⁶⁵ Artist Burhaneddin Bey, "Rücu", *Resimli Kitap*, S.2, Ekim 1324

¹⁶⁶ Süleyman Sırrı, "Ezâ-yı Talak", *Rûbab Dergisi*, S.36, 13 Eylül 1328, s.417-419,

¹⁶⁷ "Karı Koca", *İnci*, S.17, 1 Haziran 1336, s. 8-10

Fener’de gezdiğini iddia eder. Şefik durumu inkâr etmez, hatta o gece de eve gelemeyeceğini söyleyerek çekip gider. Semiha ise “bir çocuğumuz olsaydı ömrümüz boşa geçmezdi” diye düşünür.

Bir başka aldatma hikâyesini *Ezâ-yı Talak*’ta okuruz. Oyunda Beria kocasının kendisini aldattığını öğrenmiş, hıçkırır hıçkırır ağlamaktadır. Hizmetçisi onu bir an bile yalnız bırakmaz ancak Beria kendinde değildir. Bir yandan bu hale geldiği için üzgündür, bir yandan da kadınların, erkeklerin bu şıpsverdiliğine neden katlandıklarını düşünür. Bu sırada gelen telgrafi okuduktan sonra aniden ölür. Nişanlısının kendini aldattığını zanneden İclal’in gereksiz yere Halet’i suçlaması *Şüphe*’de¹⁶⁸ ele alınmıştır. Halet’le buluştuklarında ihaneti kabul edemeyeceğinden bahseder. Halit ise bir gün önce yanında görülen kadının kız kardeşi olduğunu söyleyerek duruma açıklık getirir.

Bu bölümde ele alınan oyunlardan farklı olarak *Rücu*’da Sadi, karısını aldattığı için pişmandır ve barışmaları için baldızından yardım ister. Neriman, kardeşiyle ilgilenmeyen, onu yalnız bırakan Sadi’ye karşı aşırı derecede tepkilidir. Ona güvenmediği için bu işte yer almak istemez. Fakat Sadi’nin ısrarlarına dayanamayarak ona yardım edeceğini söyler ve oyun sona erer. *Erkek Evlât*’ta¹⁶⁹ ise bir babanın erkek çocuğunun çapkınlığını hoş görmesi hatta onay vermesi anlatılır. İffet Hanım bin bir güçlkle yetiştirdiği çocuğunun başka kadınların peşinde koşmasına üzülür. Naim Bey ise oğlunun çapkınlık yapmasına ses çıkarmaz ancak derslerine karşı ilgisiz olduğuna kızar. Çocuklarının gelmesini bekleyen karı koca eski günlerini yâd ederler. Oyunun sonunda oğullarının sağ salim eve döndüğünü duyan anne ve baba rahat bir şekilde odalarına çekilirler.

Türk erkeklerinin yabancı kadınlarla veya kötü yola düşmüş kadınlarla birlikte olması, onlara ilgi duyması bu dönemde en çok eleştirilen konulardan biri olmuştur. Oyunlarda bu tarz ilişkilerin toplum ve aile hayatında yaratacağı sorunlar işlenmiştir. Sözcüleri *Behiç’in Nişanlısı*’nda¹⁷⁰ devamlı zengin erkekleri ağına düşürüp onlarla gününü gün eden bir kadının Behiç’i kandırması anlatılır. Behiç üç aydır görüştüğü bu kızla evlenmeye karar verir. Hikmet ise onu herkesin tanıdığını, Behiç’in sandığı gibi namuslu biri olmadığını bilir, fakat arkadaşına bir şey söyleyemez. Bu işten Behiç’i döndürmenin kolay olmadığını farkındadır. Çünkü “...seven bir kalbe: Gece, gündüz görünür/Baş dumanlı dağlar bile dümdüz görünür...” Bir gencin gönlünü bir hayat kadınına kaptırması

¹⁶⁸ Hulki Amil, “Şüphe”, *Süha*, S. 1, 19 Haziran 1919

Bu oyun Prof. Dr. Mustafa Özcan tarafından eski yazıdan çevrilerek 5 Ocak 2006 tarihli *Anadolu Manşet Gazetesi*, s. 5’te yayınlanmıştır.

¹⁶⁹ Yusuf Ziya Ortaç, “Erkek Evlât”, *Tavus Dergisi*, S. 2, 1 Mayıs 1341

¹⁷⁰ Yusuf Ziya Ortaç, “Behiç’in Nişanlısı”, *Akbaba Dergisi*, S. 3, 1338

Vesika'da¹⁷¹ işlenir. Vefik çok kısa bir süre önce tanıştığı Nermin'le evlilik hayalleri kurmaya başlar. Nermin'in ise gelecekle ilgili herhangi bir plâni yoktur, sadece o anı yaşamaktadır. Polis sorguya çekinceye kadar da vesikalı bir kadın olduğunu söylemez. Vefik ise bu gerçek karşısında hayal kırıklığına uğrar.

Yakup Kadri'nin *Veda*'sında¹⁷² tanıdığımız Kristin üç yıldır birlikte olduğu Ziya Bey'i parası bitince terk eder. Tefvik Bey arkadaşını uyarmaya çalışırsa da Ziya Bey'in hiçbir şey anlayacak hali yoktur. O hâlâ ilişkilerinin devam ettiğine inanır. Veda etmeye gelen Kristin ise erkek kardeşiyle birlikte memleketine döneceğini söyleyerek Ziya Bey'i acılarıyla baş başa bırakmıştır. Oyunun sonunda Ziya Bey'in kendini öldürüşü perde arkasında verilir. Yazar din ayrılığı hesaba katılmadan yabancı kadınlarla sürdürülen metres hayatını taşlar. Böyle bir yaşamın içtenlikten, sevgiden ve özveriden uzak olduğu, erkeği sağlık ve servet bakımından mahvedeceği belirtilir.

Erkeklerin yabancı kadınlarla akşamları bir araya gelip eğlenmesinin o dönemin alışkanlıklarından biri olduğunu *Karşıda Bir Gece*'den¹⁷³ anlıyoruz. Oyunda Niyazi Bey'in eğlenmeye gittiği bir eve külhanbeylerin dadanması sonucu yaşanan tatsızlıklardan bahsedilir. Niyazi Bey, kızlarla birlikte sazlı sözlü bir eğlence içindedir. Bu sırada kapıyı vuran külhanbeyler de içeriye girmek isterler. Virjini bin bir dil dökerek kapının önündekileri kovar ve eskiden Beyoğlu'nun böyle olmadığından bahseder.

Müfit Ratip'in *Zincir*'inde¹⁷⁴ ise diğerlerinden farklı olarak bir yabancı kadının evlenme isteği, fakat hayat tarzının buna izin vermeyişi anlatılmıştır. Denis, Şekip'i bir türlü evliliğe ikna edemez. Onu kışkırtmak amacıyla arkadaşı Necdet'le yaklaşmış gibi yapar. Şekip ise onun gibi bir kadının evlendiği takdirde mutlu olamayacağını, bu sevdadan vazgeçmesi gerektiğini ifade eder. *Zincir*'deki Şekip'in haklı olduğunu *Münafıklık*'ta¹⁷⁵ gelişen olaylardan anlarız. Eskiden birçok erkekle birlikte olan Maide, Yunus Efendi ile evlendikten sonra tamamen mazbut bir hayat sürer. Fakat geçmişi bir türlü peşini bırakmaz. Yunus Efendi'nin yeğeni Sıtkı, Maide'ye sürekli o günleri hatırlatır ve onunla birlikte olmak ister. Karşılık alamayınca da Yunus Efendi'nin ondan şüphelenmesi için elinden geleni yapar.

¹⁷¹ Yusuf Ziya Ortaç, "Vesika", *Nikâhta Keramet*, 1923, s.43-48

¹⁷² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Veda", *Resimli Kitap*, Ağustos, S.11, 1325

Niyazi Akı bu oyunda kısmen İbsen'i etkisi olduğunu belirtir. Evlilik Norveçli yazarın da önem verdiği konular arasındadır. Oyunun taşıdığı sosyal amaç dikkate alındığında İbsen'le ilişkilendirmek mümkündür. bkz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Niyazi Akı (hzl.), *Tiyatro Eserleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1984, s.16

¹⁷³ "Karşıda Bir Gece", *Zümriüdüanka Dergisi*, S.97, 13 Aralık 1339

¹⁷⁴ Müfit Ratip, *Zincir*, Karabet Matbaası, İstanbul, 1336

¹⁷⁵ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Münafıklık", *Ümid Dergisi*, S.18, 24 Mart 1337

Metres ve zevce hayatının karşılaştırılmasını *Metres-Zevce*'de¹⁷⁶ görüyoruz. Mürüvvet beş senedir Servet'in metresidir ve artık evlenmek ister. Servet, Mukaddes'in aksine evlendikleri takdirde birbirlerine pamuk ipliğiyle bağlanacaklarına inanır: "Metres hayatı gibi ne kıymetli, ne zevklidir. Metres hayatına can atan birçok evli kadınlar var" (s.4) diyerek onu ikna etmeye çalışırsa da başarılı olamaz ve evlenirler. Bu sefer Mürüvvet, Servet'in kendisiyle eskisi kadar ilgilenmediğinden, önemli günleri unutmasından üstelik bir de kaynanasını çekmek zorunda oluşundan şikâyet etmeye başlar. Boşanmaya karar verirler fakat Mürüvvet'in hamileliği durumu değiştirir. Mürüvvet anne olacağı için yeniden metres hayatına dönemeyeceğini söyler ve oyun sona erer.

Erkeklerin, kadınların güzelliğine ve tatlı sözlerine kanmaları sonucu düştükleri durum, *Açık Bono*¹⁷⁷ *Banka Müdürü*,¹⁷⁸ *Tavla*,¹⁷⁹ *Maske*,¹⁸⁰ *Ferhunde*,¹⁸¹ ve *Mahcupluk İmtihani*¹⁸² adlı oyunlarda ele alınmıştır. *Açık Bono*'da Nadir Bey sattığı kumaş karşılığında Farika Hanım'dan para yerine buse alacaktır. Farika Hanım durumu arkadaşı Mebrure'yle paylaşır. Mebrure'nin tepkisine rağmen yapılan akiti bozmaya hiç niyeti yoktur. Nadir Bey heyecanlı bir şekilde sipariş edilen kumaşla birlikte eve gelir. Fakat Farika Hanım'ın kendisi yerine elli beş yaşındaki hizmetçisi Marika'nın onu öpeceğini söylemesi Nadir Bey'i şoka uğratar. Ancak itiraz edebileceği bir şey yoktur, her halükarda Farika Hanım anlaşılmaya sadık kalmıştır.

Bir erkeğin mevkini bir kadının istekleri uğruna kötüye kullanması *Banka Müdürü*'nde işlenmiştir. Direktör, boşalan kalem müdürlüğüne gerçekten o işi hak edecek birini getirmek ister. Bu yüzden tavsiye mektuplarını bile okumaz. Fakat genç ve güzel bir kadının ambar kâtibi için araya girmesi ile akli karışır. Özellikle kadının kendisiyle de yakından ilgileneceğini belirtmesi üzerine istediğini yerine getirmeye karar verir. Oyunun sonunda evinde yangın çıkması ile gönlündeki yangın arasında bir paralellik kurulmaya çalışılmıştır. Bu durum kadının direktörü tulumbacıya benzetmesine de neden olur.

Yusuf Ziya'nın bir diğer oyunu *Tavla*'da yeni açılan bir lokantada çalışan garsoniyeyi görmek amacıyla yemeğine tavla oynayan üç kişinin başına gelenler hikâye edilir. Bunun için lokantanın kötü yemeklerini bile yiyen İbrahim, Edhem ve Mecdi

¹⁷⁶ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Metres-Zevce", *Sevimliay Dergisi*, S.3/4, Haziran 1926

¹⁷⁷ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Açık Bono", *İnci Dergisi*, S. 4, 1 Mayıs 1335, s.11/12

¹⁷⁸ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Banka Müdürü", *Ümid Dergisi*, S. 19, 21 Nisan 1337

¹⁷⁹ Yusuf Ziya Ortaç, "Tavla", *Temaşa*, S.18, 1 Ocak 1920, s. 15-16

Oyun Reşat Nuri'ye ithaf edilmiştir.

¹⁸⁰ Yusuf Ziya Ortaç, "Maske", *Akbaba Dergisi*, S.6, 1339

Oyunun Beyler Beyi'nde 3 Kanunievvel 1338'de yazıldığı da belirtilmiştir.

¹⁸¹ İbnürrefik Ahmed Nuri Sekizinci, "Ferhunde", *Resimliay Dergisi*, C.2, S.5, Haziran 1341

¹⁸² Ömer Seyfettin, *Mahcupluk İmtihani*, Muallim Ahmet Halit Kitaplığı, 1938

sonunda mide rahatsızlığından yatağa düşerler. *Maske* ise barların daimi müşterisi Osman'ın karnaval zamanında yüzü maskeli bir bayanın peşine düşmesinden bahseder. Kadının sadece gözlerini görmesi etkilenmesi için yetmiştir. Fakat maskenin çıkartılmasıyla birlikte hayal kırıklığına uğrar. Düşlediği kadınla karşısındaki arasında hiçbir benzerlik yoktur.

Erkeklerin aşkları için kadınların aşırı veya anlamsız isteklerini nasıl yerine getirdikleri *Ferhunde*'de anlatılmıştır. Ferhunde Remzi'yi çok sevdiği halde onun evlilik teklifini kabul etmez. Çünkü aralarında maddî anlamda eşitlik yoktur. Fakat bir falcının yakında hiç tanımadığı biri tarafından hesabına para yatırılacağını müjdelediğini ve ancak böyle bir durumda birlikte olabileceklerini söylemeyi de ihmal etmez. Remzi Ferhunde'nin mesajını anlar ve öğleden sonra kimliği belirsiz bir kişi tarafından falcının dediklerinin çıkacağı haberini verir. *Mahcupluk İmtihanı*'nda ihtiyar bir adamın genç bir bayana duyduğu aşk yüzünden gerçekleri görmeyişi dile getirilir. Hayranzade yanında çalıştırdığı Peride'ye âşıktır. Peride de bu durumu istediği şekilde kullanır. Hayranzade'yi şüphelendirmeden mahcupluk imtihanı adı altında kızıdan bile utangaç olduğunu öne sürdüğü sevgilisini işe alır. Hayranzade, Müstemend Efendi'nin çabalarıyla sonunda gerçeği anlarsa da duygularına hükmedemez ve her şeyi görmezlikten gelmeyi tercih eder.

Aile içinde çıkan tartışmalar *İki Talâk Bir Dondurma*'ya¹⁸³ konu olmuştur. Oyunda hararetli konuşmalardan sonra ayrılma kararı alan iki çiftte rastlarız. Erkek ve kadınların dertleşmek için birbirlerinden habersiz aynı lokantaya gitmeleri barışmaları için uygun bir ortam hazırlar. Çünkü ne kadar kavga ederlerse etsinler hâlâ birbirlerini sevmektedirler. Kocasının dondurma yiyerek hastalanacağını düşünen eş oturduğu masadan onu uyarır. Bu atılan ilk adım ile aralarındaki soğukluk da sona erer.

Karı koca arasında yaşanan başka bir gerginlik ise *Gerdaniye Bûselik*'te¹⁸⁴ işlenmiştir. Nevber kocasının yabancı kelimeler kullanma konusunda kısıtlama getirmesine kızar ve ona küser. Fahir de karısının aklını başına getirmek için evlilik yıldönümlerine aldığı gerdanlığı ikinci eşine vereceğini iddia eder. Bunu duyan Nevber hemen kocası ile barışır. Fahir de özentisi olmadığı müddetçe yabancı kelimeleri kullanabileceğini söyleyerek olayı tatlıya bağlar.

Karı-koca arasına girmemek gerektiğini *Dayak*'taki¹⁸⁵ olaylardan anlarız. Melahat kocası Fevzi'den her gün dayak yemesine rağmen bir an bile ondan ayrılmak istemez.

¹⁸³ Kumru, "İki Talâk Bir Dondurma", *Tavus Dergisi*, S.2, 1 Mayıs 1341

¹⁸⁴ İbnurrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Gerdaniye Buselik", *İnci Dergisi*, S.6, 1 Temmuz 1919

¹⁸⁵ Yusuf Ziya Ortaç, "Dayak", *Akbaba Dergisi*, Nr. 9, 1339

Evlerine misafir gelen Rifat karı kocanın bu haline üzüldü ve onlara nasihat verir. Fakat durum değişmemiştir. Sonunda Rifat çiftler arasındaki ilişkinin çoğu zaman dışardan anlaşılamayacağına kanaat getirir. Bunun üzerine karı-kocanın birbirlerine duydukları sevgi bitmediği takdirde yaşanan tüm kötü olaylara rağmen yeniden bir araya gelebileceklerini *Helâl Mal*'da¹⁸⁶ görürüz. Firdevs kocasını uzun bir süre önce terk etmiş ve başka erkeklerle birlikte yaşamaya başlamıştır. Niyazi, Firdevs'in zengin tüccar Sami Bey ile beraber olduğunu öğrenir ve kendisinin Bebek'e ya da Arnavutköy'e atanmasını sağlamak için Firdevs'ten yardım ister. Bu konuşma sırasında ikisi de hâlâ birbirlerini sevdiklerini anlarlar. Yakınlaşmaya başlayan çift yatak odasına geçer. Bu sırada Firdevs'in sevgilisi Sami Bey gelir, durumu anlamış fakat biraz geç kalmıştır. Firdevs, Sami Bey'e kocasıyla birlikte olduğunu kendisine karışma hakkı olmadığını söyler. Niyazi ise "Helal mal beyefendi, helal mal işine bak!" diyerek kapıyı yüzüne kapatır.

Bir çiftin incir çekirdeğini doldurmayacak bir sebepten boşanmanın eşiğine gelişi *Sigara Külü*'nde¹⁸⁷ anlatılır. Erkeğin inatçılığı ve dağınıklığı, kadının genç kızlık hayallerine evlendikten sonra kavuşamaması, gerçek ve hayalin çelişkisi onları bu noktaya taşımıştır. Sait'in boşandıktan sonra Bülent'in kendini anlayacak bir kadınla evlenip belki mutlu olacağını söylemesi Nazan'ın aklını başına getirir. Çünkü o ana kadar kocasının başka kadınlarla birlikte olabileceğini düşünmemiştir. Sonunda da karı-kocanın birbirlerinden gerçekten ayrılmak istemediği anlaşılır ve oyun mutlu sonla biter.

Kadınların evlilikteki durumları *Hasbıhal*'de¹⁸⁸ farklı bir bakış açısıyla işlenmiştir. Sanevber ömrünü sırf kocasını mutlu etmek için geçirdiğine pişmandır. Bütün kadınların aynı kaderi paylaştığını, bir gün kızı Sadberk'in de benzer yollardan geçeceğini düşünür. Sadberk ile bu konuda dertleşirken onun böyle bir durumda boşanacağını, hukuk-ı nisvanın kadınları koruyacağını anlatması Sanevber'i çok etkiler. Hiçbir şeyden habersiz akşam eve gelen kocasına ondan boşanmak istediğini söyler. Ancak Behlül Bey hâlâ tüm hakların erkeklerde olduğunu ima edercesine sözde boşanan karısını aynı şekilde tekrar alır. Oyunda feminizm akımının yavaş yavaş ülkemize girdiğine fakat henüz bütün inceliklerinin anlaşılmadığına tanık oluruz. Sanevber'in kocasına kadın ve erkeklerin eşit olduğunu anlatırken verdiği örnekler feminizm kavramının tam anlamıyla yerine oturmadiğının da bir göstergesidir:

¹⁸⁶ Sermed Muhtar, "Helâl Mal", *Temaşa Dergisi*, S.10-11, 17 Ekim 1918

¹⁸⁷ Refik Nuri, "Sigara Külü", *Muhit*, S.2, Eylül 1930, s. 378-381, 399

¹⁸⁸ Mes'adet Bedirhan, "Hasbıhal", *Kadınlar Dünyası Dergisi*, S.146, 6 Haziran 1330

“Sizin sakalınız varsa bizim de saçlarımız var. Sizin pantolonunuz varsa bizim de fistanımız var. Sizin yeleğiniz varsa bizim de gömleğimiz var. Sizin Kunduranız varsa bizim de iskarpinlerimiz var. Sizin ceketiniz varsa bizim de entarimiz var. Sizin paltonuz varsa bizim de yeldirmemiz var. Sizin fesiniz varsa bizim de çarşafımız var. Sizin içkiniz varsa bizim de sakızımız var. Sizin kravatınız varsa bizim de bizim de kuşağımız var. Siz hokkaya kalem batırırsınız biz çorbaya kaşık sallarsınız. Siz çarşıda alış-veriş edersiniz biz de evde dövüş ederiz. Siz doktor yetiştiriyorsunuz ebeler bizden çıkıyor” (s.12).

Yakup Kadri’nin *Nirvana*’sında¹⁸⁹ içkinin aile hayatına zarar vermesi hikâye edilmiştir. Mihriban sabahlara kadar kocasının eve dönmesini bekler. Sonunda eve gelen kocanın içkili olduğu anlaşılır. Mihriban kocasını yatırıp sabah dinlenmiş bir vaziyette konuşmayı tercih ederse de Necdet hayat hakkındaki olumsuz düşüncelerini arka arkaya sıralamaya başlar. Oyunun sonunda Mihriban kocasının neredeyse delirdiğine kanaat getirip kendini dışarıya atmak isterse de orada bayılır kalır ve perde kapanır.

Şehabettin Süleyman’ın *Aralarında*’da¹⁹⁰ Nermin Hanım, kocasının kardeşleriyle aynı evde yaşamak istemez. Kerime Hanım ve Fatin Bey ise Reşid Bey’in aklı başında bir insan gibi davranmasını beklerler. Kendini aptal yerine koyan eşine karşı biraz otoritesini kullanmasını tavsiye ederlerse de sözlerini dinletemezler. Arada denge unsuru olması gereken Reşid Bey de karısının yanında yer alınca işler iyice karışır. Sonunda gelinleri tarafından ağır hakaretlere uğrayan Kerime Hanım ve Fatin Bey evi terk ederler.

Damat-kaynana ilişkisi evlilik hayatının vazgeçilmez motifleridir. Bu ikili arasında birçok renkli olayın yaşanması oyun yazarlarının da ilgisini çekmiştir. Bu döneme ait oyunlar arasında sadece iki oyunda damat ve kaynananın birbirini çekememeleri, evde hâkimiyet kurma mücadelesi üzerinde durulmuştur. Sözgelişi *Kaynanaya Hulûl Etme Usûlu*’nde¹⁹¹ kaynana evlenmek istediği halde damadı uygun görmediği için bir türlü hayaline kavuşamaz. Ona göre damadı evdeki otoritesini kaybetmemek için gelenlerin hiçbirini beğenmemiştir. Kızı annesinin yalnızlıktan bunaldığı anlar ve akşam kocasına durumu anlatır. Damat da bilmeden yaptığı hatayı düzeltmek için kaynanasına istediği

¹⁸⁹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Nirvana”, *Resimli Kitap*, 1325

Niyazi Akı, Yakup Kadri’nin İbsen’den etkilendiğini ve *Nirvana*’nın son sahnesinin İbsen’in *Hortlaklar* adlı eseriyle benzerlik gösterdiğini belirtir. Her iki oyundaki oyun kişileri biyolojik kalıtım kâbusu içinde yaşayan mutsuz kişilerdir. Akı özellikle bu oyunun son bölümünün Yakup Kadri üzerinde olumsuz bir etki bıraktığı düşüncesindedir. Çünkü babasındaki içki, zevk ve sefaya düşkünlüğün kendisinde de görülebileceğine inanır. Yazar bir mektubunda *Nirvana*’yı İbsen’in *Hortlaklar* oyununa nazire olarak yazdığını söylerse de sayfa sayısı bakımından bunun pek de mümkün olmadığını söyleyebiliriz. bkz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Niyazi Akı (hzl.), *Tiyatro Eserleri*, s.17

¹⁹⁰ Şehabeddin Süleyman, “Aralarında”, *Resimli Roman Dergisi*, S.5, Temmuz 1325

¹⁹¹ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, “Kaynanaya Hulul Etme Usulu”, *Resimli Hikâye Dergisi*, S.1, Mayıs 1928

kişiyle en kısa sürede evlendireceğini söyler. Gün boyunca arkasından söylenip durduğu damat bir anda kaynananın gözünde dünyanın en iyi insanı oluvermiştir. *Kuduz*'da¹⁹² Behlül, Hazık ve Abid'i ısırma konusunda hayvan ve insan arasında çok benzerlik olduğu görüşünü tartışırken görüyoruz. Çeşitli örneklerle düşüncelerini desteklerler. Konu karı-kocanın mecazî anlamda birbirlerini ısırmalarına bir başka deyişle evlilikte yaşanan tartışmalara gelir. Bu sırada kudurduğunu iddia eden Merid muayenehaneden içeriye girer. Behlül, Hazık ve Abid, Merid'in kolundaki diş izlerinden ancak bir canavar tarafından ısırıldığına kanaat getirirler. Merid'in sakın bir şekilde kaynanası tarafından bu hale getirildiğini söylemesiyle oyun sona erer.

Evliliklerini yalan üzerine kuran çiftlerin hayatları boyunca huzursuzluk yaşayacaklarını ve aralarında güven duygusunun olmayacağını anlatan bir oyunla karşılaşırız: *Başmuharrir*.¹⁹³ Bu oyundaki çift gerçek kimliklerini gizleyerek evlenmişlerdir. Altı haftalık evli olan Şükûfe kendini Kandilli'de hoca olarak tanıtırken Turhan da *Basiret* gazetesinde başmuharrir olduğunu söyler. Ancak bir gün aynı gazetenin başmuharriri Takdir Bey ile Kandilli'de hoca olan Seza Hanım'ın Turhan'ın Boğaziçi'ndeki yalısını kiralamak için eve gelmesi gerçeğin ortaya çıkmasını sağlar. Çünkü iki çift de sözde aynı yerde çalışmasına rağmen birbirlerini tanımamaktadır. Misafirler gittikten sonra önce ayrılmaya karar verirler fakat sonra birbirlerinin boynuna sarılırlar. Her ikisi de yeni durumu kabul etmiştir. İlişkileri gerçeklerin öğrenilmesiyle birlikte önemli bir sarsıntı geçirmiş, fakat sevgileri galip gelmiştir.

Gençlik yıllarında insanların gözü kapalı âşık olduklarını, ilişkilerini doğru değerlendiremediklerini ve bu yüzden de birçok hata yaptıklarını görürüz. *İlk Prova*'da¹⁹⁴ bir genç kızın annesini kandırarak sevgilisi ile buluşmaya gidişi anlatılır. Süheyla “terziye gidiyorum” diye sabah evden çıkar ve Cevad ile görüşür. Akşam eve yorgun gelir ve annesine ilk provanın oldukça güç geçtiğini, bu yüzden geç kaldığını söyler. Aşkı uğruna annesine yalan söylemeyi göze almıştır. *Yok, Hayır, Olmaz Demiş*'te¹⁹⁵ ise Pervin evlilik dışı ilişkisinden hamile kalmıştır. Annesine durumu anlatırken sevgilisi Enver Bey'e karşı koymaya çalıştığını “yok, hayır, olmaz” demesine rağmen sözünü dinlemediğini belirtir. Daha sonra Enver Bey'in ifadesini alan Naile Hanım tamamen farklı bir hikâye ile karşılaşır. Enver Bey, Pervin istemediği takdirde evden gitmeye hazır olduğunu fakat

¹⁹² İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, “Kuduz”, *Ümid Dergisi*, S.13, 4 Kasım 1336

¹⁹³ Ali Galip, “Başmuharrir”, *Temaşa*, S.18, 1 Ocak 1920, s.28–31

¹⁹⁴ Yusuf Ziya Ortaç, “İlk Prova” *Nikâhta Keramet*, 1923

¹⁹⁵ Yusuf Ziya Ortaç, “Yok, Hayır, Olmaz Demiş”, *Akbaba Dergisi*, 1340

Pervin'in "yok, hayır, olmaz" dediğini söyler. Oyunda erkeğin ilişkisine sahip çıkmaması, kızın ise duygularına yenik düşerek geleceği görememesi eleştirilmiştir.

Birçok oyunda erkek ve kadınların aşk ve evlilik anlayışları işlenmiştir. Herkesin ilişkiden beklentisi birbirinden farklıdır. Bu istekler doğrultusunda da kimi zaman hayal kırıklığına uğranmış, kimi zaman da mutlu olmanın çeşitli yolları denenmiştir. Sözel geliş *Kadın*'da¹⁹⁶ farklı meslek gruplarının kadın ve aşk konusundaki görüşleri verilmiştir. Çapkına göre kadının peşinden koşmak, ona sürekli iltifat etmek yanlıştır. Doktor âşık olmanın insanın sinirlerini bozduğunu görüşündedir. Tüccar, aşkı arz-talep meselesine benzetir. Buna karşılık Şair kadını şairane bir şekilde tasvir eder. Herkesin ortak görüşü ise kadınları anlamamanın zor olduğu yolundadır.

Aşkın insan hayatındaki önemini anlatan bir diğer oyun ise *Devâ-yı Aşk*'tır.¹⁹⁷ Oyunda Dehri Efendi insanların aşk yüzünden acı çektiğini düşünür ve onları bu dertten kurtarmak için aşklar yapar. Fakat hiç beklemediği bir anda kendisi âşık olur ve insanları duygusuz, hissiz bırakmakla aslında insanlığa ihanet ettiği kanaatine varır. *Sultanın Arzusu*'nda¹⁹⁸ şaşaa ve debdebe içinde yaşam süren bir sultanın aradığı aşkı bulamaması konu edilir. Dadısı onu mutlu etmek için sarayın nöbetçilerinden birini gece odasına gönderir. Fakat sultan yine de üzgündür. Çünkü o bir gecelik bir aşkın peşinde değildir. Kendisine aşk şiirleri okuyacak, ona özenli davranacak bir erkeği beklemektedir. Oyunda insanın ne kadar gösterişli bir hayatı olursa olsun her zaman yanında olacak, onu sevip sayacak birini aradığı vurgulanmıştır.

Kadınların sevgiden/aşktan beklentilerini farklı bir boyutta ele aldığını gördüğümüz bir diğer oyun ise *Beni Seviyor Musun?*¹⁹⁹ adını taşır. Bu oyunda aşkın gizemli yanı kişilerin birtakım sorunlarla karşılaşmasına neden olur. Oyunda kadın erkekten kendisini sevdiğini söylemesini ister. Fakat bir türlü söyleyiş tarzını beğenmez. Hâlbuki o gün yolda karşılaştığı bir erkeğin ilân-ı aşk ederken ona kıyafet, mücevher alacağını çünkü onu çok sevdiğini söylemesi hoşuna gitmiştir. Ona göre sevilmenin ispatı pahalı kıyafetler ve süs eşyalarıdır. Buna karşılık *Sevgilisi Mi?*²⁰⁰ de bir gencin sevgilisine aşkını oldukça romantik bir şekilde ilân edişi verilir. Delikanlı kız arkadaşına oyun boyunca aşktan bahseder ve bir kızı deli gibi sevdiğini anlatır. Sonunda onun resmini göstereceğini söyleyerek kızı aynanın karşısına götürür ve aynadaki kıza âşık olduğunu itiraf eder.

¹⁹⁶ Yusuf Ziya Ortaç, "Kadın", *Türkiye Edebiyat Mecmuası*, S.2, 27 Ekim 1339

¹⁹⁷ Hüseyin Suad, "Devâ-yı Aşk", *Kalem Dergisi*, S.88-91, Temmuz 1326

¹⁹⁸ Yusuf Ziya Ortaç, "Sultanın Arzusu", *Akbaba Dergisi*, S.27, 1339

¹⁹⁹ Yusuf Ziya Ortaç, "Beni Seviyor Musun?", *Akbaba Dergisi*, S.26, 1340

²⁰⁰ Yusuf Ziya Ortaç, "Sevgilisi Mi?", *Akbaba Dergisi*, S.146, 1340

Aşkın hiç beklenmedik bir zamanda insanın karşısına çıkacağı *Ben... Başka!*'da²⁰¹ ifade edilmiştir. Beria'nın evinde bir araya gelen genç kızlar edebiyat, hayat ve aşk hakkında tartışır. Beria birçok edebî eserin ahlâk dışı olduğu görüşündedir. Ona göre hayatta acizlere yardım etmek, erdemli olmak aşktan daha önemlidir. Bu görüşlerini odada bulunan diğer genç kızlara kabul ettirmeye çalışırken toplantının sonunda içeriye giren Nureddin Zeki Bey'e âşık olur ve onu elde etmek için cilve yapar. Oyunda aşk hakkında kesin hükümlü olmamak gerektiği düşüncesi telkin edilmiştir. Beria'nın Nurettin Zeki'ye duyduğu aşkın yanı sıra oyunda Yalçın'ın da belirttiği gibi aşkın edebiyata ahlâk kuralları dâhilinde yansması gerektiği fikri verilmiştir.²⁰²

Münevver'in Hasbıhali'nde²⁰³ ise Münevver'in iç dünyasındaki çalkantılara tanık oluruz. Dostu olarak bildiği ve tüm sıkıntılarını paylaştığı Mükerrerem'in evlenme teklifi onu çok şaşırtır. Üstelik ona yazdığı aşk mektubunda annesi ve teyzesinin onu istemeye geleceklerini öğrenir. Murtaza öleli bir yıl olmuştur ve Münevver ondan sonra hiç kimseyle birlikte olmayı düşünmemektedir. Kocasının için ömür boyu yas tutmaya razıdır. Ancak oyunun sonuna doğru Münevver'in içindeki hayat dolu kadın ortaya çıkar. Diğer insanlar gibi gezip tozmak, eğlenmek ister. Oyun boyunca kocasının ve Mükerrerem'in fotoğrafıyla konuşan Münevver, kocasının ona evlenmesi için izin verdiğine kanaat getirir ve sevinçten ne yapacağını bilemez. Müstakbel kayınvalidesine hoş gözükme için hemen süslenmeye başlar.

Yusuf Ziya'nın *Düğünden Sonra*'sında²⁰⁴ genç kızlarla yeni evli bir kadının evlilik hakkında konuşmaları verilmiştir. Kızlar, Nihal'den ilk geceye dair bilgi almak isterler. Hepsi de merak içindedirler. Nihal kocasıyla ilk defa yan yana oturduğu andaki heyecanını, akşam vakti duyduğu korkuyu anlatır ve sözünü orada keser. Bu davranışı genç kızları hayal kırıklığına uğratar. Bu oyunda olduğu gibi *Tatlı Ölüm*'de²⁰⁵ de evlilik hayatının gizli ve özel oluşu üzerinde durulur. Eserde Münevver üç yaşındaki Muhsin'i bir türlü uyutamaz ve çocuğu "baba dayak atar" diyerek korkutur. Oyunun sonunda Kenan ve Münevver öpüşürlerken annenin "Öldürdün beni" diye zevkten söylediği sözleri ciddiye alan ve baba figürünü dayakçı biri olarak kafasına yerleştiren Muhsin babasına "Öldürme yazıktır" der.

²⁰¹ Tahsin Nahid - Şehabeddin Süleyman, *Ben... Başka!*, Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1329

Oyunun ön sözünde yazarların bu oyunu çocuklarının eğitimiyle ve terbiyesiyle ilgilenmeyen babalara ithaf ettiklerini öğreniyoruz. Ayrıca oyunun Büyük Ada'da 24 Temmuz 1327'de yazıldığını oyunun sonuna düşülen nottan anlıyoruz.

²⁰² Alemdar Yalçın, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, s.253

²⁰³ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Münevver'in Hasbıhali", *Zekâ Dergisi*, S.10, 9 Temmuz 1328

²⁰⁴ Yusuf Ziya Ortaç, "Düğünden Sonra", *Şair Dergisi*, S. 5, 9 Ocak 1919

²⁰⁵ Yusuf Ziya Ortaç, "Tatlı Ölüm", *İnci Mecmuası*, S. 3, 1 Nisan 1919

İtiraf'ta²⁰⁶ Jale Nihat'ı çok sevmesine rağmen onun evlilik teklifini kabul edemez. Nihat buna bir anlam veremez ve Jale'den bu kararının sebebini açıklamasını ister. Bunun üzerine Jale yıllar önce başından geçen bir olayı anlatır. Amcasının oğlu Orhan ona tecavüz etmiş ve onu yüzüstü bırakıp gitmiştir. Jale ölümü düşündüğü günlerde Nihat'a âşık olmuş ve yeniden hayata dönmüştür. Ancak bu utancı daha fazla taşıyamayacağı için her şeyi itiraf etmek zorunda kalmıştır. Nihat'ı da üzme istemediği için onunla evlenemeyeceğini söyler. Nihat ilk önce duydukları karşısında şaşkına dönerse de Jale'ye duyduğu sevgi o kadar büyüktür ki yaşananları unutup her şeye rağmen birlikte olacaklarını söyler.

Dul bir kadının aşkını *Ev Kirası*'nda²⁰⁷ buluyoruz. Ragıp Bey ev sahibesi İclal Hanım ile ev kirasının artışı konusunda anlaşamaz. İclal Hanım ev sahibi olarak Ragıp Bey'in her gece eve kadın getirmesinden de şikâyetçidir. Evini boşaltması için üst katta gürültüler yaparak onu uyutmaz. Sonunda gece yarısı para vermeye giden Ragıp Bey'e yatak odasının kapısını açar, böylece bir çift gibi bir arada yaşamaya karar verirler. *Diken*'de²⁰⁸ Nafi Beylerin köşklerine komşuları Hami Bey'le onun kâhyası Şöhret Hanım gelirler. Hami Bey, Nafi Bey'in kızını görmüş, âşık olmuş, ancak kendine güveni olmadığından söyleyeceklerini bir kâğıda yazmıştır. Nafi Bey böyle zengin bir damat bulduğu için sevinir, üstelik bütün aile damadın evinde oturacak, geçim kaygısı da kalmayacaktır. Hami Bey damatlığa kabul olunacağını sevinciyle oradan ayrılırken, Nafi Bey karısına ve kızına bu mutlu haberi verir. Bütün aile sevinç içindedir, gelecek için hayal kurarlar. Bu sırada hizmetçi Hami'den bir mektup getirir. Hami, mektubunda bir yanlışlık yaptığını, âşık olup evlenmek istediği kızın Nafi Bey'in kızı olmayıp yandaki köşkteki kız olduğunu özür dileyerek bildirmektedir. Bu haberden en çok Nafi Bey sarsılır.

2.1.2. Eğitim ve Öğretimin Önemini Anlatan Oyunlar

Bu dönemde yazılmış kimi oyunlarda ise çocukların eğitimi ön plâna çıkarılmıştır. Bazılarında hırsızlık, söz dinlememe gibi kötü alışkanlıklar ele alınmış, bazılarında ise çalışkanlık, sorumluluk sahibi ve idealist olma gibi iyi davranışlar işlenmiştir. Bu eserlerde çocukların yetişmesinde arzu edilen hedefe olumlu örneklerle ulaşılabileceği düşüncesi ağır basmıştır. Buradaki en önemli nokta, merkezî oyun kişinin ne kadar olumsuz özelliklere

²⁰⁶ Halit Fahri, "İtiraf", *Rûbab*, S.30–32, Ağustos 1328, s.347–348/358–360/368–371

²⁰⁷ Yusuf Ziya Ortaç, "Ev Kirası", *Akbaba Dergisi*, S.2, 1341

²⁰⁸ Mehmet Rauf, *Diken*, Kütüphane-i Sudi, İstanbul, 1933

Bu oyunun metni Metin And özel kitaplığında olduğu için temin edilememiştir. Metin And, Mehmet Rauf'un uyarlamaları dışında kaleme aldığı tek güldürüsü olan bu eseri başarılı bulur. bkz. Metin And, "Mehmet Rauf ve Tiyatro II", *Varlık*, S. 689, 1 Şubat 1967, s.9

sahip olursa olsun, oyunun sonunda hatasını anlaması, doğru davranış şeklini kabul etmesidir.

Şekerli Çörek'te²⁰⁹ Belkis her gün gizlice mutfaktan çörekleri alır, fakat suçu hep başkalarının üstüne atar. Müdür ve aşçının hazırladığı oyun sonucunda yakalanır ve bir daha hırsızlık yapmayacağına dair herkese söz verir. *Hırsız Var*'da²¹⁰ evde tek başlarına kalan Orhan ve Asuman devrilen eşyaların çıkardığı gürültüyü hırsızın yaptığını sanırlar. Asuman önce olayı iyice araştırmaları gerektiğini söylerse de Orhan ablasını dinlemez ve tüm mahalleyi ayağa kaldırır. Ancak oyunun sonunda Asuman haklı çıkar. Çünkü bütün kargaşaya bir kedi sebep olmuştur. Orhan hatasını kabul eder ve ablasından özür diler. *Çilek*'te²¹¹ dadısının çantasından gizlice para çalan Hamdun adlı oyun kişisiyle çocuklara doğru ve yanlış küçük yaşta öğretmek gerektiği vurgulanır. Hamdun yaptıklarının yanlış olduğunu dadısının tepkisiyle karşılaşınca anlayacaktır.

Hırsızlığın utanç verici bir alışkanlık olduğu *Şemsiye Hırsızı*'nda²¹² gözler önüne serilir. Oyunun başında anlatıcı öncelikle şemsiyenin işlevinden bahseder. Ona göre şemsiye yağmurdan korumakla beraber başımıza birçok belâ da açar. Kâğıthane gibi mesire yerlerinde bıyık buranları bazı kadınların şemsiye ile kovalaması, yüz kısmını sakladığı için birden alacaklılarla karşılaşılması, rüzgâra karşı dayanıklı olmaması gibi can sıkıcı durumları yaşamak mümkündür. Bu şikâyetlerden sonra hikâyesine geçen anlatıcı, vapurda kaybolan şemsiyesini bir beyefendinin elinde görür. Ne var ki utandığı için adamdan şemsiyesini isteyemez. Vapurdan iner inmez gazeteye ilân verir. İlânda şemsiyesini Üsküdar vapurunda kaybettiğini yine aynı vapurda bir beyin elinde gördüğünü, fakat incitmek istemediği için olaya müdahale etmediğini, belirttiği adrese şemsiyeyi bırakırsa avukat ve mahkemeye uğraşmayacaklarını bildirir. Bu ilândan yirmi dört saat sonra söylediği adrese bir düzine siyah kumaşlı şemsiye bırakılır. Anlatıcı bunu bir nevi ticaret haline geldiğini ve dile düşmekten korkan hırsızların birer birer çaldıklarını bırakmak için dükkâna geldiklerini ifade eder.

Kişiliği gelişmekte olan çocuklara seslenen birçok çocuk oyununda insanın çalışarak hem kendine, hem de topluma yararlı bir birey olacağı, küçük yaşta sorumluluk almak gerektiği düşüncesi işlenmiştir. Bu konuyu ele alan oyunların başında *Çiçekçiler ve*

²⁰⁹ Zeliha Osman, *Şekerli Çörek*, İkbal Kütüphanesi, İstanbul, 1925

²¹⁰ Zeliha Osman, *Hırsız Var*, İkbal Kütüphanesi, İstanbul, 1925

²¹¹ M. Raif, *Çilek*, Amedi Matbaası, İstanbul, 1341

²¹² Reşat Nuri, "Şemsiye Hırsızı", *Mektep Temsilleri Birer Perdelik Üç Komedi Bir Arada*, İkbal Kütüphanesi Sahibi Hüseyin, Orhaniye Matbaası, 1924

*Melike'nin Zaferi*²¹³ gelir. Oyunda keyfine düşkün ve tembel Melike görevini ihmal edince çiçeklerin tepkisiyle karşılaşır. Yaptığı hatayı anlar ve yeniden çalışkan, sorumluluk sahibi bir Melike olacağını söyler. Oyunda gereksiz yere yemin etme alışkanlığına da değinilir ve sürekli yemin eden bir çocuğun sonunda yalancılığa alışacağına dikkat çekilir. *Arı ile Kelebek*²¹⁴ ise dostluk, doğa sevgisi, çalışkanlık kavramları üzerinde duran bir çocuk oyunudur. Arı kıyafetine girmiş bir çocuk şarkı söyleyerek çiçek çiçek gezer. Arıların yaptığı işlerden, çalışmanın öneminden söz edilir. Kelebek ise arıların çiçeklerin canını acıttığını düşünür ve onlara kızar. Arılar ve kelekler aralarında kimin çalışkan olup olmadığını tartışmaya başlarlar. Sonunda herkesin kendine göre önemi olduğu sonucuna varırlar. *Zeki Çocuk*'ta²¹⁵ misafir, çocuğa sürekli sorular sorar, çocuk da bu sorulara zekice cevaplar verir. Misafir, çocuğu takdir ederken annesi çocuğunu yalan söylememesi ve yemek alışkanlığı konusunda uyarır. Kısaca oyunda yine çalışkanlığın önemine işaret edilmiştir.

İmtihan Kapısı Önünde'de²¹⁶ Nevin hesap imtihanına girecektir ve çalışmadığı için de eli ayağına dolaşır. Nitekim sınavda korktuğu başına gelir. Öğretmenlerin sordukları sorulara olmayacak cevaplar verir. Durumu fark edip sınav salonunu hemen terk eder. Hatasını anlamıştır, fakat artık çok geçtir. Aynı konu *Tembel Korkut*'ta²¹⁷ da işlenmiştir. Korkut anne ve babası tarlada çalışırken bahçede keyif yapmaktadır. Onun bu halini gören çoban, sütçü, çamaşırcı kadın, postacı ve oduncu tembelliğin kötü bir alışkanlık olduğunu, etrafındaki insanlara yardımcı olması gerektiğini söylerler. Postacının getirdiği *Çocuk Dünyası Dergisi*'nde de tembelliğin kötü bir alışkanlık olduğunun anlatılması üzerine Korkut odasına gider ve derslerine çalışmaya başlar. Bu oyunda dikkatimizi çeken Tanzimat'la birlikte hayatımıza giren basının insanları etkileme gücünün yüksek oluşudur. Çünkü Korkut *Çocuk Dünyası Dergisi*'ndeki yazıyı okuduktan sonra davranışının hatalı olduğunu anlamıştır.

Sorumluluk sahibi olmanın getirdiği yükümlülük *Mektuplar*'da²¹⁸ ele alınmıştır. İclal günlerdir kardeşinden mektup almadığı için Muavin Hanım'la konuşmaya gider. Muavin Hanım İclal'i sakinleştirerek sınıfa gönderir. Yanındaki Muallim Hanım'a da İclal'in kardeşinin beyin hummasına yakalandığını, mektupları vererek onun derslerini engellemek istemediğini söyler. İclal odada kimse yokken kendisine gönderilen mektubu

²¹³ Zeliha Osman, *Çiçekçiler ve Melike'nin Zaferi*, İkbāl Kütüphanesi, İstanbul, 1925

²¹⁴ İsmail Hikmet, "Arı ile Kelebek", *Talebe Defteri Dergisi*, S.51, 14 Mart 1334

²¹⁵ Müfid Rifat, "Zeki Çocuk", *Yeni Nesil Dergisi*, S.5, 26 Mayıs 1337

²¹⁶ Dâime Servet, "İmtihan Kapısı Önünde", *Bizim Mecmua*, S.7, 18 Mayıs 1922

²¹⁷ "Tembel Korkut", *Çocuk Dünyası Dergisi*, S.62, 15 Mayıs 1330

²¹⁸ Faruk Nafiz, *Mektuplar*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul, 1950

alır ve kötü haberi öğrenir. Bu sırada kardeşinin iyileştiğini haber veren bir telgraf da Muavin Hanım'ın eline geçmiştir. Önce İclal'e davranışlarından dolayı kızar, sonra da müjdeli haberi verir. Oyunda vazifenin her şeyden önce geldiği düşüncesi işlenmiştir. Muavin Hanım'ın sözleri de bu düşüncüyü desteklemektedir: “Unutma, İclal, hayat emrivakilerle doludur: En sevinçli bir zamanında bir keder, en kederli zamanında büyük bir sevinçle karşılaşabilirsin... Bunun için hiçbir zaman ümidini kaybetme!” (s.124).

Yalan söylememek, doğru yoldan ayrılmamak gerektiği *Tilki ile Deve*'de²¹⁹ hayvanların kişileştirilmesiyle verilir. Tilki, Deve'yi zor bir durumdan kurtarmıştır. Karşılığında da devenin dilini koparmak ister. Deve'nin karşı çıkması üzerine kendine yalancı şahitlik yapacak birini arar. Önce Aslan'ı daha sonra da Kurt'u ikna etmeye çalışsa da amacına ulaşamaz. Oyun boyunca Tilki'nin yanlış yolda olduğu vurgulanır. Yazar, Deve aracılığıyla doğrudan seyirciye/okuyucuya seslenir ve onlardan insanların zor durumda olmasından yararlanmamalarını ister. Oyunda çocuklara adalet kavramı da verilmeye çalışılmış, yalancıların mutlaka cezalandırılacağı bildirilmiştir. *Umacı*'da²²⁰ umacı, peri, cadı ve gulyabaniden korkulmaması gerektiği anlatılmıştır. Vedat arkadaşlarının anlattığı hikâyelerden çok etkilenir, geceleri yalnız kalmaya korkar. Bunu öğrenen arkadaşları ona bir oyun oynarlar ve ruh çağırma seansı düzenlerler. Sözde bir umacı gelerek Vedat'ın üstüne doğru yürür. Bu sırada içeriye müdür ve öğretmenin girmesiyle birlikte oyunları sona erer. Faik ve Necdet bu kötü şakadan dolayı arkadaşlarından özür dilerler. Müdür de hatalarını anladıkları için onları affeder, Vedat'a da dünyada umacı olmadığını, bir daha böyle şeylere inanmamasını gerektiğini söyler.

Mektep temsilleri arasında her işin zamanında ve usulüne uygun bir şekilde yapılmasının önemini anlatan iki oyunla karşılaşırız. Bunların ilki olan *Her İş Vaktinde Gerek*'te²²¹ zamanı iyi kullanmanın gerektiği belirtilir. Evin hizmetçisi her işini zamanında yapmak ister. Ev ahalisi de onun bu titizliliğine saygı duymakla birlikte beklenmedik olaylar nedeniyle çoğu zaman programlarını aksatırlar. Yazar, oyunda iki farklı görüşü bir arada vererek hayatın sürprizlerle dolu olduğunu, her zaman yapılan plânların vaktinde gerçekleşmeyeceğini de vurgulamak istemiştir. *Bir Akşam Yemeği*'nde²²² ise evin sahibini dinleyen hizmetçi yeni yemekler dener. Fakat efendisini hiçbir şekilde mutlu edemez. Sonunda hem yemek pişirilememiş, hem de vakit boşa gitmiştir.

²¹⁹ M. N., “Tilki ile Deve”, *Yüz Seçme Piyes*, Muhiddin Nalbandoğlu (hızl.), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1988, 187-190

²²⁰ “Umacı”, *Yeni Yol*, S.29, 22 Mart 1340, s.74-75

²²¹ M. N., “Her İş Vaktinde Gerek”, *Yüz Seçme Piyes*, s.768-771

²²² M. N., “Bir Akşam Yemeği”, *Yüz Seçme Piyes*, s. 772-775

Oyunlar arasında çocukların geleceklerini plânlamaları ve bir hedefe sahip olmaları fikrine yer veren eserlerle de karşılaşırız. Örneğin *Emel*'de²²³ Türkiye'nin ilk tıp doktoru olmak isteyen ve birbirlerini bu konuda destekleyen iki kız öğrenciyle sınıf arkadaşlarının dalga geçmesi üzerine yaşanan olaylar anlatılır. *Kızlar Mektebi*²²⁴ zamanı faydalı bir şekilde kullanmak, geleceğe şimdiden hazırlanmak gerektiği düşüncesi üzerine kurulmuştur. Kevser ve Fıtnat tatillerini eğlenerek geçirecekleri için çok mutludurlar. Ancak yazlığa gelen bir öğretmenin onlara ders vereceği haberini alınca tüm hayalleri yıkılır. Ne var ki tereddüt ederek başladıkları derslerden keyif aldıkları görülür. Yeni öğretmen konuları sıkıcı bir şekilde anlatmadığı ve onların dünyasına ulaşabildiği için ondan çok memnun kalırlar, ders saatlerinin uzun olmasını bile isterler. Özetle oyunda çalışmanın, bilgi edinmenin zamanı yoktur düşüncesi telkin edilmektedir.

Eğitim sistemini konu edinen iki oyunla karşılaşırız. *Yarım Konferans*'ta²²⁵ yeni tarz eğitimle eski usulün karşılaştırıldığı bir konferans düzenlenir. Ancak oyun boyunca Müniciye'nin maskaralıkları, aklından geçeni düşünmeden söylemesi, patavatsızlıkları neticesinde konferans yarım kalır. Hâlbuki Hatice artık öğrencilerin düşüncelerini rahatlıkla söylediklerini, dayanın kalktığını, hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını söyleyecektir. Oyunda Muhlise ve Ferhan ile toplumdaki erkek-kadın ayrımına da dikkat çekilmiş, kadının toplumdaki yerinin önemszenmesi gerektiği belirtilmiştir.

Yeni Usûl'de²²⁶ ise *Yarım Konferans*'takinin tersine yaramazlık veya tembellik yapan öğrencinin cezalandırıldığını hatta dolaba kapatıldığını görürüz. Selma Hanım, o gün de haylazlık yapan tüm öğrencilerini dolaba kilitlemiştir, ancak müfettişin sınıfa gelmesiyle birlikte zor anlar yaşar. Müfettiş öğretmenin boş sıralara konuşmasına bir anlam veremez. Selma Hanım bu durumu ancak müdürün açıklayabileceğini söyler ve kenara çekilir. Müdür de Selma Hanım'ın Amerika ve İspanya'da daha yeni denenilen bir ders usulünü tatbik ettiğini, okulda sadece bu sınıfta uygulandığını, öğrencilerin dolapların içinde dikkatlerini tamamen öğretmenlerine verebildiklerini anlatır. Müfettiş bu yeni usulden habersiz olduğunu belli etmemeye çalışır ve her ikisini de başarılarından dolayı tebrik eder. Hatta bu konuyu büyüklerine ulaştıracağını da söyler. Müdür ve müfettişin gidişinden sonra rahat bir nefes alan Selma Hanım öğrencilerine uslu dururlarsa bir daha dolap cezasına çarptırılmayacaklarını vaad eder.

²²³ Hilkat Balcı, "Emel", *Talebe Defteri*, S.34, 2 Şubat 1332

²²⁴ "Kızlar Mektebi", *Resimli Mektep Âlemi Dergisi*, S.1-6, 1331

²²⁵ H.S., "Yarım Konferans", *Talebe Defteri Dergisi*, S.35, 1 Mart 1333

²²⁶ Faruk Nafiz, *Yeni Usûl*, Sühulet Kütaphanesi, İstanbul, 1950

Oyunlar arasında başkalarının sıkıntısını anlamaya çalışmanın, onlara yardım etmenin dünyadaki en güzel davranış olduğunu anlatan eserler de vardır. Bunlardan biri *İğne ve Çuvaldız*'dir.²²⁷ Saadet ile Suad doktor-hasta oyunu oynamaktadırlar. Saadet'in bebeği hastadır ve Suad'dan tedavi etmesini ister. Suad ise bu ağır hastalığın ancak ameliyatla iyileşebileceğini ileri sürer. Saadet buna karşı çıkar, bebeğinin bu acıya dayanamayacağını düşünür. Suad'ın da bu duyguyu anlamasını sağlamak için onun bebeğini kendininkinin yanına koyar. Böylece hastalık birbirlerine geçmiş olur. Suad bunun üzerine ameliyattan vazgeçer. Başka tedavi şekilleri bulabileceklerini söyler. Saadet, Suad'a "Çuvaldızı tecrübe etmek için iğne acısını hatırlamak lazımdır" diyerek bir ders verirken *Suad'ın Altını*'nda²²⁸ yazar iyilik yapmanın insanlara kazandırdığı manevî mutluluktan söz eder. Büyükanne torunu Suad'a bayram hediyesi olarak bir altın verir ve istediği gibi harcamasını ister. Suad hayal kurmaya başlamışken Fikriye'nin hıçkırıklarını duyar. Fikriye hasta olan annesine doktor ve ilaç parası bulamadığını, kardeşlerinin de açlıktan sürekli ağladığını söyler. Suad altınla oyuncak bebek alacağına onu Fikriye'ye vermeyi uygun görür. Olan biteni büyükannesine anlatır ve ondan övgü dolu sözler duyar. Büyükanne'nin "Servet müsaade ettiği iyiliklerin yapılması nispetinde bir kıymete maliktir" sözü oyunun konusunu özetlemektedir.

Kırılmış Fincan'da²²⁹ Nihal ve Füsün, komşuları Ahmet'e yardım etmek isterler. Arkadaşları babasını ve kardeşini kaybettikten sonra oldukça zor durumda kalmıştır. Onun bu haline üzülen Nihal ve Füsün uslu dururlarsa annelerinin kendilerini destekleyeceğini düşünürler. Bu yüzden de ortalığı toparlamaya başlarlar. Masanın üstündeki fincanı kendilerinin kırdığını zannederek korkudan onu da saklarlar. Fakat annelerini karşısında gören Füsün gerçeği söylemek zorunda kalır. Ondan kendilerini affetmesini isterler. Anne ilk önce onların yaptıklarına kızarsa da bir daha yalan söylememeleri şartıyla onlara, Ahmet'e yardım etmeleri için izin verir.

Yardımseverliğin, iyi niyetin suiistimal edilmediğini *Yangın*'da²³⁰ okuruz. Oyunda Ali ve Ahmet geceleri sokakta bir çuvalı yorgan yaparak uyurlar. Böyle gecelerin birinde kapısının eşiğinde uyuduğu evin sahibi, Ali'yi evine alır ve bundan sonra yanında kalmasını ister. Ali, Ahmet'in de bu fırsatı değerlendireceğini düşünür. Ahmet ise kendisini bekleyen sokak çocuklarını terk edemeyeceğini söyler. Fakat Ali'nin küçük yaşta kendine bir ev bulmasına da çok sevinmiştir. Ahmet o gece mahallede çıkan yangını

²²⁷ Aziz Hüdayi, "İğne ve Çuvaldız", *Talebe Defteri Dergisi*, S. 36-37, 15 Mayıs 1330

²²⁸ Şükûfe Sevinç, "Suad'ın Altını", *Maarif-i Umumiye Mecmuası*, S. 3, 17 Ocak 1340

²²⁹ Münevver Bekir, "Kırılmış Fincan", *Yeni Yol*, S.36-37, 10 Mayıs 1340, s.188-189, 204-207

²³⁰ Faruk Nafiz, *Yangın*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul, 1950

erkenden fark ederek itfaiyeyi çağırması, herkesi büyük bir tehlikeden kurtarmıştır. Oyunda sokak çocuklarını hor görmemek gerektiği, onlara sevecenlikle ve anlayışla yaklaşıldığı zaman ne kadar temiz kalpli olduklarının anlaşılabilceği belirtilmiştir.

Çocukluk arkadaşına hem yardım etmek, hem de onun bilgisinden faydalanmak isteyen Müsteşar Bey'in hayal kırıklığı *Sınıf Arkadaşı*'nda²³¹ işlenir. Müsteşar Bedri Bey oğluna Alman mürebbiye yerine çalışkanlığı ile hatırladığı çocukluk arkadaşı Şaban Efendi'nin ders vermesini ister. Evine davet ettiği Şaban Efendi'nin çok değişmiş olduğunu, kendini içkiye verdiğini görünce asıl niyetini açıklamaz. Arkadaşına en yakın zamanda bir iş bulmaya söz verir. Görülüyor ki oyunda bir insanın hayatındaki acı olaylarla baş edemeyip alkole sarılması sonucunda toplumdaki saygın konumunu yitirmesi ele alınmıştır. *Şadan Bey'in Alacaklıları*'nda²³² ise Tosun, efendisi Şadan Bey aylardır maaş vermemesine rağmen ona hizmette kusur etmez. Şadan Bey'in bütün esnafa borcu olduğu için dünürlerinin geleceği gün Tosun'dan dikkatli olmasını, eve hiç kimseyi almamasını ister. Tosun ise Kamber Efendi ile Şevkidil Hanım'ın da para almak üzere eve geldiğini zanneder ve onlara kötü davranır. Şadan Bey, durumu idare etmeye çalışırsa da sadece kendisini kurtaracaktır. Çünkü Tosun parasını bile alamadan işten atılacaktır.

2.1.3. İş ve Toplum Hayatından Kesitler Sunan Oyunlar

Bu başlık altında değerlendireceğimiz oyunların kimisinde yeni yönetim sistemine alışamayanların, kimisinde ise yeni adalet kurallarını kabullenmek istemeyenlerin durumları gözler önüne serilir. Bazı yazarlarımız ise halk sağlığına yönelik değerlendirmeler yaparlar ve toplumda hâlâ eski uygulamaların devam ettiğini, modern tıbbı güvenilmediğini dile getirirler. Bu oyunlar içerisinde iyi niyet gösteren veya kişisel zaafı neticesinde sağlıklı iletişim kuramayanların da zor durumda kaldıklarına tanık oluruz. Görülüyor ki yazarlarımız eserlerinde yol gösterici bir tavır sergilemişler ve toplumdaki aksaklıkları irdelemişlerdir.

Meşrutiyet rejimiyle birlikte toplumun birçok kurumunda değişikliğe gidilmiş, görevlerde ve içeriklerinde yenilikler yapılmıştır. Ancak hâlâ eski düzenin devamını isteyen, Meşrutiyet'in getirdiği düzeni yadırgayan çevreler de vardır. Kimi oyunlarda da bu düşünce doğrultusunda hareket edenlerin maceraları hikâye edilmiştir. Söz gelişi *Mahalle İmamı*'nda²³³ bir mahalle imamının görevini, toplumdaki statüsünü kötüye kullanması anlatılmıştır. Evleneceklere yardım ederken kendi payını almaktan, kadınlarla gönül

²³¹ İbnürefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Sınıf Arkadaşı", *Resimli Ay Matbaası*, 1931

²³² Ağabey, "Şadan Beyin Alacaklıları", *Zekâ Dergisi*, S.6, 14 Mayıs 1328

²³³ Mehmet Fazıl, *Mahalle İmamı*, Bekir Efendi-Karagöz Matbaası, 1326

eğlendirmekten utanmaz. Polislerin, imamı kadınlarla basmasıyla oyun sona erer. Yazar çeşitli olaylarla imamın ne kadar ahlâksız olduğunu, imamlık görevini hakkıyla yerine getirmediğini göstermeye çalışmıştır. Bu durum Salih Efendi'nin ağzından şu şekilde nakledilmiştir: “O büsbütün kahrolası eski hükümet hangi işin ehlini aradı ki. Mahalle imamlarını hüsn ü intihab etsin?! Ah muaarifsizlik ah!” (s.56). *Müdür Beyin Bir Günü*'nde²³⁴ Meşrutiyet döneminde önemli bir mevkiye sahip olan Müdür Bey işlerin çokluğundan şikâyet eder. Hâlbuki gün boyunca sadece Müsteşar Bey ile görüşmüş, daha sonra da gazetecilerin sorularını yanıtlamıştır. Aslında bütün gün dişe dokunur hiçbir iş yapmamıştır.

Benzer bir konuyla *Şer'îye Mahkemesinde*²³⁵ de karşılaşırız. Oyun bu mahkemelerde görülen davalarla ilgilidir. Mahkemeye, ömrünün on yılını sahibine vermek isteyen bir adam ve ortak olarak kullanılan kuyunun artık sorun olduğunu iddia eden iki kişi gelmiştir. Birinci davalı, vakayı kâtibi Hasan Efendi ve muhızır Ali Ağa tarafından daha sonra gelmesi için gönderilir. Kuyu sorunu ise Kadı makamına geldiği zaman görüşülür. Kadının bulduğu çözümler kanun dâhilinde değildir. Her iki tarafın da bekâr olduğu için birbirleriyle evlenirlerse kuyudaki suyu paylaşma gibi bir sorunlarının kalmayacağını söyler.

Tiyatrocuların zorlu yaşam tarzına farklı bir şekilde değinen tek oyun ise *Bir Rüya*'dır.²³⁶ Oyunda anlatıcı adını vermeden kendini tanıtır, arkasından da etkisinde kaldığı rüyayı anlatmaya başlar. Rüyasında eski efendisinin tavsiyesi üzerine iş bulmak amacıyla Darülbeydi'ye gider. Orada karşılaştığı kişilerin az para almalarına rağmen çok neşeli oluşları dikkatini çeker. Bu sırada o döneme ait oyun isimlerinin geçmesi de söz konusudur: *Kâbus*, *Name*, *Oyunbozan*, *Binnaz*, *Baykuş*, *Hançer*, *Fare*, *Yavrular*, *Dört Çehar*, *Füruzan*, *Kayseri Gülleri*, *Kirli Çamaşırlar*, *Yamalar* gibi. Anlatıcı umduğunu bulamayıp evine dönmüş ve rüyası da sona ermiştir.

Olaylara iyi niyetli yaklaşmanın her zaman olumlu sonuçlar vermemesi birçok oyunun konusunu oluşturmuştur. Örneğin *Üç Misli*'de²³⁷ bir memurun maaşının üç katına çıkması üzerine ev sahibinin, hizmetçinin üç kat zam istemesi, zevcenin üç ayakkabı ve çorap almak için kocasının artan maaşına güvenmesi söz konusudur. Bu sırada imam da gelerek mahalledeki üç dul kadınla evlenirse hayır işleyeceğini söyler. İyice bunalan adam

²³⁴ Arı, “Müdür Beyin Bir Günü”, *Kalem Dergisi*, S.110, 13 Ocak 1326

²³⁵ İbnurrefik Ahmet Nuri Sekizinci, *Şer'îye Mahkemesinde*, Cumhuriyet Halk Fırkası Kâtibi Umumiliği, 1933

²³⁶ Abdi de Abdi, “Bir Rüya”, *Temaşa*, S.18, 1920, s.32–33

²³⁷ İbnurrefik Ahmet Nuri Sekizinci, “Üç Misli”, *İnci Mecmuası*, S. 5, 1 Haziran 1335

ise nazıra telgraf çekip memurluktan istifa ettiğini, bundan sonra hamallık yapacağını bildirir. *Eski Âdetler*'de²³⁸ Ramazan'da dünürlerini iftira bekleyen ailenin yaşadıkları anlatılır. Evde kişi sayısına göre yemek yapılır. Fakat son anda davetsiz misafirlerin gelmesiyle işler karışır. Bu sırada dünürler mazeretleri nedeniyle başka zaman geleceklerini bildirirler. Kültürümüzdeki misafirperverlik örneğinin yaşandığı bu oyunda Nimet Efendi'nin asabî oluşu işlerin ters gitmesiyle birlikte ortaya çıkar. Her ne kadar kendini kontrol etmeye çalışırsa da dünürlerin gelmeyişi bardağı taşıran son damla olur.

Modern tıpla halk hekimliğinin kıyaslanması *Ev İlacı*'na²³⁹ konu olur. Cemal'in karısı aniden çok hastalanır, karnı davul gibi şişer. Doktor Köstebekyan bir teşhis koyamaz. Esmâ Hanım gelinin fazla yemekten bu hale geldiğini, bir ev ilacı ile hiçbir şeyi kalmayacağını iddia eder. Fakat sözünü dinletemez. Cemal ise ikinci bir doktorun gelmesi gerektiğini düşünür. Esmâ Hanım ile Hüsnügül herkesten gizli bir ilaç hazırlatırlar. Kimseye haber vermeden odaya girerler ve ev halkına hastanın artık daha iyi olduğu müjdesini verirler. *Yeni Hizmetçi*'de²⁴⁰ eşi birden zengin olan bir kadın yüksek sınıfının alışkanlıklarını öğrenmek için hizmetçilik yapar. Evin sahiplerinin şüphelenmesi üzerine tüm gerçekleri anlatan kadın, tek amacının zengin kişilerin hayatını gözlemleyerek kendilerine uyarlamak olduğunu, böylece yeni girdikleri çevrede rahat edeceklerini söyler. Gerçeğin anlaşılmasıyla birlikte Güzin bundan sonra iki ailenin görüşebileceğini belirtir ve oyun benzerlerinde olduğu gibi mutlu sonla biter.

Dalgın'da²⁴¹ bir eczacının hastasına yanlış bir ilaç vermesi sonucu yaşadığı heyecan dolu dakikalar aktarılmıştır. Vecdi kalfası olmadığı için Naciye Hanım'ın istediği ilacı kendisi hazırlar. Ancak ilaçların ismine bakmadığı için yanlış karışımı verir. Hatasını çok geç anlar. Her an bir polisin gelip kendisini tutuklayacağını düşünür. Fakat Naciye Hanım'ın kedisi ilaç şişesini devirmiş, bu yüzden de yeni bir ilaç için eczacıya gelmiştir. Bu gelişme karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen eczacı, Naciye Hanım'ın isteğini yerine getirmekten büyük bir mutluluk duyar.

Bir savcının zaaflarının esiri olduğuna *Çürük Merdiven*'de²⁴² tanık oluruz. Oyunda savcının mahalle sakinlerinden Zenciye Kalfa'nın esrarengiz ölümünü çözmesi halinde derecesi yükselecektir. Bütün delillerin Kasap Kasım'ın aleyhinde olması savcının gözünde Kasım'ın suçlu sayılması için yeterlidir. Fakat yine de yaptıklarını itiraf etmesini

²³⁸ İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Eski Âdetler", *Türk Dünyası Dergisi*, S. 57/62, 1335

²³⁹ Sermed Muhtar, "Ev İlacı", *Şair Dergisi*, S.12-5, Şubat 1919

²⁴⁰ Burhaneddin Âli, "Yeni Hizmetçi", *Gençlik*, S. 17, 15 Haziran 1337, s.5-7

²⁴¹ Enver Kemal, "Dalgın", *Gençlik Dergisi*, S.13-14, 16 Nisan 1337

²⁴² İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Çürük Merdiven", *Ümid Dergisi*, S.17, 17 Şubat 1337

ister. Bu arada ihmal edilen dosyaların okunması ve telefon görüşmelerinden Zülfü Kadın'ın sağ olduğunu anlaşılır. Şefik Bey'in yükselmek için kurduğu merdiven çürük çıkar. Bu oyunda bir savcının mesleğinin gereklerini ciddiye almaması, adaleti sağlaması gerekirken kendi menfaatini düşünmesi eleştirilmiştir.

İnsanların işledikleri suçun cezasını çekmeleri gerektiği, adaleti yanıltamayacakları *Kanun*'da²⁴³ vurgulanır. Hamit ve Nevvar, Müceddit'in metresini öldürdüğü için mahkûm edileceğinden bahsederler. Bu olay konuşulurken Hamit daha fazla dayanamaz ve insanları aldattığını itiraf eder. Hamit, Virjin'le evlenmeden önce onun başka bir erkekle birlikte olduğunu anlamıştır. İkisini öldürmeye niyetlenirse de şimdilik bu fikrinden caymıştır. Kendince bir plân yapar. Virjin'le evlenecek ve onun hata yapmasını bekleyecektir. Nitekim beklediği an gelir. Evin hizmetçisinin de yardımıyla sevgililerin bulunduğu bir gece eve sessizce girer ve ikisini de öldürür. Kanunun yüz seksen sekizinci maddesine göre “bir kimse zevcesini yahut mehariminden birini bir şahıs ile fiil-i şeni icra ederken görüp de ikisini birden katl eylese kezalik ma'zurdur” ifadesinden yararlanır ve serbest kalır.

2.1.4. Alafrangalık Konusu İşleyen Oyunlar

Tanzimat döneminde olduğu gibi bu yıllar içerisinde de Batı medeniyetinin tam olarak anlaşılmamasını, özümsememesini konu edinen oyunlar yazılmıştır. Yazarlarımız yine batılı yaşam tarzının görünüşteki şaşaasına özenen kişileri eleştirmiş, böylece seyircilere/okuyuculara kendi öz değerlerini kaybetmeden batılı yaşam tarzına ayak uydurulması gerektiği düşüncesini iletmeye çalışmışlardır.

Kendini bir Avrupalıdan daha çok Avrupalı sayan Nazenin Bey'in batı hayranlığı *Beyin Hakkı Var*'da²⁴⁴ ele alınmıştır. Nazenin Bey oyun boyunca kendi insanı ile Avrupalıları kılık kıyafet, zevk ve yardımlaşma gibi çeşitli alanlarda karşılaştırır. Onu ziyarete gelen komşularına da kendinin ne kadar farklı olduğunu göstermeye çalışır. Hasan Efendi ile Hüseyin Efendi, Nazenin Bey'in konuşmaları karşısında şaşkına dönerler. Çünkü Nazenin Bey, apartmanların birbirine uygun olmayan renklerle boyanması, Hasan Efendi'nin bıyıklarının düzgün olmayışı gibi ilginç konulardan bahsetmektedir. Onun delirdiğini düşünen misafirler hemen orayı terk ederler. Oyunun sonunda Nazenin Bey'in bu iki kişiyi de cahil olarak nitelendirmesi ironiktir. Yazar bu oyunuyla Batılılaşmayı tek yönüyle ele alan, bilinçsiz kişileri taşlamıştır.

²⁴³ Şahabeddin Süleyman, “Kanun”, *Musavver Muhit Dergisi*, S.38–16, 23 Temmuz 1325, s.457–465

²⁴⁴ Ahmet Reşat, *Beyin Hakkı Var*, Arşak Garoyan Matbaası, İstanbul, 1325

Alafrangalığı ele alan oyunlardan biri de *Yeni Dünya*'dır.²⁴⁵ Nihal bir türlü yeni dünya düzeninin kurallarına uygun davranmadığı için sürekli olarak kocasının uyarılarına maruz kalır. Fakat Nihal o akşam verdikleri davette ilişkilerin laçkalaştığını, sevgi ve saygı gibi değerlerin hiçe sayıldığını fark eder. Bütün bunların üzerine kocasının kendi gözleri önünde başka bir kadını öptüğünü görünce böyle alafrangalığa karşı çıkar. Daha önce kendisine ilân-ı aşk eden Muhlis'i yanına çağırarak kocasını kendi silahıyla vurmaya yeltenir. Oyunda ahlâkî düşkünlüğü, namussuzluğu yeni dünya düzenin kuralları olarak kabul edenlerin düştükleri durum gözler önüne serilmiştir.

Hizmetçisini alafranga yapmaya çalışan Leyla Hanım'ın başına gelenler *Hanım Şiir Yazacak*'ta²⁴⁶ ele alınır. Köyden yeni gelen Ayşe'nin önce ismi, arkasından da üstü başı değişir. Leyla Hanım, ondan konuşmasına da dikkat etmesini ister. Fakat görüntüde meydana getirilen değişiklik özümsemediği için Ayşe/Perihan, hanımının istediği gibi biri olamaz. Oyunun başında Leyla Hanım'ı şiirini bitirmeye çalışırken görürüz. Bu yüzden hizmetçisine her kim gelirse yok dedirtir. Ancak Perihan "her kim" kelimesini "hekim" anladığı için o gün gelen her misafiri kabul eder. Gelenler arasında Leyla Hanım'a hayran olan ortaokul öğrencileri olduğu gibi, edebiyat dünyasında yer almak isteyen kızlar ve Leyla Hanım'ın özel hayatıyla ilgilenen gazeteciler de vardır. Leyla Hanım'ın yaşadıkları karşısında psikolojisi bozulmuştur. Oyunda alafrangalığın ne olduğunu bilmeyen Perihan'ın Leyla Hanım'ın isteği üzerine değişmesi de işlenmiştir. Eserde yeni yaşam biçimiyle birlikte kişinin öz değerlerini kaybetmemesi gerektiği hatırlatılmıştır. Aksi takdirde oyunda da gördüğümüz gibi her şey birbirine karışacaktır.

Hilâl-i Ahmer-Moda'da²⁴⁷ kadınlar kendi aralarında konuşurken söz Hilal-i Ahmer'e gelir. Hilal-i Ahmer'in zorda kalanlara yardım etmesinden, vatan savunmasındaki öneminden bahsedilir. Erkekler kadar kadınların da bu topraklar için mücadele ettikleri vurgulanır. Daha sonra Türk modası hakkında konuşmaya başlarlar. Azize Hanım batı modasının daha iyi olduğunu savunur. Hatta ailesini yerli malı kullandığı için görgüsüzlükle suçlar. Bunun üzerine Aliye Hanım aslında Türk giyiminin daha zarif ve daha üstün olduğunu iddia eder. Avrupa modasına özenmeye, onu taklit etmeye gerek olmadığını düşünür. Oyunun sonunda diğer hanımlar da onunla aynı görüşü paylaşırlar ve memleketlerindeki kumaşları, ipeklileri kullanmaya karar verirler. Yazar bu oyunda vatanperverlik ve milliyetçilik duygularını harekete geçirmeyi amaçlamıştır.

²⁴⁵ İbnurrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Yeni Dünya", *Dersaadet Gazetesi*, S.93/100, 4 Ekim 1336

²⁴⁶ Faruk Nafiz, *Hanım Şiir Yazacak*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul, 1950

²⁴⁷ Necib Necati, "Hilal-i Ahmer-Moda", *Talebe Defteri Dergisi*, S.41, 24 Mayıs 1333

Değişen sosyal hayatla birlikte kadınların da artık bir meslek sahibi olmaları gerektiği *Asrî Hülyalar*'da²⁴⁸ işlenmektedir. Seniha yeni mezun olmuş bütün arkadaşlarını evine çağırması ve kendilerinden büyük Cahide'yi kızlarla konuşması için davet etmiştir. Cahide kadınların eskisi gibi erkeklere itaat etmemeleri gerektiğini savunur. Kızların doktor, avukat, hemşire gibi sıraladıkları meslek gruplarına da birer kusur bulan Cahide önce asker arkasından da mebus olmak gerektiğini, seslerini ancak bu şekilde duyurabileceklerini iddia eder. Böylece sosyal yaşamda erkek hâkimiyetine de son verebileceklerdir. Sabriye ise bir kadının öncelikle anneliği benimsemesinin uygun olacağını belirtir. Oyun boyunca asrî ve eski asır kadınları arasında kıyaslamalar yapılır. Yazar, bu oyunuyla Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınların sosyal hayatta varlıklarını ispat etme çabası içinde olduklarını, fakat gerçekçi bir şekilde olayları değerlendiremediklerini belirtmek istemiştir. Bu yüzden de oyununa *Asrî Hülyalar* adını vermiştir.

Sadece batı hayranlığı değil aynı zamanda doğuya yönelirken de aşırıya kaçmanın zararları *Turabizadeler*'de²⁴⁹ ele alınmıştır. Oyun, dilimize Arapça, Farsça ve Fransızca'dan geçen kelimelerin öz Türkçe karşılıklarının kullanılması gerektiği düşüncesi etrafında gelişir. Bütün ev halkı bir yandan Türk Dil Yurdu'na öz Türkçe kelime bulmak için çalışırken bir yandan da yeni kelimeleri ezberlemeye gayret ederler. Nesimî eve geldiğinde duyduklarına şaşırır. Herkesin ismi değişmiştir. Oyunda aşk bile dil konusunun gölgesinde kalmıştır. Çünkü Neyyir, Besim'in yazdığı aşk mektubu öz Türkçe olmadığı için onu reddetmiştir. Oyunun sonunda, ne batıya ne de doğuya doğru koşmamak gerektiği, asıl Turancılığın bulunduğumuz yere sahip çıkarak, başkasına özenmeden yükselmek olduğu açıklanmaktadır.

2.1.5. Basın Hayatını Anlatan Oyunlar

Meşrutiyet rejiminin getirdiği özgürlük ortamında gazete ve dergi sayıları birdenbire artar. Ancak bu durum birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. Her şeyden önce bu alanda uzmanlaşmış kişi sayısı çok azdır. Bu da meslekî disipline sahip olmayanların gazeteleri doldurmasına sebep olmuştur. Bu yayın organlarının çeşitli sebeplerle birbiri ardına kapanıp yine açılması bu dönemin bir özelliğidir.²⁵⁰ Basının inişli çıkışlı serüveni kimi yazarların ilgisini çekmiş ve birkaç oyunda bu konuya yer verilmiştir.

²⁴⁸ İbnurrefik Ahmet Nuri Sekizinci, *Asrî Hülyalar*, İktbal Kütüphanesi, İstanbul, 1342

²⁴⁹ İbnurrefik Ahmet Nuri Sekizinci, "Turabizadeler", *Ümid Dergisi*, S.8. 26 Ağustos 1336

²⁵⁰ II. Meşrutiyet'in ilânıyla birlikte basın hayatında yeni bir dönem başlamıştır. Yıllardan beri düşündüklerini yazamayanlar yeni gazeteler çıkarırlar. İlk iki ay içinde iki yüzün üstünde gazete imtiyazı alınmıştır. bkz. Hıfzı Topuz, *100 Soruda Türk Basın Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1973, s.102

Tanzimatla birlikte hayatımıza giren gazeteciliğin kolay bir meslek olmadığı, disiplin ve ahlâkî sorumluluk gerektirdiği, bu yüzden de bu işi anlayan insanlara ihtiyaç duyulduğu iki oyunda işlenmiştir. Bunları biri *İlk Devre-i Hürriyette Gazetecilik*'te²⁵¹ İstibdat döneminden sonra gazetecilik mesleğinde karşılaşılan zorluklardan bahsedilir. Sermuharrir Şeyda Bey eli kalem tutan herkesin kendini gazeteci zannetmesinden, aynı şekilde parasına güvenenin gazete sahibi olmasından şikâyetçidir. Bu sırada elinde bir silahla eski hafiyelerden Faik Bey içeriye girer. Bir gün önceki gazetede ismi verilerek yaptığı yolsuzluklar anlatılmıştır. Yazının sahibinden intikam almak için soluğu gazete binasında alır. Odadakiler Faik Bey'i sakinleştirmeye çalışırlar. Cabir Bey herkesin yazısında birden çok takma isim kullandığını, bu yüzden de makaleyi yazanı tespit etmenin kolay olmayacağını anlatmaya çalışırsa da Faik Bey kararlıdır. Hiç bir şeyden haberi olmayan Ebû'l-nûr Bey ise kendi kendine konuşarak odaya girer ve birden silahlı adamla göz göze gelir. Meşhur olmak, gazetenin baskı sayısını artırmak için meslek ahlâkına uygun olmayan yazılar yazılması bu tarz sorunlara neden olmuştur. Meşrutiyet'in getirdiği hürriyet ortamıyla insanlar her alanda söz sahibi olduklarını düşünmüşler, mesleğin inceliklerini öğrenmeye zahmet bile etmemişlerdir.

Yazar, topluma yön vermesi, toplumun nabzını tutması gereken gazetecilerin sadece kendi egolarını tatmin etmelerine dikkat çeker. Oyunda gazetecilik mesleğinin zor yanlarından da bahsedildiğini görürüz: “Ne çok yorgunluğu, belası, tehlikesi varmış?.. Ne yapacağımı ben de şaşırdım. Kapının üzerine muharrirlerin odasına girmek memnu'dur diye bir levha astırdım. Buna hiç aldırın yok... Kiminin elinde kırbaç... Kiminin elinde sopa kadar bir baston... Türlü dava, türlü tehdit ile gelen dalıyor, gelen dalıyor...”(s.7). Toplumda aksayan yönleri anlatmanın, makamını kötüye kullananlara karşı halkı uyarmanın da bir bedeli olduğu vurgulanmak istenmiştir. Bu oyundan anladığımıza göre gazetecilerin isim vererek kişileri deşifre etmeleri yanlıştır. Gazetecilerin adil bir şekilde her olaya objektif yaklaşmaları gerekir. Özellikle Faik Bey'in sözleri dolaylı da olsa bu duruma işaret etmektedir: “Sokağa kapınızın üzerine ‘Adalet’ diye koskoca bir levha asmışsınız... Fakat kalemlerinizden saçılan müzahrefâtla o levha arasında bir münasebet tasavvur edemiyorum” (s.7).

Toplumun gelişmesinde gazetecilik mesleğinin çok önemli bir role sahip olduğunu bilen yazarlar bu alandaki sorunları eserlerine yansıtmışlardır. *Gröenland*

²⁵¹ Hüseyin Rahmi, “İlk Devre-i Hürriyette Gazetecilik”, *Cem*, S.30, 22 Temmuz 1911

Cem Dergisi'nde yayınlanmaya başlayan bu oyun üç sayı art arda yayımlanır ancak “devamı var” diye belirtilmesine rağmen bir daha yayınlanmaz. Ayrıntılı bilgi için bkz. Eftal Sevinçli, *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Arba Yayınları, s.112 (Eserin basım tarihi tespit edilememiştir.)

*Başşehbenderliği*²⁵² de bu eserlerden biridir. Dönemin gazetecilik anlayışı ve siyasî durumu eserin çıkış noktasıdır. Gröenland'e İbrahim Safi Bey adında birisi atanacaktır, ne var ki hiç kimse bu şahsı tanımaz. *Haberdar Gazetesi*'nin müdürü ve başmuharrir bu yeni memuriyetle ilgili dikkat çekici bir haber yapmak isterler. Ellerinde hiçbir bilgi olmadığı için müdür, Japon Murahhası'nın resmini İbrahim Safi Bey olarak basar ve altına da çok başarılı bir memur olduğunu anlatan bir yazı yazar. Sonunda İbrahim Safi Bey'in istifasını bildiren telefon ile herkes rahatlar. Gazetelerin sadece haber yapmak amacıyla yalan yanlış bilgiler vermeleri, İbrahim Safi Bey için her gazetede farklı bir fotoğrafın bulunması gazeteciliğin bulunduğu noktayı göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Oyunda aynı zamanda hatır sahibi kişilerin işlerinin yapılması da eleştirilmiştir. Çünkü Paşa, Seyfi Paşa'nın ricası üzerine hiç tanımadığı İbrahim Safi Bey'i önemli bir göreve atar. Hâlbuki İbrahim Safi Bey bu görev için hiç uygun biri değildir. Doğru dürüst okuma yazması olmayan, yabancı dil bilmeyen, çapkın ve kavgacı birinin bu göreve tayin edilmesi de o dönemdeki başka bir çarpıklığı gözler önüne sermektedir.

2.1.6. Savaş Konusunu Ele Alan Oyunlar

Savaşlarda ölen insanlar ve geride kalanların durumu bu dönemde yazılan üç oyunda ele alınmıştır. Yazarlarımız savaşla ilgili gözlemlerini eserlerinde anlatmış, savaşlarda cepheye gidenlerle geride kalanların durumuna dikkat çekmişlerdir. Bu konuyu ele alan üç eserin ikisinde olayların Kurtuluş Savaşı yıllarında geçtiği kesin bir şekilde belirtilmiştir.

Uzun süren askerlikten sonra evine dönen bir gencin dramı *Asker Dönüşü*'nde²⁵³ anlatılmaktadır. Kanber üç gündür kömürsüzlükten hareket edemeyen bir asker treninde hemşehrisi Ali'yi bulur ve sohbet etmeye başlarlar. Savaşta yaralanan ve uzun süre hasta yatan Ali'nin memleketine ölüm haberi gitmiştir. Kanber, Ali'yi sağ salim gördüğüne sevinir ve köyünden haberler vermeye başlar. Ali annesinin öldüğünü, "Kuzucuk" diye bahsettiği hasta kardeşinin zorla askere alındığını, kaçtığı için de idam edildiğini öğrenir. Oğlunun ve eşinin iyi olduğunu duyunca sevinen Ali, karısının bir başkası ile evlendiği haberiyle tekrar yıkılır. Bu sırada tekrar hareket eden vagondan Ali'yi çağırırlar ancak Ali artık köyüne gitmekten vazgeçmiştir.

Kurtuluş Savaşı yıllarında vatan hainlerinin kendi insanını nasıl arkadan vurduğu *Tehlike Karşısında*'da²⁵⁴ işlenmiştir. Eserde tıbbiye öğrencisi Cemil cephede olamadığı

²⁵² Arı, "Gröenland Başşehbenderliği", *Alemdar Gazetesi*, S.3013, 10 Aralık 1920

²⁵³ Reşat Nuri Güntekin, "Asker Dönüşü", *Şair Nedim Dergisi*, S.3, 30 Ocak 1919, s.45-48

²⁵⁴ M. Râif, *Tehlike Karşısında*, Amidi Matbaası, İstanbul, 1341

için üzülrken yaralı bir Türk subayının kapılarına kadar gelmesini fırsat bilir ve onu hemen eve alıp tedavi eder. En azından bu şekilde vatanına hizmette bulunduğu için mutludur. Arkadaşı Zeynel'in onu ihbar etmesi üzerine düşman askerleri evi basar. Fakat Cemil onlar gelmeden subayı evden çıkarmayı başarmıştır. Bütün bu olaylardan haberi bile olmayan babası ise oğlunun yanlış bir harekette bulunmayacağını bilir ve onu savunur. Bunun üzerine askerler onu sorguya çekmek üzere tutuklarlar.

Mehmet Rauf'un *Dilenci*'sinde²⁵⁵ Sahip Efendi'nin evine aç ve susuz bir Dilenci gelerek onlardan yardım ister. Kimse tanımadıkları birini içeriye almak istemezse de Reyhan tanrı misafiri Dilenci'ye sofrada yer açar. Bu sırada kapıyı çalan Rus askerleri köylerinde öldürülen arkadaşlarının intikamını almak için herhangi birini öldüreceklerini söylerler. Herkes tedirgin bir bekleyiş içindedir. Kimse böyle bir durumda ne yapacağını bilemez. Sonunda Dilenci kendisinin teslim olmasının akla en yakın seçenek olduğunu söyler. Çocuklarını Reyhan'a emanet ederek Rus askerlerine teslim olur. Oyunun sonunda Reyhan, sevgilisi Orhan'ı geride bırakarak Dilenci'nin çocuklarını bulmaya gider.

2.1.7. Diğer Oyunlar

Bu bölüm içerisinde değerlendireceğimiz oyunları hiçbir gruba dâhil edemediğimiz için ayrı bir başlık altında incelemeyi uygun gördük. Her biri farklı bir konuya değinen bu oyunlardan *Baş Belâsı Üç Kişi Yahut Feylesof İbiş*'te²⁵⁶ üç mustantıkın gece yakalanan üç kişiyi sorguya çekerek önemli bir olayı aydınlatmak istemelerine yer verilir. Ancak üç kişi de sarhoş olduğu için ümit ettikleri bilgiyi alamazlar.

Keçiboynuzu'nda²⁵⁷ Hediye'nin kardeşinin elindeki keçiboynuzunun tadını beğenmesi üzerine onu yeniden bakkala göndermesi, bu sırada onun kaybolduğunu zanneden dadının telâşi anlatılmıştır. *Fal*'da²⁵⁸ ise zor hava şartları nedeniyle bir hana sığınan iki esirci ile bir Çerkez kızı arasında geçen konuşmalar aktarılır. Esirciler hancıdan havaların ne zaman düzeleceğini öğrenmeye çalışırlar. Çünkü bir an önce İstanbul'a gitme niyetindedirler. Çerkez kızı köyüne dönmek istediğini, annesinin göz ağrısı olduğunu söylerse de kimse onu dinlemez.

Hüseyin Suad'ın hayatın anlamını sorgulayan iki oyunuyla karşılaşırız. Bunlardan ilki *Ana Karnında Son Gece*'dir.²⁵⁹ Oyunda Canan ve Civan isimli çocukların dünyaya

²⁵⁵ Mehmet Rauf, "Dilenci", *Resimli Kitap*, S.13, s.80–88, Ekim 1325

²⁵⁶ "Baş Belâsı Üç Kişi Yahut Feylesof İbiş", *Coşkun Kalender Dergisi*, S.1–5, 1327

²⁵⁷ Suat Salih, "Keçiboynuzu", *Bozkurt Dergisi*, S.1, 8 Temmuz 1337

²⁵⁸ Yusuf Ziya Ortaç, "Fal", *Temaşa Dergisi*, S.18, 1336

Oyunun başında şair Yusuf Ziya Bey'in *Fal* adında yeni bir piyes yazdığı, yakında Darülbeydi'de sahnelenecek bu eserin temaşa hayatımızda önemli bir yere sahip olduğu belirtilir.

²⁵⁹ Hüseyin Suat, "Ana Karnında Son Gece" *Hüseyin Suat Yalçın ve Şiirleri*, Halk Basımevi, İstanbul, 1943

gelmeden önce Zaman, Dimağ, Kalp ve Mide ile tanışmaları verilmiştir. Zaman, çocuklara anne ve babalarının kim olduğunu, hayatın neye benzediğini anlatmaya çalışır. Çocukların esas babası annelerini terk edip gitmiştir. Bu yüzden üvey babaları ile karşılaşacaklardır. Dimağ bu duruma karşı çıkar, çocukların esas babasını tanımaları gerektiğini söyler. Kalp ise sevgi ve aşkın daha önemli olduğunda ısrar eder. Bu sırada adı geçen organlar kendi aralarında çekişmeye başlarlar, hepsi kendi dediğinin doğru olduğunu kabul ettirmeye çalışır. Çocuklar vakit geldiğinde anne ve babalarının sevinç çılgınlıklarıyla birlikte hayata merhaba derler. Zaman her ikisi için de iyi dileklerde bulunur ve oyun sona erer.

İnsanlığın içinde bulunduğu durumu sorgulayan diğer oyunu *Bir Perdelik Drama*'da²⁶⁰ insanlığın hep iyinin ve güzelin peşinde koşmasını arzulayan İnsanlığın İdeali yavaş yavaş ölmektedir. İnsanlık onu kurtarmak için elinden geleni yapar. Zulüm, Şeytan ve Felâket'i kovması için Vicdan, Adalet, Merhamet ve Saadet'ten yardım ister. Oyunun sonunda iyiler kazanırsa da İnsanlığın İdeali yeryüzünde kan ve kin olduğunu, zulmün her tarafa hükmettiğini, ancak insan kendini ıslah ederse yeniden yanlarına gelebileceğini söyler ve gökyüzüne bir ışık demeti halinde süzülür. Oyunda her kötülüğün insandan kaynaklandığı, insanların iyiliğe ve huzura kavuşmak için adalete, merhamete ve vicdanlarına sığınmaları gerektiği düşüncesi işlenmiştir. *Ölüm Perileri*'nde²⁶¹ ölümü bekleyen bir gencin merdivenlerden boşluğa atlayarak ölümle kucaklaşması anlatılmıştır. Nihat her an ölümü bekler, karısı Melek onu ikna etmeye çalışırsa da başarılı olamaz. Oyunun sonunda ölüm perilerinin onu çağırdığını iddia eder ve kendisini ölüme teslim eder.

2.2. KİŞİLER

Meşrutiyet dönemdeki oyunlarda kalabalık bir oyuncu kadrosuyla karşılaşırız. Bunlarda yer alan oyun kişilerini de daha iyi ve objektif değerlendirebilmek için kendi içinde sınıflandırmak gerektiğine inanıyoruz. Ancak burada hemen belirtmemiz gereken bir nokta Tanzimat tiyatrosunda da karşımıza çıkan oyun kişilerinin adlandırılması hususudur. Meşrutiyet tiyatrosundaki birçok oyunda da kişilere “Zevc” ve “Zevce” veya *Kelepir Bir Yüzük*'te olduğu gibi “Ben”, “O” ve “O”nun kocası şeklinde adlandırmalar yapılmış ve bu şekilde oyunların kişi kadrosu belirlenmiştir. Bu kişileri, öne çıkartılan özelliklerini dikkate alarak “Çapkın ve Çıkarıcı Kişiler”, “Seven ve Sevgisine Karşılık Bulamayan Kişiler”, “Meslek Ahlâkı Olmayan Kişiler”, “Alafranga Yahut Alafrangalığa Özenen Kişiler”, “Gelenekçi ve Pasif Kişiler”, “Aydın ve Yenilikçi Kişiler”, “Kıskanç ve

²⁶⁰ Talipzade Abdullah Salih, “Bir Perdelik Drama”, *Kardeş Kümeği Dergisi*, S.1, 1917

²⁶¹ Halit Fahri, “Ölüm Perileri”, *Şair Nedim Dergisi*, S. 6, 20 Şubat 1919, s.94–96

Şüpheli Kişiler”, “Millî Değerlere Bağlı Kişiler” şeklinde inceledik. Ayrıca, özellikle çocuk oyunlarında karşılaştığımız “İyi Niyetli ve Çalışkan Kişiler” ile ona zıt karakterleri canlandıran “Huysuz ve Tembel Kişiler”i buna ilave ettik. Bu gruplandırma içerisinde önceliği sayı olarak daha yoğun olduğunu tespit ettiğimiz “Çapkın ve Çıkarıcı Kişiler”e verdik.

2.2.1. Çapkın ve Çıkarıcı Kişiler

Bu dönemde evlilik konusunu işleyen oyunlarda aile bağlarının sağlam olmadığına, hem erkeklerin hem de kadınların çapkınlık yaptığına tanık oluruz. *Zü'l-Karneyn*, *Harika*, *Zincir*, *Münafıklık*, *Karşıda Bir Gece*, *Çingene Çadırında*, *Kırk Lira*, *Metres-Zevce*, *Açık Bono*, *Ben... Başka!*, *Nikâhta Keramet* ve *Minnettarlık*'taki çapkın tipler bekar erkeklerdir. *Zü'l-Karneyn*'de kendisini sahnede hiç görmediğimiz İsmet Bey'in aynı anda iki kadınla birlikte olduğunu öğreniriz. Sözde çapkın tipiyle *Harika*'da da karşılaşırız. Şahap Bey kadınlarla her gün gönül eğlendiren bir tip değildir. Ancak yazılarında öyle bir hava yaratmayı başarmıştır.

Zincir'de Şekip, Denis'le birlikte olmasına rağmen başka kadınlarla da görülmüştür. Denis bunun hesabını sorduğu zaman da erkekler için bunun çok doğal olduğunu iddia eder. Şekip, Türk kadınlarının buna itiraz etmediklerini söylerken aslında erkeklerin bunu bir hakmış gibi görmelerinin kadınların tutumundan kaynaklandığını da hissettirir. *Çingene Çadırında*'ki çiftlik sahibi Cemil Bey çapkınlık yaparken yakışıklılığının yanı sıra varlıklı oluşundan da faydalanır. *Kırk Lira* adlı oyundaki Cemil ise *Çingene Çadırında*'ki Cemil Bey'in aksine parasızdır. Gerçi bu durum, onun çapkınlık yapmasına engel değildir. *Münafıklık*'ta Sıtkı kendi yengesiyle gönül eğlendirmeyi isteyecek kadar çapkın bir adamdır. Maide'de eskiden beri gözü vardır, fakat zengin olmadığı için kendisiyle evlenmeyeceğini düşünmüştür. *Karşıda Bir Gece*'de Niyazi Bey eğlenceye düşkün bir beydir. Eserde onun evli olup olmadığına dair bir bilgi verilmemiştir. Külhanbeylerin dünyasından habersiz olan Niyazi Bey onların nara atmalarından ürkmüştür.

Açık Bono'da Nadir Bey kadınlara düşkün biri olarak çizilmiştir. Nadir Bey'in “İnsana gözleriyle yiyecek gibi bak[tığı]” (s.162) konuşulur. *Metres-Zevce*'de Servet'in metres hayatından mutlu olduğunu görürüz. Beş senedir Mürüvvet'le birlikte olmasına rağmen evlenmeyi düşünmez. *Ben... Başka!*'da Nureddin Zeki kadını çölde bir vahaya benzetmekte ve aradığını bulmak için bir vahadan diğerine koşmaktadır. Sevgisinde tutarsızdır. Önce Fahire'yi beğenirken hemen akabinde Beria'ya aşkını ilân eder. Bu anlamda güvenilir biri değildir. Oyundaki bir diğer çapkın ise Beria'dır. Oyun boyunca

ahlâktan söz etmesine rağmen Nureddin Bey’e aşkını ilân etmekten çekinmez. Aslında başka türlü düşündüğü halde çevresine fazilet timsali bir genç kız gibi gözüktür. Nureddin Zeki Bey de bu konuya temas eder: “Hayatı tamamıyla başka telakki ediyordun? Hastalara bakmak, sefillere acımak... Buseler de aşkı öldürüyordu. Görüyorsun ya buseler aşkın rehperleridirler.” (s.44) Bu çelişkili davranışlarının sebebi sorulduğunda kendini kurtarmak için sadece “Ben...Başka!” der. Metin And da Beria’nın bu uçarı hareketlerini dikkate alarak onun anlaşılmamış Batının temsilcilerinden biri olduğunu belirtir.²⁶² *Minnettarlık*’ta Pertev arkadaşının eşiyle aşk yaşar. Fakat oyunun sonunda vicdan azabı çeker: “Vicdan meselesi. Eşyama bana iade eden bir adamın karısını ben çalamam. .. ben sevdiği kadının malını yiyen erkeklerden değilim” (s.22).

Taaddüt-i Zevcat, Büyük Yemin, Kelepir Bir Yüzük, Kısmet Değilmiş, Rücu ve Banka Müdürü’nde ise evli olduğu halde çapkınlık yapan erkeklerin varlığına işaret edilir. *Taaddüt-i Zevcat*’ta Cemil Bey güzel, genç bir kadınla tanışınca ikinci kez evlenmeyi kafasına koyar. Dinin ve millî ahlâkın buna izin verdiğini, neticede gizli saklı bir şey yapmadığını söyleyerek kendini haklı çıkarmaya çalışır:

“Fakat vahdet-i zevce esaslarına aşına değilim ve dinen ve heyyet-i içtimaiyemizce böyle bir mecburiyetim yoktur. Kudret-i maliye olduktan sonra dört zevce almağa müsaade eden din-i mübeyyenimizin ahkâm-ı münifesine kim itiraz edebilir. Niyetim gayr-ı meşru ve hafi bir iş değildir.” (s.2)

Rüheyde Hanım’ın duygularını, iç dünyasında yaşayacağı fırtınaları dikkate bile almaz. Hayriye Hanım da kardeşinin bu durumunu eleştirir:

“Ah şu erkekler! Her biri bir müstebid-i müthiş kesilmek için kendilerine birer kâinat dar gelir. Görünüşte en mütevazı ve zahid olanlar bile muktedir olamadıkları için öyle görünürler. Yoksa ellerinden gelse her biri menfur bir sefih olmakta tereddüt etmez. İşte kardeşim meydanda! Bu kadar zengin olmasaydı kendisini böyle güzel müstesna bir kadın malikiyetle insanların en bahtıyarı sayılır iktifa ederdi. Şimdi ise para kuvvetiyle bir kızı bozmak gibi adi ve hayalî bir zevk uğrunda ilzam-ı hıyanet! Adeta cinayet işliyor...” (s.4)

Büyük Yemin’de Cevdet de Cemil Bey gibi evli olduğu halde ikinci bir eş istemektedir. Nemika’yı kandırmak için de ilk eşi hakkında yalan söyleyerek bir bakıma kendini acındırmıştır. Kadınların zaafılarını iyi bildiği oyunun sonunda her şeyi lehine çevirmesinden anlaşılır. *Kelepir Bir Yüzük*’te hem O, hem de O’nun kocası çapkındır. Üstelik O’nun sevgilisi kocasının da arkadaşısıdır. O’nun kocası, karısı ne kadar güzel olursa

²⁶² Metin And, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908–1923)*, s.134

olsun gözünün dışarıda olduğunu, çapkınlıktan bir türlü vazgeçemediğini itiraf eder. *Karı Koca*'da Şefik'in çapkınlık yaparken rahat davranmasında Semiha'nın anne-babasını kaybetmesinin etkisi vardır.

Kısmet Değilmiş'te Nedim Bey otuz yaşında bir doktordur. Toplumda saygın bir yeri vardır. Karısını sevmesine rağmen onu aldatır. Nedim Bey'in tıp haricinde edebiyata da meraklı olduğunu görürüz. Ancak bunu kimseyle paylaşmak istemez. Edebî kitapları tıp kitaplarına kıyasla ciddi bulmaz: “Ben ise âleme hafif meşrep görünmemek için kütüphanemde fen-i tıbbı ait ciddi eserlerden başka kitap bulunmadığını söylüyorum” (s.5). Oyunda bu görüşe neden kapıldığına dair bir ipucu yer almaz. Çapkınlığını karısına belli etmeyecek kadar da kurnaz biridir. *İki Ebe, Bir Gebe*'de Raci Bey eşi doğum yapmak üzereyken bile durumdan istifade edip başka bir kadını görmeye gider. Üstelik plân üstüne plân yapar, kendine ortak olarak ebe Madam Annik'i de ayarlar. Karısının en zor ve en önemli anında evde olmaması dikkat çeker. *Sayfiye*'deki tüm erkek oyun kişilerinin çapkın olduğunu söyleyebiliriz. İçlerinde sadece Suad yirmi iki yaşında ve bekârdır. Mehmet Bey kırk, Metin Efendi ise altmış yaşındadır. Hepsisi de Ürü'nün ilgisini çekmeye çalışır. Aralarında gizli bir rekabet vardır. Fakat hiçbir emeline ulaşamaz.

İsmail Efendi'de İsmail Efendi elli dört yaşında olmasına rağmen sırf parası yüzünden on dört yaşındaki bir kızla nikâh yapmayı düşünecek kadar fırsatçı bir tiptir. Bu davranışı oyun boyunca çizdiği karakterle hiç uyuşmaz. Yazar İsmail Efendi'yi şeriat kurallarına göre yaşayan, karısını da kendisine uyduran biri olarak karşımıza çıkarır. Elinden tespihi hiç düşürmez. Şeriat kurallarına göre giyinmeyen kadınların bir gün cezasını çekeceğini ve rüyasında bile bunu gördüğünü söyler: “Talebe-i ulûm efendiler artık bu hale katiyen nihayet vermek üzere. Elllerinde makaslar, bıçaklar olduğu halde sokakları bekliyorlar ve bütün öyle gezenleri...” (s. 23). Karısının namazını kılmasından, orucunu tutmasından, dışarıya çıkarken yetmişlik bir kadın gibi giyinmesinden memnundur. İsmail Efendi abartılı çizilmiş bir oyun kişisidir. Olayları ve insanları değerlendirmesinde hep dini esas aldığı, fakat aşırıya kaçtığı görülür. Üstelik sağlam bir düşünce tarzı olmadığı Süleyman Efendi hakkında düşündüklerinin tam tersinin çıkmasıyla da doğrulanır. Çünkü onun için “ibadetinde benden aşağı kalmaz. Haftada altı gün oruçludur. Yalnız namaz vakitleri dışarı çıkar, diğer vakitlerini evde ibadetle geçirir” (s.23) derken karısında gözü olduğunu anlayamamıştır.

Banka Müdürü'nde direktör evli olduğu halde sazlı sözlü eğlencelerde kadınlarla gönül eğlendirmeyi sever. Bu yaşam tarzı sonunda onu iş yerinde de yakalar ve bu tür yerlerde karşılaştığı bir kadının kalem müdürlüğü ile ilgili istekte bulunması için uygun

ortam hazırlamış olur. *Rücu*'da Sadi yirmi altı yaşındadır ve karısını aldatmıştır. Zevk ve sefa âlemine düşmüştür. Kayınpederi boşanmaları gerektiğini söylediğinde de kendini savunamaz. Diğer çapkınlardan farklı olarak yaptıklarından pişmandır.

Bu oyun kişileri arasında kadınların da çapkınlık yaptığını görüyoruz. *Vesika*'daki Nermin, *Hanımefendinin Dayısı*'ndaki Meliha, *Faka Basmaz*'daki Seniha ve *Behiç'in Nişanlısı*'nda adı verilmeyen kadın da erkeklerle birlikte görülen çapkın kişilerdir. *Veda*'da Kristin kimde para varsa onunla birlikte olan bir kadın tipini canlandırır. Nitekim Ziya Bey'in parası bitince onunla görüşmeyi keser. *Ferhunde*'de Ferhunde çapkın ve kurnaz bir kadındır. Remzi'nin aşkını kullanarak maddî anlamda kendini garantiye alır.

Kadınların da tıpkı erkekler gibi evli oldukları halde çapkınlık yapmaları söz konusudur. Sözgelişi *Fırsat Yoksulu*'nda Zevce kocasını avukatla aldatır. *Kadın Tertibi*'nde Hıraman Hanım, *Olağan Şey*'de Ferhunde Hanım kocalarının akrabalarına gönüllerini kaptırırlar. Hıraman Hanım ve Ferhunde Hanım eşlerini bir baba olarak görürler. Aralarındaki yaş farkı sevgiyi dışarıda aramalarına sebep olmuştur. Hıraman her fırsatta bu durumu vurgulama gereğini duyar: “Ben aşktan aşkın teferruatından mahrum bırakılmış bir kadın iken bile iffetimi kahramanca müdafaa ettiğimi söylüyorum da sen inanmıyorsun. Benim yerimde başka bir kadın, kadın bulunsaydı Müzdad gibi genç, güzel bir delikanlının yalnız hararetle sözlerine değil, süzgün gözlerine dayanamaz, kendisini...” (s.152). Ferhunde Hanım'ın bu konudaki görüşleri ise şöyledir:

“İşte bunun için evvela sana babam yerinde bir erkek diye varmak istemedim. Sonra düşündüm, taşındım. Bu ölümlü geçim dünyasında bana baba yani bir koca olur, bana bir lokma ekmek yedirir diye vardım. ... Akşamları işinden eve geldiğin zaman şöyle bir hoşbeş edecek halde değilsin, yorgun, bitkin bir halde yemek yer yemez minder üzerinde uyuklarsın. Ben boynumu bükük beklerim” (s.83).

İsmail Efendi'deki bir başka çapkın tip ise Emine Hanım'dır. Kocasının okumasını istediği kitapların arasına sevgilisinin aşk mektuplarını koyar. Onun yokluğunda sevgilisini eve alır. Fakat kocasının huyuna göre davranarak hiç bir şeyin anlaşılmamasını sağlar. Kurnaz bir kadındır. Ahlâksız konulardan bahsettiğini ileri sürdüğü *Habibe'nin Zıfaf Gecesi* adlı kitabı yırtmak istediğini, açık saçık bayanlarla konuşmadığını övünerek anlatır. Sokağa çıktığında yerden başını kaldırmadığını, etraftaki erkeklerden de haberi olmadığını, odalarındaki âyet-i kerime ve hadis-i şerifin kendilerini koruduğunu söyleyerek kocasının istediği gibi bir kadın olduğunu ispat etmeye çalışır. *Aralarında* adlı oyunda ise Nermin Hanım rahat hareket edebilmek için Kerime Hanım ile Fatin Bey'i evden kovar. Gençliğine ve güzelliğine güvenir. *Gücü Gücü Yetene* ve *Bayramlık*'taki kadınlar

kocalarını aldatmakta ve bundan da pişmanlık duymamaktadır. Her şey ortaya çıktığı halde yine de bu işten sıyrılmayı bilirler.

Bu oyunlar arasında kendi çıkarı doğrultusunda hareket eden oyun kişileri de yer alır. Bunlar sevgililerinin veya eşlerinin aracılığıyla zengin erkeklerin parasına göz koyan kişilerdir. Örneğin *Zü'l-Karneyn*'de İskender Bey karısının başka bir erkekle birlikte olmasına sesini çıkarmaz, aksine bu durumdan faydalanmaya bakar:

“Adamcağız ne yapsın; elinde avucunda bir şey yok. Derd-i mâişet büyük. Dört çocuk, bunları yedirmek giydirmek, okutmak, büyütme lazım. Hele şık zevce. Giyinmek, süslenmek, gezmek ister. İsmet Bey elden gidince bunları kim yapacak. Mademki İsmet Bey kocasından karısını aldı onlara bakmağa mecbur değil midir? Bu zavallıları bakımsız bırakmak alıştıkları refah ve saadetten mahrum etmek günah değil midir?” (s. 380).

Yazarın oyun kişisine verdiği isim ile karakteri arasında bir tezatlık söz konusudur. Nihal'in İskender Bey'in İskender-i Kebir gibi meşhur olduğunu söylemesi ironiktir. *Koca ile Âşık*'taki Nedim de İskender Bey gibi daha iyi yaşayabilmek için sevgilisinin başka biriyle evlenmesini destekler. Kendisinin çalışıp para kazanmak gibi bir niyeti yoktur. *Çürük Merdiven*'deki Salih Efendi tecrübeli bir zabıt kâtibidir. Oyunda hem savcının hareketlerini eleştirir, hem de ona dalkavukluk eder: “Bizim zamanımızda hukuk tahsili yok gibiydi. Siz maşallah gördüğünüz ince nazariyatı ameliyata tatbik edince bizim göremediğimiz neticeleri çıkarıyorsunuz” (s. 401).

2.2.2. Seven ve Sevgisine Karşılık Bulamayan Kişiler

Oyunlar arasında birbirine bağlı çiftlerin yanı sıra ihanete uğradığını bilmediği için hâlâ eşine sevgi besleyen, ona âşık oyun kişilerine de rastlarız. Bunlar salt sevgileriyle eserlere girmişlerdir. Biz onların daha başka özellikleriyle karşılaşmıyoruz. Sevdiği insanla birlikte olmak veya evlenmek için ellerinden geleni yapan hatta aptal yerine konmayı bile göze alanları da bu gruba dâhil edebiliriz.

Gerçekten de *Aşk-ı Atik*'te hiçbir şeyden haberi olmayan Karakullukçu sert görünümünün altında merhametli bir insandır. Karısını çok sever, onun uydurduğu yalanlara gözü kapalı inanır, ondan bir an olsun şüphelenmez. *Bayramlık*'ta Zevce karısının ihanetinden habersiz en acılı gününde bile karısının mutluluğunu düşünen bir erkektir. Onun isteklerini yerine getirmeye çalışır. *Kısmet Değilmiş*'te İsmet Hanım kocasının kendini aldatacağı aklından bile geçmediği için onun garip davranışlarına bir anlam veremez. Onun okumayı seven kültürlü bir kadın olduğunu oyun boyunca elinden hiç kitap düşürmeyişinden anlarız. *Behiç'in Nişanlısı*'ndaki Behiç, *Veda*'daki Ziya Bey ve *Vesika*'daki Vefik karşılaştıkları kadınlara âşık olmuşlar, onları da kendileri gibi namuslu

ve iyi niyetli bilmişlerse de hayal kırıklığına uğramaktan da kurtulamamışlardır. *İtiraf* taki Jale ve Nihat birbirine âşık iki gençtir. Sevgileri sayesinde aralarındaki sorunları halletmeyi başarırlar. *Gerdaniye Buselik* ve *Sigara Külü*'ndeki çiftler de arada bir tartışsalar da aslında birbirlerini seven insanlardır.

Münevver'in Hasbıhali'ndeki Münevver'in kocasına âşık bir kadın olduğu anlaşılır. Onu kaybetmesine rağmen hâlâ ona sadıktır. Ancak en yakın arkadaşı Mükerrerem'in ilân-ı aşk etmesinden sonra duygularında gel-gitler yaşamaya başlar. Önce Mükerrerem'in dostluklarını yanlış anlamasına sinirlenir. Görücülere çıkmamak için hemen sandal gezisine çıkmaya karar verir. Ancak bir yandan da genç yaşta eve kapanamayacağını, hayattan zevk almak gerektiğini düşünür. Oyunun başında Mükerrerem'in mektubundaki "Münevver'ciğim, Nûr-ı ayinim Münevver Hanım" (s.35) gibi ifadeler kullanmasına kızan Münevver'in oyunun sonunda bu durumdan hoşnut kaldığına, evlenmek için can attığına tanık oluruz.

Bir başka âşığa *Ahrette Bir Gün*'de karşılaşırsınız. Mağfur dünyadayken gönül verdiği Gülay'la ahrette bir arada olduğu için mutludur. Sevgiye ve aşka önem verir. Oyunda bir kadı veya hoca konumundadır. Otoriteyi simgeler. Çabuk sinirlenen bir kişiliği vardır. Konuşmalarında dünya ve insanlıkla ilgili hep karamsar ve melankolik olduğu anlaşılır. Ceza veren pozisyonunda olduğu için bir nevi Tanrı'yı temsil ediyormuş gibi ululaşmış bir şahsiyettir. Mağfur'un yardımcısı konumundaki Kahraman da sevgilisi Leyla'nın bir an önce yanına gelmesini bekler.

Ömer Seyfettin'in *Mahcupluk İmtihanı*'ndaki Hayranzade isminden de anlaşıldığı gibi, Peride'ye hayrandır. Fakat incelikten, kibarlıktan yoksundur. Bu yüzden Peride ve sevgilisi ona Hayvanzade adını takmışlardır. Savaş zengindir. Sonradan gelen zenginliğin onu mutlu etmediğini, asıl gençlik yıllarında para sahibi olmak gerektiğini düşünür. Feminist olduğunu iddia eder. Kadınlara erkeklerden daha çok hürriyet verilmesi taraftarıdır, ama bütün bunları Peride'yi sevdiği için söylediği bilinmektedir.

Ferhunde'deki Remzi de Hayranzade gibi sevgilisinin kendisiyle oynadığını fark eder fakat evlenmek için ona inanıyormuş gibi yapar. *Aralarında*'da Reşid Bey, Nermin Hanım'ı deliler gibi sevmektedir. Birçok hatasını veya kapisini onun genç oluşuna bağlar. Aşkı gözlerini öylesine kör etmiştir ki Nermin Hanım öz kardeşlerine hakaret ettiği halde sesini çıkarmaz. Onun her söylediğini yerine getirir, onu sinirlendirmekten korkar. Âdeti bir kuklaya dönmüştür. Reşid Bey oyun boyunca kadınlık arasında kalmaktan şikâyet eder. Bu onun zayıf bir iradeye sahip olduğunu da göstermektedir. Oyunun sonunda bunun canlı bir örneğine tanıklık ederiz:

“Nermin: Kocamın evi benim evim demektir, anladınız mı hanım?

Kerime: Kardeşimin evi benim evim demektir, anladın mı? Küçük hanımefendi.

Nermin: (Kocasına) Söyle, ev kimindir, söyle...

Reşid: Fakat sükût bulunuz da...

Nermin: (Hiddetle Reşid’in elinden tutarak) Söyle söyle...

Reşid: (Yutkunarak) Ev, ev... Evet, ev...

Kerime: Çabuk söyle...” (s.9)

Oyun boyunca yazar tarafından parantez içinde belirtilen “salakça, sersemce, halim ve safdil, ezilerek büzülerek” ifadeleri onun karakteri hakkında da bilgi vermektedir.

Hasbıhal’deki Sanevber’in görünürde kocasıyla herhangi bir sorunu yoktur. Sadece eşit haklara sahip olmamaları onu üzer. *Dayak*’taki Melahat da çektiği tüm acılara rağmen kocasının yanındadır. *İlk Prova*’da Süheyla ve *Yok, Hayır, Olmaz Demiş*’te Pervin duygularına yenik düşen âşık genç kızlar olarak karşımıza çıkarlar. *Devâ-yı Aşk*’ta Dehri Efendi önceleri aşktan nefret ederken sonunda aşkın hayatın vazgeçilmez bir duygusu olduğunu kabul eder. *Metres-Zevce*’deki Mürüvvet, *Tatlı Ölüm*’deki Münevver, *Düğünden Sonra*’daki Nihal de eşlerine âşık ve sadık tipler olarak çizilmişlerdir.

Aşkı için mücadele eden oyun kişileriyle de karşılaşırız. *Kırık Mahfaza*’daki Nahit’in Suzan’ın aşkıyla yanıp tutuştuğunu görürüz. Onunla evlenmek için çok sevdiği edebiyatı bile bir kenara bırakır. Nahit, ablasının ve eniştesinin uyarılarını dikkate bile almaz: “Hayatta yaşamak lazımdır... Benim yaşamaya ihtiyacım var, ben kuru bir iddia, kuru bir iddia, kuru bir iddia için ölemem” (s.8). Fakat hayat şartları ve maddî durumu onun hayaline kavuşmasını engeller.

Yakup Kadri’nin yazdığı *Nirvana*’nın merkezî kişisi Necdet’i de bu kategoride değerlendirmekle birlikte diğer oyun kişilerinden farklı özellikler gösterdiğini söylemeliyiz. Necdet karısını sever, mutlu bir hayatları vardır. Fakat alkol alışkanlığı onun hayatını derinden etkiler. Gelecek hakkında olumsuz düşünmesine yol açar. Musikiyi vefasız bir kadına benzetir ve her an insanı aldatacağına inanır. Şiir için şöyle düşünür: “Şiir, o da musikinin hemşiresidir, o da zalimdir. Şiir öyle sihr-âmiz bir altın burgudur ki, sizin beyninizi tatlı tatlı oyar, deler, deşer. Orada öyle mini mini, hurda-bînî yaldızlı uçurumlar açar ki...” (28). Kendisine âşık olan karısına da aşktan nefret ettiğini, aşkın hayattaki en mülevves kelime olduğunu söylemekten çekinmez. Yaşamak ona göre esir olmak, daima kirlenmektir. Oyun boyunca karısının onu yatıştırmaya çalışmasına kulak asmaz. Gerçekten oyunun başında korktuğu başına gelir ve akıl sağlığını yitirir. Biyolojik

kalıtım kâbusu içinde yaşayan mutsuz bir insandır. Necdet'in kişiliğinin inandırıcı bir şekilde çizilmediğini söyleyebiliriz. Her şeyden şikâyet eder ama hayattan bıkkınlığını mantıklı sebeplere oturtamaz.

2.2.3. İyi Niyetli ve Çalışkan Kişiler

Birçok oyunda iyi niyetli ve çalışkan kişiler vardır. Yazarlar bu kişilerin kötü yanlarını göstermezler. Onları olabildiğince kusursuz çizmişlerdir. Bunlar son derece akli başında, çevresine zarar vermeyen kişilerdir. Bu kategoriye giren kişilere genelde çocuk oyunlarında rastlarız. Daha çok didaktik amaçlı yazıldıkları göz önüne alınırsa bu olumlu oyun kişileriyle çocuklara örnek olma amacının ağır bastığını söyleyebiliriz.

Gerçekten de *İmtihan Kapısı Önünde*'de oyunun sadece başında karşımıza çıkan Sevim *Emel*'deki Firdevs ve Muazzez çalışkan öğrencilerdir. Gelecekleri hakkında plân yaparlar. *Mektuplar*'da İclal bütün hocaların hem çalışkanlığıyla hem de terbiyesiyle beğendiği bir öğrencidir. Bir an önce okulunu bitirip hayata atılmak ister. Anne ve babasını yıllar önce kaybetmiştir. Muavin Hanım'ın İclal hakkındaki görüşleri ise şu şekilde verilmiştir: "İclal bir lamba şişesi gibi bir taraftan öbür tarafı görünen şeffaf bir kızdır. Bunun içinde yanan ışık, İclal'in ruhudur. O kadar pürüzsüz, pervasız bir çocuk..." (s.115)

Kızlar Mektebi'nde Neriman'ın diğer kızlara göre daha olgun olduğu kanaatindeyiz. Kitapların dünyasını keşfetmiş, onları okuyarak bilgisini geliştirmenin yolunu bulmuştur. Arkadaşlarını da boş vakit geçirmemeleri konusunda uyarır. *Suad'ın Altını*'nda Suad ve *Kırılmış Fincan*'daki Nihal ve Füsün da yardımsever çocuklardır. Etraflarındaki insanların zor günlerinde yanlarında olurlar.

Bazı oyunlarda iyi özelliklere sahip çocuklarla yetişkinler bir arada verilmiştir. Bunun somut bir örneğini *Mektuplar*'da görebiliriz. Muavin Hanım'la, öğrencisinin geleceğini düşünen, onun duygu dünyasını da dikkate alan bir eğitimci portresi çizilmiştir. *Yangın*'da Ahmet ve Ali sokakta yaşayan iki çocuktur. Onları bu hayata mahkûm eden sebepleri bilmeyiz. Her ikisi de iyi niyetli, saf çocuklardır. Oyunda millet mektebinde hoca olduğunu öğrendiğimiz Melek, Ali'yi yanına almak ister. Yardımseverdir, çocukların halinden anlayacak ince bir ruha sahiptir. Melek Hanım'ın yardımseverliğini daha çok ortaya çıkartan ise mahalledeki diğer kadınlardır. Onlar sokak çocuklarıyla konuşmak bile istemezler, onların kötü çocuklar olduklarını düşünürler.

Birçok oyunda mesleklerinde ehil olan ve çalışkan kişiler yer alır. Örneğin mesleğinde başarılı biriyle *İlk Devre-i Hürriyet'te Gazetecilik*'te karşılaşırız. Şeyda Bey senelerce gazetecilik yaptıktan sonra sermuharrirlik derecesine geldiğini gururla anlatır.

Cabir Efendi'nin gazete yönetimini beğenmez. Daha doğru dürüst yazmayı bilmeyen, imladan habersiz gençlerin kendisiyle bir tutulması onu rahatsız eder:

“Siz böyle yeni imlâda birkaç saçma karalamayı öğrenip de kendini bir şey zanneden zıppçıktıları ucuzluklarına tama'en buraya muharrir diye doldurur iseniz elbette böyle olur. Bu hezâr-fen edibler hangi idare-haneye ayak basarlarsa şerr-i kadem ve kalemlerinden birkaç gün içinde o gazete kapanıyor... Lem'i Bey'in isminin başından bu tabiri kaldırmalı yahut şimdi benim hesabımı kesmeli...” (s.6).

Sınıf Arkadaşı'nda Şaban Efendi; çalışkan, ilim ve irfan sahibi bir insanken, çocuğunu menenjitten kaybettikten sonra kendini içkiye vermiş, hayatını mahvetmiştir. Alkol hem ilmini, hem de şahsiyetini öldürmüştür. Şaban Efendi, Bedri tarafından şu şekilde anlatılır: “... bir kere eski kafa değil, terbiyeli, nazık, hoş sohbet, hazır cevap. Arapça, Farisîce, Fransızca, Almanca hatta İngilizce okuryazar: edebiyatta yedi tûlâ sahibi” (s.158). Bu sözlere tezat teşkil edencesine biraz sonra Şaban Efendi eski bir fes, birkaç düğmesi eksik, yakası yağlı bir pardesü ve kirli bir gömleğiyle çıkagelir. Çalışkan ve terbiyeli bir insanın bu hale düşmesi çok acı verir.

Turabizadeler'de Nesimî aklı başında biridir. Oyunda işlerin ters gittiğini fark eden tek kişidir. Kızların öz Türkçe diye ısrar etmelerine rağmen batı tarzında kıyafet giymelerini komik bulur: “Bu şık, zarif kıyafetle Turan yollarında dolaşacak olursanız size kurtlar, kuşlar güler. Ya babanızın kıyafeti. Gözünde tek gözlük, ağzında yaprak sigara, arkasında bonjur, ayağında rugan iskarpin. Bu kılıkta Ergenekon panayırında Turan dili konferanslar verecek olursa onu palyaço zannederek yuhaya alırlar” (s.350). Nesimî her kelimenin öz Türkçede karşılığını bulmanın da dili mahvedeceği görüşündedir.

2.2.4. Huysuz ve Tembel Kişiler

Çocuklar için yazılmış oyunlarda, onları hayata hazırlamak için olumsuz oyun kişileri de kullanarak hata yaptıkları takdirde karşılaştıkları durumlar sergilenmek istenmiştir. Bu kişiler kimi zaman yalan söylerler, kimi zaman hırsızlık yaparlar. Ama çoğunlukla oyunun sonunda hatalarını anlarlar ve olumlu yönde bir değişim gösterirler.

Çiçekçiler ve Melike'nin Zaferi'nde Melike tembellik yapmayı sever. Ancak oyunun sonunda doğruyu bulduğunu görüyoruz. *İmtihan Kapısı Önünde* adlı oyunda ise Nevin oldukça heyecanlıdır ve çok çalışmadığının da farkındadır. Beş defa sınava girdiği halde hâlâ sözlüye alışamamıştır. Yaşadığı kötü tecrübe neticesinde o da tembelliğin kötü bir alışkanlık olduğunu anlamıştır. *Tembel Korkut*'ta Korkut da Nevin gibi sonunda yaptıklarına pişman olur. Oyunun başında herkes çalışırken o bahçedeki hasırda keyif yapar. Köylülerin verdiği nasihatleri de dinlemez. Daha yaşının genç olduğunu, ilerde nasıl

olsa çalışacağını düşünür. Daha sonra okuduğu yazının etkisiyle zamanı iyi kullanmak gerektiğini anlayacak ve tembelliğe bir son verecektir. *Umacı*'da Faik ve Necdet yaramaz çocuklar olmalarına rağmen hatalarını anlayacak olgunluktadırlar.

Emel'de Nazife, Naime, Müfide ve Adile Hanım tembel oldukları gibi arkadaşlarının hayalleriyle de alay ederler. Onların düşüncelerine saygı göstermezler. *Yarım Konferans*'ta ise Münciye yaramazlığı ve tembelliğiyle dikkat çeker. Herkes telaş içinde olmasına rağmen o işin eğlence kısmıyla ilgilenir. Kendi kendine konferans verir, herkesi güldürür. Bu sırada konukların karşısında patavatsızlık yaparak kürsüdeki arkadaşını zor durumda bırakır. *Yeni Usûl*'de Nermin sınıfın en yaramazıdır. Cezaya çarptırılmamak için öğretmene sevimli görünmeye çalışır. Onun gibi giyinip süslenir. Fakat yine de kendini beğendiremez. *Kızlar Mektebi*'nde Kevser ve Fitnat'ın ders çalışmak yerine oyuncaklarla oynamak istediği özellikle vurgulanmıştır. Yeni alınan bir bebek bile onları heyecanlandırmaya yeterken yaz gününde ders çalışma fikri hoşlarına gitmez. Kevser parasını kitaplara harcamak istemez. Oyunun sonunda onların da akıllarının başına geldiğini, bilginin önemini kavradıklarını görürüz. *Çilek* adlı oyunun merkezî kişisi Hamdun Bey zenginliği ve şımarıklığı ile dikkati çekerse de hırsızlığın kötü bir davranış olduğunu düşünemeyecek kadar sağduyudan uzaktır.

Çocuk oyun kişilerinin yanı sıra olumsuz yetişkini sadece *Yeni Usûl*'de görürüz. Oyunda Selma Hanım tarih öğretmenidir ve öğrencilerinin kafasını gereksiz bilgilerle doldurur. Timurlenk'in hangi ayağının topal, Yıldırım Beyazıt'ın hangi gözünün kör olduğunu sorarak öğrencilerin çalışıp çalışmadığını ölçer. “Tarih dersinde geçmiş adamların kudretlerini öğrenmek lazımdır. Ekser hadiseleri doğrudan bunlardır. Karakterle simalar arasında mühim bir münasebet vardır. Filan adam zalimmiş, filan adam adilmiş, bunu anlamak için onların yaptığını görmeye hacet yok. Yüzlerine baksan yetişir. Zalim de adil de evvela suratlarından, kıyafetlerinden anlaşılır...” (s.87) şeklinde görüşlere sahiptir. Kısaca o, sınıfta öğrencilerin üzerinde onları korkutmak suretiyle otorite kurmuştur.

Huysuz bir oyun kişisi ile *Ölüm Perileri*'nde karşılaşırız. Nihat'ın hayattan bir beklentisi yoktur ve her şeyi kötüye yorumlar. Dışarıda fırtınadan devrilen bir ağacı, “sert granitlerle çarpışan bir tunç” biçimindeki sözlerle nitelendirir. Sevgilisiyle birlikte ölmeyi ister. Ölümün o kadar da korkunç olmadığını düşünür:

“Niçin bu korku?.. Ölümünden mi?.. Yoksa benden mi?...

Veya vücudu saran ince bir kefinden mi?...

Ne hoş, düşünsene, birlikte kabre diz çökeriz;

Yosunlu taşlara solgun papatyalar dökeriz.

Uzakta dalgalanır hıçkırır, dumanlı dere;

Ne tatlı can veririz ay vurunca servilere!”.

Bu sözlerde Servet-i Fünûn devrinin özellikleri görülür. Karamsar, bitkin, hayattan zevk almayan, ölümü bekleyen bir genç portresi çizilmiştir.

Savaş üzerine yazılan oyunlar arasında vatan haini bir tek oyun kişisiyle karşılaşırız. *Tehlike Karşısında*’da Zeynel “Ben burasını, sıcak odayı, kokulu çayı daha ziyade tercih ederim. Şimdi Afyon’da askerlerin ayağı çamurda, başı duman içinde...” (s.32) diyecek kadar duyarsızdır. Ne arkadaşını zor durumda bıraktığını düşünür ne de millî duyguları hiçe saydığını farkındadır.

2.2.5. Meslek Ahlâkı Olmayan Kişiler

Oyunlarda işini ciddiye almayan oyun kişileriyle karşılaşırız. Yazarlar, bu kişiler aracılığıyla bireyin meslek ahlâkına sahip olması gerektiğini vurgulamışlardır. Ehil kişilerin yerine tecrübesiz ve bilinçsiz kişilere yetki verildiği takdirde birçok sorunla karşılaşılacağı açıktır. Yazarlar da bu durumu oyunlarında gözler önüne sermişlerdir.

Müdür Beyin Bir Günü’nde Suphi Bey yıllar sonra ele geçirdiği müdürlük makamını kimseye kaptırmak niyetinde değildir. Paraya ihtiyacı vardır, fakat işine dört elle sarılacağı yerde avarelik yaparak vakit geçirir. *İlk Devre-i Hürriyette Gazetecilik*’te Cabir Efendi’nin zenginliğiyle gazete sahibi olduğu anlaşılır. Doğru dürüst eğitimi yoktur. Bunu da “insanîyetlik, bir tenbihatım var, alak, tokmaklı sözler” (s.7) gibi kelimeleri yanlış söylemesinden anlayabiliriz. Kendisini düzeltmeye çalışanlara ise elli yaşından sonra değişemeyeceğini söyler. Üç sene müvezzilik, beş sene Sahaf Çarşısı’nda çıraklık, iki sene kantar idaresinde pulculuk, altı sene idare memurluğu ve kabızmallık yapmıştır. Şeyda Bey’in dediği gibi o dönemde “Beş on lira sermaye tedarik edebilenler ehliyetlerinin kifayetini muvazeneye lüzum görmeden” (s.6) gazete sahibi olmuşlardır. Bunun en güzel örneği de Cabir Efendi’dir. Korkak bir yapıya sahiptir. Gazetede açıktan isim verilerek eleştirilenler sürekli dava açmakta, Cabir Efendi de her birine ne diyeceğini şaşırılmaktadır: “Devr-i istibdadda karın tokluğuna matbaalarda dolaşan çırakların hepsi şimdi başımıza sermuharrire kesildi” (s.7) sözleriyle aslında yaşananları onaylamadığını görürüz. Ne var ki herkesi ucuza çalıştırdığı için de bir şey diyemez. Gazetesinin çok satması için de gerekirse yalan haber yapılmasını ister. Ona göre dokunaklı yazılmayınca gazeteler satılmamaktadır. Hiç kimseye sataşmadığı zaman da gazetelerin trajî düşmektedir. Ayrıca kimi çevrelerde gazeteleri ve gazetecileri tahkir etmektedir. (s.8) Gazeteyi iyi yönetemez. Cabir Efendi, oyunda herkesi idare etmeye çalışan, asıl amacı çok para kazanmak olan bir patronu temsil eder.

Grönland Başşehbenderliği'ndeki Müdür de *İlk Devre-i Hürriyette Gazetecilik*'teki Cabir Efendi gibidir. Kendi çıkarlarını dikkate alır ve bu doğrultuda uydurma haber yapmakta tereddüt etmez. *Mahalle İmamı*'ndaki imam karakteri de olumsuz çizilmiştir. Onun din adına bir şey yaptığını görmeyiz. Kahvede vakit öldürür, elinin altında birkaç kız olduğundan bahsedilir. Akl-ı selim biri değildir. Dini kötüye kullanan, sahtekâr bir tiptir. Yazar bu durumu polis Şevket'in ağzından verir. Polis Şevket oyunun başlangıcında onu imam zannetmiş, daha sonra simsar yahut tellal olabileceğini düşünmeye başlamıştır.

Çürük Merdiven'deki Şefik Bey yeni siyasî devrin yetiştirdiği bir savcıdır. Fizikî özellikleri, giyime ve tuvaletine gösterdiği aşırı özen, özellikle de sorgulama tekniklerindeki farklılık onun eski kafalı, yaşlı memurların gözünde eksi puan almasına sebep olur. Çok az zamanda, kısa yoldan başarılı olmak ve yüksek mevkilere gelmek ister. Fakat aşırı hırsı, olayları yüzüne gözüne bulaştırmasına neden olur. Oyunda hem davayı başarılı bir şekilde yürütemez, hem de gülünç duruma düşer.

Bu dönemin eserlerinde yeni rejime ayak uydurmakta zorlanan, eski günleri büyük bir özlemle anan oyun kişilerine de rastlarız. Sözgeşi *Şer'ie Mahkemesi*'nde eski rejimi destekleyen Hasan ve Ali işlerin iyi gitmediğinden dert yanarlar. Şer'ie mahkemelerinde usulsüz yollara başvurarak para kazandıkları günleri yâd ederler. Meşrutiyet ile birlikte her şeyin değişmesinden yakınır:

“Hasan: Vallah biz bile mevkiimizden emin değiliz. 31 Mart vak'ası sarıklıların başı altından çıktı diye meşrutiyet bize yan bakmağa başladı. Ya meşrutiyetin büyük babası gelecek olursa ne yapacağız?... Cumhuriyet. Bizim arkadaşlardan birinin kulağına çalınmış. Con Türklerin bir meclisinde bir asker, Mustafa Kemal Bey mi ne varmış o demiş ki sarayın iradesi, fermanı bâkî kaldıkça, başına iki arşın bez sararak hocalık taslayan yobazlar durdukça meşrutiyet bu memlekette bir şey yapamaz. İkiye bir de Vahdetiler, 31 Mart vak'aları gibi fesatlar çıkar. Memlekette daha esaslı bir idare kurulmalıdır. Yani zımnen demek istemiş ki Cumhuriyet getirelim” (s.306).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Meşrutiyet'le birlikte gelen uygulamalar, herkesin kafasına göre hareket etmesine izin vermediği gibi, bazı çevrelerin çıkarlarına gelmediği için de hoş karşılanmamıştır. Bu yüzden de her fırsatta yeni rejimi ve değişiklikleri eleştirirler. Çünkü eski sistemin yozlaşmış kuralları/kanunları onların kendi menfaatleri doğrultusunda davranmalarına izin vermiştir.

2.2.6. Alafranga yahut Alafrangalığa Özenen Kişiler

Bu başlık altında değerlendireceğimiz kişilerin en belirgin özellikleri kendi öz değerlerinden uzaklaşmaları ve bir özentî içerisinde olmalarıdır. Sayıları çok fazla olmamakla birlikte batılı yaşam tarzını anlatan oyunlarda bu gruba giren oyun kişileriyle karşılaşırız. Batılılaşma gayreti içinde olan kişiler, Batıyı yakından tanımamış, gerçek Batı kültürünün asal değerlerini bilmeyen özentili insanlardır. Onların hayata bakışlarındaki bu çarpıklık kendilerini komik duruma düşürmelerine sebep olur.

Bu gruba dâhil edebileceğimiz *Beyin Hakkı Var*’ın merkezî kişisi Nazenin Bey, Avrupa’ya gitmediği halde Avrupa hayatını ve kültürünü anlamış gibi davranır. Şekilci bir insandır. Hayatın her alanında renklerin uyumlu olması gerektiğini düşünür. Türk halkını beğenmez. Kendini toplumun ilerisinde görmesine rağmen aslında donanımlı biri değildir. Çünkü ne Türkiye’yi ne de Avrupa’yı doğru dürüst tanımaz. Oyunda Türk insanını aşağıladığı bir nokta ise yardımlaşma konusudur. Ona göre başkasının üzerinde gördüğü bir kıyafeti istemek yardımlaşmadır. Fakat bu tutumu yüzünden birçok kişiyle tartışması onda kendi insanları hakkında olumsuz bir izlenim bırakmıştır. Aynı zamanda cimri ve anlayışsız biridir. Uşağının paraya ihtiyacı olduğu halde duymazlıktan gelir, bakkala olan borcunu ödemek gibi bir niyeti yoktur.

Hilal-i Ahmer-Moda’da, Azize Hanım ve Remziye Hanım, Avrupa modasının takip edilmesi gerektiğine inanan batı hayranı kişilerdir. Azize Hanım “Fakat süslenmek kadınların da hakkı değil mi? Mademki vaktiyle kumaşlarımıza zarafet verilmemiş ve mademki bugün alınacak yerli malımız yoktur. Avrupa kumaşlarına rağbet zaruri değil midir? Artık aba ile boyama biz giyecek değiliz” (s.12) derken yenilikleri takip etmek gerektiği düşüncesini vurgular. Adı geçen hanımlar batılılaşmayı sadece görüntüden ibaret sanırlar.

İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci’nin *Yeni Dünya*’sında başta Feridun, Efser, Fitnat, Güzide, Muhlis, Nadire-El-Bahai ve Kazım kendilerinin alafranga olduklarını iddia ederler. Aslında onlar için bu kavram çapkınlık yapmak için kullandıkları bir kılıftır. Feridun eve sürekli şairleri, gazete muharrirlerini, züppe beyleri davet ederek alafranga olduğunu ispat etmeye çalışır. Onun şu sözleri ise durumun çarpıklığını ortaya koyar: “Karım alafranga olamıyor ki. Nihal. Yavrum. Eş, dost alafrangada hısım akraba gibidir. Birbirinin kan kardeşi, süt hemşiresi değil mi Güzide? Hürriyet, uhuvvet, adalet, müsavat. Hep bunlar alafranga sosyete de hâsıl olmuş, faziletlerdendir” (s.373). *Hanım Şiir Yazacak*’taki Leyla Hanım ise tanınmış bir şairdir. Ona göre şiir Allah’la insanların arasındaki ezeli rabıta demektir. Kültürlü bir insan olmasına rağmen hizmetçisini değiştirmeye çalışır ve bu yüzden başına olmadık işler açar. Aynı zamanda onun takıntılı

bir insan olduğunu da görürüz: “Bilmiyor musun ki kalemle mürekkep arasındaki mesafe on santimden eksik ve on beş santimden fazla olmamalıdır” (s.33). Masadaki her eşyanın yeri bellidir ve düzeninin bozulmasından çok rahatsız olur.

Hürriyet ortamının getirdiği ruh hali ve düşünce yapısı *Asrî Hülyalar*’ın bazı oyun kişilerinde abartılarak verilmiştir. Eserin adından da anlaşıldığı üzere bu kişiler batılı olmayı hayal ederler. Sözgeşi Cahide, Cumhuriyet devrinin idealist bir genç kızı olarak aşırı heyecanlara kapılır. Türk erkeklerin kadınlara özgürlük hakkı vermediğinden şikâyet eder ve onları Avrupalı erkeklerle kıyaslar:

“Avrupalılar kadınların bu hakkını tanıyorlar. Fakat bizim müstebit erkekler bunun sözünü bile etmek istemiyorlar. Erkekler bir cariyeyi, bir köleyi i’tak etmek yani azad etmek ama kadınların azad olmak istemelerini hoş görmezler. Onlar zann ediyorlar ki Allah bu dünyayı yalnız onlar için yaratmış. Onlar zann ediyorlar ki biz daima azad kabul etmez bir cariyeye kalacağız. Yağma yok. Yağma yok beyler. O devirler geçti. İstibdat gecti. Saltanat-ı ferdiye... gibi erkekler saltanatı da yıkıldı” (s.183).

Cahide, ancak oyunun sonunda öncelikle hakiki bir Türk kadını zihniyetiyle vatanına yararlı olması gerektiğini anlar. Seniha, Atıfet ve Neriman da Cahide’nin fikirlerinden etkilenmişlerdir. Kültürlü, okumuş genç kızlardır. Yazar kızların yaşlarının on altı ile yirmi arasında değiştiğini de belirtir. Hepsi oyunun sonunda Cahide gibi gerçekçi olabilmeyi başarmıştır. Cumhuriyet devrine yakışır Türk kadını kimliği kazanmayı kafalarına koyarlar.

2.2.7. Gelenekçi ve Pasif Oyun Kişileri

Özellikle söz konusu evlilik olduğu zaman birçok ebeveynin eski âdet ve gelenekleri uygulamak istediğini görürüz. Bu hayatî kararda gençlerin fikri sorulmaz, onlardan sadece sorgusuz sualsiz söylenenleri kabul etmeleri beklenir. Oyunlarda bu görüşe sahip oyun kişilerinin yanı sıra kaderlerini değiştirmek için hiçbir atılımda bulunmayan, cesaretsiz kişilerle de karşılaşırız.

Gerçekten de *Körebe*’de böyle kişiler vardır. Söz gelişi Lem’i Bey’in annesi Şehdane Hanım ile yengesi Haslet Hanım evliliklerin görücü usulüne göre yapılması gerektiğini düşünür. Lem’i Bey’i evlendirmek için defalarca görücü giderler. Oyunda genç nesli temsil eden oyun kişileri arasında ise sadece Şükran’ın âdetlerin devamından yana olduğu anlaşılır. Çünkü Bedia’nın davranışlarını onaylamaz, bir genç kız olarak kaderine razı olması gerektiğini düşünür. *İzdivaç Projesi* ve *Eski Mektup*’taki annelerin tutumları da bundan farksızdır. Onlar da görücü usulünden yanadırlar. Kızlarını zorla görücüye çıkarmaya çalışırlar. Onları en iyi anlayacak kişiler olmalarına rağmen âdet yerini bulsun

düşüncesiyle hareket ederler. Her iki oyundaki baba ise daha çok tarafsız kalmışlardır. Oyun yazarları özellikle erkekleri olayların dışında bırakarak bu tarz bir evlilikte anne-kız arasındaki ilişkiyi ironik bir tarzda vermişlerdir. Benzer bir durumu *Tayyare*'de Nihan Hanım için de söyleyebiliriz. Nihal Hanım söz konusu evlilik olunca bir genç kızın fikrinin alınmasını gereksiz bulur. Büyükleri ne derse Tayyare kabul etmelidir.

Mama Dadım Darılır'da Mesrur Hanım altmış yaşında beyaz saçlı bir zencidir. Yıllardır çalıştığı bu evde artık kendi sözü geçmektedir. Gözü gibi sakındığı Bahire Hanım'ın yanlış bir insanla evlenip hayatını mahvetmesinden korkar. Damat adayını akraba olmasına rağmen sınavdan geçirir. Aslında Bahire'nin mutlu olmasını istemekte veya iyi niyetle bunun için çabalamaktadır. *Hicranlar*'da ise Vedia'nın ailesi maddiyatçıdır. Oyunda sadece isimleri geçen anne ve baba kızlarının fakir bir gençle evlenmemesi için ellerinden geleni yaparlar. Kendi bildikleri doğruyu kabul ettirmeye çalışan kişilerle *Kırık Mahfaza*'da da karşılaşırız. Naciye ve kocası Nureddin, Nahit'e bir hayat kadınından eş olmayacağını defalarca söylerler. Onun duygularını anlamaya çalışmazlar.

Birçok oyunda kaderlerini değiştirmek için çaba sarf etmeyen, kendilerine dayatılanı sessizce kabul eden pasif oyun kişilerine de yer verilmiştir. *Taaddüt-i Zevcat*'ta üstüne ikinci bir kadın gelen Rüheyde Hanım kocasının başka biriyle evlenme fikrini kabul etmek istemez. Erkeklerin bu tarz isteklerini anlamsız bulur. Din veya âdetler bu tür evlilikleri uygun görse de erkeğin gönlündeki sevginin buna engel olması gerektiğini düşünür. Batıdaki feminist akımdan da haberdardır, bu onun dünyadaki gelişmeleri takip ettiğini göstermektedir: “Ben şimdiye kadar kadınlığın şeref-i içtimaiyesini ve hiddet-i zevcenin asâlet ve kudsiyetini, feministlerin sair-i telkinat-ı hayr- kâarisini okuyarak zihnime yerleştirdim. Şimdi kalkıp avam kadınları gibi bir erkek üzerinde debelenir diğer bir kadınla ortaklık etmek!” (s.5). Bütün bu aydın görüşlere rağmen kaderini değiştiremez. Üstelik iyi bir tahsile sahip oldukça güzel bir bayandır. Oyun boyunca Rüheyde Hanım'ı haklarını ararken veya kocasını bu sevdadan vazgeçirmeye çalışırken görmeyiz. Bu tutumunda, o dönemin şartları buna engeldir. Cemil Bey'i terk edip gitse kendi ailesinin de bu durumu hoşgörüyü karşılamayacağını bilir. Kocasının yanına dönmesi için baskı yapacaklardır. Ekonomik özgürlüğünün olmaması da ayrılma kararı alamamasında önemli bir etken sayılabilir.

Hicranlar'da Müeyyed fakir bir aileden geldiği için Vedia'nın ailesini onayını alamamıştır. Yazarın ağzından konuşan Müeyyed'in kaderine isyan ettiğini görürüz: “Dünyada insanlara para aç ve çıplak kalmamak için lazımdır. Ben onu besleyemez

miydim?”(s.23). Vedia’yı çok sevmesine rağmen o da aşkına sahip çıkıp herkesle mücadele etme yolunu denememiştir.

2.2.8. Aydın ve Yenilikçi Kişiler

Oyunlarda rastladığımız kimi ebeveynler iki insan arasında sevginin evlendikten sonra oluşacağını düşünürler. “Nikâhta keramet var” inancı etrafında hareket ederler, fakat bunun için gerekli şartların yerine getirilip getirilmediğine bakmazlar. Gençler ise büyüklerin bu tutumuna karşı çıkarlar ve eski usul evliliklere itibar etmezler. Tanzimat döneminden farklı olarak sadece erkekler değil genç kızlar da bu konudaki görüşlerini rahatlıkla belirtmekte, gerekirse aşklarını sonuna kadar savunmaktadırlar.

Talih’te oyun kişilerinin meslekleri belirtilmemiştir, ama konuşmalarından belli bir eğitim aldıkları anlaşılmaktadır. Rahmi ve Cudi’nin görücü usulü evliliğe karşı olduklarını görürüz. Rahmi bu tarz bir evliliği budalalık olarak nitelendirirken *Körebe*’deki avukat Lem’i Bey bunun kumar olduğunu düşünür. Lem’i Bey “Ben vaz’-ı kanun olsam birbirini tanımayanlar arasında nikâhı yasak ederdim” (s.15) sözleriyle kadın ve erkeği ancak aralarındaki sevginin birbirine bağlayacağını ifade eder. İşi gereği de evliliklerin iç yüzünü bildiği için görücü usulüne biraz şüpheli yaklaşır. Okul arkadaşları Cüneyd ve Kamuran da onunla aynı görüştedir. Onlar da evliliklerin hüsrana ile bitmesini gençlerin birbirini tanımadan evlenmesine bağlar. Oyunda Bedia Hanım da bir kadın olarak dönemin geleneklerine ters düşer. Kendisiyle evlenmek isteyen Lem’i Bey’i görmeye evlerine gider. Onun evlilik ile ilgili görüşlerini şu sözlerden çıkartabiliriz: “Kağıt üzerinde fotografisini, yahut sinema perdesinde hayalini, yahut uzaktan geçerken kendisini görmek: Bu insana hiçbir şey öğretmez. İmamın müdahalesinden sonra yek-vücut yaşamak hakkını alan iki mahlûk nikâhtan evvel birbirini anlamak hakkına maliktir. Bu hakkı tabiat ve hükümet veriyor, cemiyet-i muhite dırig edemez” (s.16). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Bedia’nın fikirleri zamanına göre oldukça modernidir.

Bedia gibi görücü usulüne karşı olan bir başka oyun kişisi ise *İzdivaç Projesi*’ndeki Kerime’dir. Fakat yaşının verdiği çocuklukla dergi/kitapların sunduğu hayatı ve aşkı gerçek hayatta da aramaya kalkar. *Tayyare*’de Tayyare, Ferit Bey’e âşıktır ve bunu da rahatlıkla dile getirir. Daha on sekiz yaşında olmasına rağmen *İzdivaç Projesi*’ndeki Kerime’nin aksine biz onun evlilik gibi ciddi bir konuya akılcı bir çerçevede yaklaştığını görürüz.

2.2.9. Kıskaç ve Şüpheli Kişiler

Bu dönemde yazılmış birçok oyunda eşlerinin davranışlarından şüphelenen, onları başkalarından kıskanan oyun kişileriyle karşılaşırız. Çoğunluğunu kadınların oluşturduğu bu grupta genelde iyi eğitim almış, kültürlü kişiler yer alır. Toplum hayatında yeni yeni söz sahibi olmaya başlayan kadınlar söz konusu eşleri olduğu zaman ideallerinden bile vazgeçerler.

Sinirli Hanım'da Ferdane Hanım Fransızca, İngilizce bilir, Türk edebiyatının yanı sıra yabancı ülkelerin edebiyatına da ilgisi vardır, müzikle uğraşır. Tek kusuru çabuk sinirlenmesi ve kuşkucu oluşudur. Oyun boyunca Ferdane Hanım yerli yersiz her şeye sinirlenir. Giderek çekilmez bir hanım olur. Kocasının her hareketinden bir anlam çıkarmaya çalışarak hayatı kendine zehir eder.

Aş'da Bedia yirmi beş yaşında, kültürlü bir bayandır. Oyunda onun yenilikçi tarafını da görürüz. Avrupa'da yankı bulan feminizm hareketinden haberi vardır. Kadın hakları için gece gündüz demeden çalışmakta, derneklere, toplantılara katılmaktadır. Fakat söz konusu kocası olduğu zaman onu başka kadınlara kaptırmamak için bütün bu sosyal faaliyetlerden uzak kalmaya karar verir. *Tecdîd-i Nikâh*'ta Hikmet Hanım da Bedia gibi yeniliklere açık biridir. Değişikliklere ayak uydurabilen, kadın erkek eşitliğini savunan hürriyet devri kadınıdır. Oyundaki şu sözleri onun günün gelişmelerini takip ettiğini göstermektedir:

“Geçende meşhur bir hanımın verdiği konferansta erkeklerin istibdadı altında ezilen, üzülen, incinen biçare kadınlar, hürriyetin ilânıyla artık hukuk-ı nisvaniyeye sahip oldular. Kendilerini mağlubiyetten, esaretten kurtardılar deniliyordu.... Bir gün gelecek ki kadınlar kocalarını boşamak hakkını ihraz edecekler diyordu” (s.330–331).

Madde-i Aslîyye'de Zevce de Bedia gibi kocasını kaybetmemek için her şeyden vazgeçer. Hâlbuki oyunun başında mantıklı düşünen bir kadındır. Geleceğini garanti altına almak için kocasının birtakım şartları yerine getirmesini ister. Fakat onu diğer kadınlardan kıskanması, isteklerinde sonuna kadar ısrarcı olmasını engeller. *Kara Haber*'de Nazıma aldatıldığına inanır. Bu konuyu düşünmemeye çalışırsa da kıskançlığı yüzünden bunu sürekli gündemde tutar. Ayrıca *Arayan Mevlâsını da Bulur-Belâsını da* adlı oyunda Nuh ve Tufan, *Aziz Katil*'de Behiç, *Ahrette Bir Gün*'de Nadan da şüpheli ve meraklı tavırlarıyla dikkat çeken oyun kişileridir.

2.2.10. Millî Değerlere Bağlı Kişiler

Oyunlarda alafranga kişilerin karşısına benliğini yitirmemiş kişiler çıkarılarak her iki grupta yer alan oyun kişilerinin özelliklerinin açık bir şekilde ortaya konulması amaçlanmıştır. Tanzimat döneminde sadece alafranga kişiler yer alırken bu dönemde kendi ülkesinin değerlerine saygı gösteren ve onların yaşatılması için çalışan oyun kişilerinin varlığına tanık oluruz.

Bu tarz kişilerden ilkinin *Hilal-i Ahmer-Moda*'da görmemiz mümkündür. Oyunda Aliye Hanım yazarın sözcülüğünü yapar. Kadınların da bu toplum için bir şeyler yapabileceğini inanmaktadır. Aliye Hanım'ın "Vatan kadınla yükselir, kadınla can bulur. Ordunun en büyük kuvveti, kadınların şefkatinden onlara merbutiyetlerini ispat eden kalplerinden doğar" (s.10) şeklinde düşünceleri aktarıldıktan sonra Türk modası ile ilgili görüşleri verilir. Ona göre atalarımızın kıyafetleri ile ev döşemelerinde kendine özgü bir tarz vardır: "Avrupa'nın yabancı, parlak, gerçekten çürük kumaşlarına rağbet çoğalınca bugün birer makine haline girecek destgahlarımız muattal kaldı. İnce ve nazik işlerimiz kabalaştı veya unutuldu. Erkeklerimizin fakr u sefaletine en ziyade kadınların bu çürük meyilleri sebebiyet verdi ve hâlâ vermektedir" (s.11). Fakat bu sorunun çözümünün de yine kendi ellerinde olduğunu, yerli malı kullanmak gerektiğini söyler. Taklitçikle bir yere varılmayacağı kanaatindedir. Kadınlara kendilerini Avrupalıya beğendirmek yerine Türklüğe ve İslamiyet'e yakışacak tarzda süslenmeyi tavsiye eder.

Yeni Dünya'daki Nihal oyunun başında diğerleri gibi alafranga olmaya çalışır. Fakat onların uygarlık maskesi altındaki ahlâksız hareketlerini onaylamaz. Kocasının da bu grubun içerisinde yer alması onu üzer. Gerçekleri fark eder ve onlar gibi değerlerini kaybetmeyeceğini söyler. *Asrî Hülyalar*'da Sabriye diğer kızların asrî hülyalarını paylaşmaz. Onun hayattaki tek amacı bilinçli ve çağdaş bir Türk kadını olmaktır: "Asr-i kadîm, asr-ı cedîd. Madem ki kadın ümmü'l beşerdir. Hangi asırda olursa olsun kadın olmaktan başka çare var mıdır?" (s.186). Kısaca o, "Hayalî kadın değil asrî ev kadını" olmayı tercih etmektedir.

Belirtilen oyun kişilerinden farklı olarak soyut kavramların kişileştirildiği oyunlarla da karşılaşırız. Örneğin *Ana Karnunda Son Gece*'de Canan ve Civan dışında dört oyun kişisinin soyut kavramlar olduğu dikkatimizi çeker. Zaman yol gösterici, bilge kişi konumundadır. Dünyada her zaman vardır ve var olmaya da devam edecektir. Dimağ ise her şeye mantık açısından bakar, sevgiyi, hoşgörüyü önemsemez. Bu yüzden hırçın ve yıkıcıdır. Kalp ise her işin sevgi ve güzellikle halledileceğine inanır. Benzer bir durum *Bir Perdelik Drama* için de geçerlidir. Oyunda Adalet, Vicdan, Merhamet birer oyun kişisi olarak karşımıza çıkarlar ve insanların içindeki iyiliği temsil ederler. Felaket, Zulüm ve

Şeytan ise insanların kötülüğünü isteyen kişilerdir. Ellerindeki gücü sonuna kadar bu yolda kullanırlar.

Meşrutiyet döneminde, Tanzimat dönemine göre daha çeşitli oyun kişilerine rastlarız. Oyun sayısının fazla olması beraberinde oyun kişisi sayısını da arttırmıştır. Bu dönemdeki oyunlarda kadınların toplum hayatında yavaş yavaş söz sahibi olduklarını, iyi eğitim aldıklarını görürüz. Aralarında kadınların da olduğu bazı oyun kişileri toplumdaki âdet ve gelenekleri sorgulamışlar, yenilikçi adımlar atmışlardır. Buna karşılık bazı oyun kişileri de toplumun yerleşik kurallarının devam etmesinden yanadır. Tanzimat döneminde olduğu gibi bu yıllarda yazılan oyunlarda da batılılaşmayı yanlış anlayan, özentili davranışlar sergileyen oyun kişileriyle karşılaşırız. Çocuk oyunlarında ise onların iyi yetişmesi için olumlu ve olumsuz özelliklere sahip oyun kişilerine yer verilmiştir. Kısacası, Meşrutiyet döneminde yazarlarımız yavaş yavaş bir tiyatro oyununun en önemli unsurlarından biri olan oyun kişisinin oyunun başarısındaki etkisini kavramaya başlamışlardır.

2.3. ZAMAN

Oyunlarda zaman ögesi çok çeşitli biçimde kullanılmıştır. Kimi oyunlarda olaylar kronolojik bir zaman akışı içinde verilmiştir. Kimi oyunlarda ise sıçramalı zamanla oyun kişileri arasındaki çatışmalar ortaya konmuştur. Yine bazı eserlerde olaylar değişik mevsimlerde yaşanmıştır. Oyunların bazılarında ise sosyal zaman oyunun amacına uygun bir şekilde işlenmiştir. Bazı oyunlarda da zamanın kişilerin psikolojilerini yansıtacak tarzda kullanılmasına özen gösterilmiştir. Dolayısıyla bu dönemde oyun yazarlarımız zaman konusuna nispeten daha çok önem vermişler, eserlerinin bütünlüğü yakalamasını sağlamışlardır.

II. Meşrutiyet sonrası sosyal hayatta meydana gelen değişiklikleri takip etmemizi sağlayan sosyolojik zamana *Körebe*'de rastlarız. Oyunda Bedia'nın *Musevver Firkete* adlı gazetede yazılar yazması, fikrini rahatlıkla söylemesi kadınların yavaş yavaş toplumda söz sahibi olduklarına, bir meslek edindiklerine işaret etmektedir. Benzer bir durumu *Ben... Başka!*'da da görebiliriz. Bu oyundaki genç kızlar iyi eğitim almış, topluma faydalı olabilmek için neler yapılacağına kafa yoran aydın kişilerdir. Ancak kendi aralarında yaptıkları bu tartışmalar bilimsel bir nitelik taşımaktan çok uzaktır, daha çok kadınca bir duygusallık içinde konular ele alınır. *Körebe*'de bir boşanma avukatının çok davasının olması da o dönemde artık insanların avukat aracılığıyla boşanmayı normal karşıladıklarını gösterir. Bir başka deyişle şeriat kurallarına göre ayrılanların sayısı azalmıştır. Çünkü bu

dönem yazılan oyunların içinde sadece *Fırsat Yoksulu*'nda işlenen evlilikte boşanmanın erkek istediği zaman gerçekleştiğini tespit ediyoruz.

Çürük Merdiven'de 1912 senesi verilmekle birlikte değişen adalet sistemi ve yeni hukukî kavramlarla da olayların sosyal zamanı belirtilmiştir. *Kırık Mahfaza*'da da zaman kesin bir şekilde verilmiştir. Olaylar 1908 senesi yazında geçer. Bu bilginin yanı sıra Nahit'in edebiyatla uğraşması ve toplum-sanat ilişkisi hakkında olumsuz düşünceler beslemesi dönemle ilgilidir. II. Meşrutiyet yılları birçok insanın edebiyatla ilgilendiği yıllar olmakla birlikte halkın sanat/edebiyata hak ettiği değeri verdiğini söyleyemeyiz. Bunda nüfusun çoğunluğunun okuma-yazma bilmemesi ile kimi yazarların/şairlerin halkın dilinden uzak eserler kaleme almaları etkilidir. Bir başka sosyal âdeti ise *Sinirli Hanım*'da görürüz. Oyunda olayların Cuma günü geçtiğini Ferdane Hanım'ın konuşmalarından anlarız. Yazar, düğünlerin genellikle Perşembe gecesi yapıldığını dikkate almış ve olaylar bu çerçevede kurgulanmıştır. Çünkü oyunda Şekip Bey özellikle Perşembe gece eve gelmemiş, bu durum da Ferdane Hanım'ın şüphelenmesine yetmiştir.

Kısmet Değilmiş'teki konak hayatı ve Nedim Bey'in redingot giymesi, *Müdür Beyin Bir Günü*'nde Suphi Bey'in "Meşrutiyette iş görmek ne kadar zormuş" tarzındaki söylenişi ve Müsteşar Bey ile görüşmeye giderken üzerine redingotunu alması, *İlk Devre-i Hürriyet'te Gazetecilik*'te İstibdat döneminin hafiyelerinden Faik Bey'in kırmızı bir fes ve bir redingot ile karşımıza çıkması sosyal zamanı gösteren unsurlardır. *Mahalle İmamı*'ndaki "Hürriyet çikalı kaç serasker, kaç sadrazam değişti" cümle ile bu olayların geçtiği II. Meşrutiyet'i izleyen günlere atıf yapılır. Yazarların bu oyunlarda rejim değişikliğiyle birlikte hayatımıza birçok yeniliğin girdiğini ifade etmek için özellikle dönemle ilgili bilgi verdikleri gözden kaçmamaktadır.

Tayyare, Sevgilisi Mi? ve *İlk Prova*'da duyguların yoğun olarak yaşandığı ilkbahar sabahı esas alınmıştır. Âşıkların birbirlerine sevgilerini itiraf etmeleri için uygun bir zaman dilimi tercih edilmiştir. *Tayyare*'de zaman özellikle Tayyare için önemlidir. Oyun boyunca sık sık gazetelerin ne zaman geleceğini sorar. Çünkü gazetede ilân edilecek talihlilerin arasında yer alması evliliklerinin geleceği için önemlidir.

Arayan Mevlâsını da Bulur-Belâsını da, Büyük Yemin, Kızlar Mektebi, Tembel Korkut, Hanım Şiir Yazacak, Banka Müdürü, Müdür Beyin Bir Günü, İlk Devre-i Hürriyet'te Gazetecilik ve Kara Haber'de kozmik zaman gündüz vaktidir. *Arayan Mevlâsını da Bulur-Belâsını da*'da Nuh ve Tufan'ın bahçede mektup parçalarını aramaları için seçilen zaman dilimi uygundur. Ayrıca mektuptaki tarih de olayların düğüm noktasını oluşturur. Çünkü mektubun yazıldığı ayın Teşrin-i sâni veya Teşrin-i evvel olması birçok

soruyu cevaplayacaktır. *Kara Haber*'de kocanın eve sabahın beşinde gelmesi ise kavganın nedenidir. Oyunda zaman gerilim yaratan bir unsur olarak kullanılmıştır. *Erkek Evlat*'ta da benzer bir durum vardır. Bir kış sabahında saat dört olmasına rağmen çocuklarının hâlâ eve gelmeyişi anne ve babayı tedirgin etmiştir. Bu oyunda zaman, oyun kişilerinin psikolojilerini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bunun gibi bir görüşle *Ev İlacı*'nda da karşılaşırız. Akşam yemekten sonra evin hanımı rahatsızlanmış, ancak gün ağarınca doktor çağırabilmişlerdir. Vakit ilerlemesine rağmen hastanın durumunda bir değişiklik yoktur. Bu durum Cemal Bey'in sinirlerini alt üst eder. *Ölüm Perileri*'nde olaylar akşam vakti geçer. Nahit pencereden gittikçe kararan gökyüzüne bakmaktadır. Ufukta karanlıklar içinde batan ayın son kıvrılığı vardır. Ancak içinde bulunduğu psikolojik durum nedeniyle bu ortamı karamsar bir şekilde yorumlar. Fırtınanın kopması, her tarafın karanlık olması oyun kişilerinin de kötü düşüncelere sahip olmasına yol açmıştır. *Tembel Korkut*'ta herkesin çalışma saatinde Korkut'un keyif yapmasıyla oyunda zıtlık oluşturulmuş, böylece kişiliği ön plana çıkarılmıştır. *Hanım Şiir Yazacak*'ta Leyla Hanım zamandan yana kaygılanmaktadır. Çünkü şiirini tamamlayabilmek için vakte ihtiyacı vardır. Bu sırada kendini ziyarete gelenlerle oyalanmak istemez. Boşa giden her dakika onu şiirinden uzaklaştırır.

İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci'nin oyunu *Banka Müdürü*'nde kozmik zaman açık bir dille ifade edilmiştir: “sabah on bir”. Bu saatte hâlâ direktörün işyerine gelmeyişi eleştirilir. Böylece merkezî oyun kişinin özellikleri de zamanla birlikte daha oyunun başında verilir. Direktör, eğlence hayatına düşkünlüğü nedeniyle mesaisine vaktinde gelmez. Bu alışkanlığı oyunun ilerleyen bölümlerinde başına iş açacaktır. *Müdür Beyin Bir Günü*'nde olaylar mesai saatinin başlaması ve bitmesi arasında gelişir. Suphi Bey işe geç kalır. İş çıkışında da alışveriş yapar. Dolayısıyla onun bu eylemleri kozmik zamanı tespit etmemizi kolaylaştırır. *İlk Devre-i Hürriyette Gazetecilik*'te sabahın dokuzu olduğu Cabir Efendi tarafından bildirilmiştir. Mesai çoktan başlamasına rağmen henüz muharrirler gazeteye gelmemişlerdir.

Hicranlar, Kırık Mahfaza, Kısmet Değilmiş, Aşk-ı Atik, Talâk-ı Selase, Kırk Lira, Kadın Tertibi, Aşk-ı Atik, Beyin Hakkı Var, Hilal-i Ahmer-Moda ve Sıcak Yatak'ta ise olayların akşam veya gece vakti geliştiğini görürüz. *Hicranlar*'da akşam ezanının duyulması hüznü de beraberinde getirir. Oyunda zaman kavramı özellikle Müeyyed Bey için önem taşımaktadır. Sık sık saatin kaç olduğunu sorar. Uzun yıllar görmediği Vedia'yı beklediği için dakikalar ona çok uzun gelir. *Kısmet Değilmiş*'te tercih edilen zaman diliminin merkezî oyun kişinin gizli plânı için uygun olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü

Nedim Bey sözde hasta bakmaya gittiği yerden vakit geç olduğu ve mevsim şartları da uygun olmadığı için eve dönemeyecek, böylece geceyi sevgilisiyle geçirebilecektir.

Kadın Tertibi ve *Aşk-ı Atık*'te vaktin gece olması Hıraman Hanım'ın ve Zeynep'in eşlerinden saklı sevgilileriyle buluşmalarını kolaylaştırır. *Talâk-ı Selâse*'de bir sonbahar gecesi özellikle kullanılmıştır. Çünkü İbrahim'in serin havada arkadaşının paltosunu alması gerekecek ve olaylar da bu noktada karışacaktır. *Oruç Keyfi*'nde oyun kişilerini bir ramazan akşamında görürüz. Herkesin yemekle meşgul olduğu bu zaman dilimi Keşfi Paşa'nın istediği gibi davranmasını kolaylaştırır. *Oruç Keyfi*'nde olduğu gibi *Eski Âdetler*'de de oyun kişilerini iftar saatine yakın bir zamanda tanımaya başlarız. Bu durum oyun kişilerinin gelişen olaylar karşısında anında çözüm bulma zorunluluğunu da beraberinde getirir. Çünkü sınırlı bir zamanda üst üste karşılaştıkları sorunlarla mücadele ederken bir yandan da Nimet Bey'i sinirlendirmemeye çalışırlar.

Reşat Nuri'nin *Asker Dönüşü*'nde vak'a yağmurlu bir gece yarısı geçer. Savaş sonrası askerlerin evlerine döndükleri anlaşılır. Yağmur oyun kişilerin duygularını ortaya çıkarak şekilde bazen hissedilmeyecek kadar hafif bazen de şiddetli bir şekilde yağar. Yazar, Ali'nin annesinin ölümünü duyunca ağladığını yağmuru kullanarak ifade eder: "Ali yağmurun içinde birer damla gözyaşı gibi ıslak görünen uzak ışıklara baktıktan sonra içini çeker" (s.12). *Yangın*'da ise çocukların ellerindeki çuvalı yorgan yapıp yatacakları bir yer aramalarıyla duygusal etki yaratılmıştır. Aynı zamanda yangının herkes derin uykudayken çıkması Ahmet'in kişiliğinin anlaşılmasını sağlar.

İki Talâk Bir Dondurma'da yazar saat aralıkları üzerinde durur. Arif ve Behlül birbirlerine evde yaşanan kavgayı anlattıklarında saat 7.40'dır. Aynı saatlerde Leyla ile Necmiye de birbirlerine kocalarını şikâyet ederler. Saat 8.00'de ise iki çift de lokantadır. Boşanma kararı alan çiftlerin aslında uyumlu hareket ettiklerine dikkat çekilir. Aynı anda lokantada bulunmaları da sorunun çözümünü beraberinde getirecektir.

Bu dönemde yazılmış oyunlar arasında sadece iki oyunda zamanda geriye dönüş söz konusudur. Bunlardan ilki olan *Açık Bono*'da Farika Hanım, Mebrure'ye bir gün öncesinde Moda Mağazası'nda yaşadıklarını anlatır. *Yok, Hayır, Olmaz Demiş*'te ise Pervin annesine, başına gelenleri anlatırken geçmişe döner.

Yusuf Ziya'nın *Kırk Lira*'sında iki farklı zaman karşımıza çıkar. İlk mecliste Mebrure Cemil'den aşkına karşılık para ister. Ancak ertesi gün Cemil'in neler çevirdiğini anlar. Yazar, merkezî oyun kişinin akşam vakti çevresinde olup biteni görmemesini ve günün ilk ışıklarıyla birlikte her şeyin aydınlığa kavuşmasını gece-gündüz tezatlığından faydalanarak vermiştir. Benzer bir durumu *Nikâhta Keramet*'te de görürüz. Oyunda

Ekrem ve Nihal bir akşam vakti buluşurlar ve eski günleri anarlar. Üçüncü mecliste ise yine aynı kişiler sabah bir araya gelirler. Geçen bu zaman zarfında Nihal'in Ekrem hakkındaki duygu ve düşünceleri değişmiş, onun gerçek yüzünü görmüştür. *Başmuharrir*'de olaylar bir gün içerisinde gelişmekle birlikte çiftin birbirini tanıması ancak evlendikten altı hafta sonra gerçekleşir. Oyunda bu bir buçuk aylık sürecin sonunda yaşananlar aktarılmıştır. *Metres-Zevce*'de olaylar Mürüvvet'in yirmi beşinci yaş gününde başlar ve doğum gününde dileğinin gerçekleşmesi sonucu yaşananlar yer alır.

Sultanın Arzusu'nda “evvel zaman içinde” sözleriyle belirsiz bir zaman diliminden bahsedebiliriz. Böylece masalsı bir atmosfer yaratılarak aşk ve sevgi konusuna farklı bir açıdan bakılması sağlanmıştır. Hüseyin Suad'ın *Ahrette Bir Gün*'ü soyut bir oyun olduğu için zamanda bir belirsizlik söz konusudur. Ancak eserin tümü dikkate alındığında olayların ölümden sonraki bir vakitte cereyan ettiğini söyleyebiliriz. Oyunun içeriğine uygun olarak ölüm ile mahşer arasındaki bir zaman dilimi esas alınmıştır. Diğer oyunu *Ana Karnında Son Gece*'deki zaman dilimi oyunun ismiyle verilmiştir. Canan ve Civan dünyaya merhaba diyecekleri anı merakla beklerler. Doğuma az kalmıştır. Bu sınırlı zaman içerisinde elinden geldiği kadarıyla çocukları dünya hakkında bilgilendirmeye çalışır.

Mektedir temsilcileri arasında sayabileceğimiz *İmtihan Kapısı Önünde*'de olaylar ders sırasında, *Emel* ve *Mektuplar*'da ise ders aralarında gerçekleşir. *Yeni Usul*'de oyun kişileriyle tarih dersinin başlamasına beş dakika kala karşılaşırız. Herkes korku içinde öğretmenin gelmesini bekler. Bir ders saati içinde de olayların gelişip sonlandığını görürüz.

Sonuç olarak Meşrutiyet döneminde yazarlarımızın zaman unsurunu kullanma hususunda nispeten daha güzel örnekler verdiklerini söyleyebiliriz. Kronolojik sırayı takip eden oyunların yanı sıra oyun kişilerinin psikolojisini ortaya koyacak zaman sıçramalarının yer aldığı oyunlarla da karşılaşırız. Bu dönemde de yazarlarımız sosyal zamanı göz ardı etmemişlerdir. Meşrutiyet döneminin giyim kuşam tarzından, âdet ve geleneklerinden örnekler vererek zaman ve olay örgüsü arasında bütünlük sağlamışlardır. Bazı oyunlarda ise oyun kişinin duygu ve düşüncelerini daha açık vermek için iki farklı zaman dilimi kullanılmıştır. Yine de birçok oyunda yazarlarımız bu unsura gereken özeni göstermemişlerdir. Kimi zaman birkaç kelimeyle yetinmişlerdir, kimi zaman da hiçbir bilgi verme gereği duymamışlardır. Bu tutumları da oyunlarının başarısını olumsuz yönde etkilemiştir.

2.4. MEKÂN

Oyunlarda konunun amacı doğrultusunda kimi zaman kapalı kimi zaman da açık mekânların tercih edildiğini görürüz. Olayların geçtiği yerde bazen oyun kişilerinin mesleklerinin dikkate alınması yazarların eserlerine gerçekçi bir şekilde yaklaştıklarını da gösterir. Zaman unsurunda olduğu gibi mekân da bazı oyunlarda oyun kişilerinin psikolojilerini ortaya çıkarmaya yönelik kullanılmıştır. Oyunların neredeyse hemen hepsi İstanbul'da geçer. Tek perdelik eserlerde Anadolu'yu anlatan hemen hemen hiç bir oyunla karşılaşmayız.

Sinirli Hanım, *Arayan Mevlâsını da Bulur-Belasını da*, *Kırık Mahfaza*, *Sayfiyede* ve *Nikâhta Keramet*'te köşk hayatının sınırlı bir kesitini görürüz. İçlerinde sadece *Sayfiyede*'deki köşkün Göztepe'de, *Nikâhta Keramet*'tekinin ise Kadıköy'de olduğu söylenmiştir. *Kırık Mahfaza*'da kullanılan köşkün ise "Fener yolunda bahçelerin içinde" olduğu açık bir şekilde bildirilmiştir. *Sinirli Hanım*'da dadı ve lala gibi yan oyun kişilerinin yer alması merkezî oyun kişinin ekonomik durumu hakkında da bize bilgi vermektedir. *Arayan Mevlâsını da Bulur-Belâsını da*'da ise olay örgüsüne uygun olarak açık mekân tercih edilmiş ve köşkün bahçesi kullanılmıştır. Benzer bir durum *Ezâ-yı Talak* için geçerlidir. Oyun Boğaziçi'ne bakan bir köşkün bahçesinde geçer. Yalı ile karşılaştığımız iki oyun ise *İtiraf ve Oruç Keyfi*'dir. Her ikisinde de olaylar Boğaziçi'ndeki bir yalıda geçer.

Açık mekânın kullanıldığı oyunlar İstanbul'un çeşitli semtlerinde geçmelerine rağmen sadece *Koca ile Âşık*, *Horlama*, *Şüphe* ve *Vesika*'da mekân isimleri açıklanır. *Koca ile Âşık*'ta Kadıköy'den Kalamış'a giden sahil yolu, *Horlama*'da Büyük Ada, *Şüphe*'de ise âşıkların rahatlıkla görüşüp konuşabilecekleri Heybeliada çam limanı seçilmiştir. *Vesika*'da ise o günlerin gözde mekânı Kuşdili çayırı kullanılmıştır. Tanzimat döneminde Tepebaşı Gazinosu, Çamlıca gibi yerler meşhurken II. Meşrutiyet'te Kuşdili en çok tercih edilen yerler arasındadır. *Münevver'in Hasbıhali*'nde de oyun boyunca Göksu isminin geçmesi insanların eğlenmek için buraya geldiklerini, sandalla gezintiye çıktıklarını gösterir.

Kızlar Mektebi'nde ise Erenköyü civarındaki bir sayfiye evinde çocukların tatilin tadını çıkarmak yerine ders çalışmaları yazarın vermek istediği mesaj için uygun bir tercih olmuştur. *Çiçekçiler veya Melike'nin Zaferi*'nde olaylar bir kırdan geçer ve gülün pembe, sarmaşığın beyaz, nilüferin beyazlı sarılı, ıtırın yeşil, koyu kırmızı veya mor, gecese fasının ise havai mavi renkleriyle güzel bir atmosfer yaratılmıştır. *Arı ile Kelebek*'teki mekân ise arı ve kelebeklerin rahatça dolaşabilecekleri çiçeklerle dolu, büyük ağaçlı bir bahçedir.

Asker Dönüşü'nde mekân Haydar Paşa İstasyonu'dur. Üç günden beri kömürsüzlükten hareket edemeyen bir asker treninde gördüğümüz merkezî oyun kişisi için bu istasyon, bir yol ayrımını da ifade eder. Bir an önce ailesine kavuşma hayalleri kuran Ali, köylüsünün anlattıkları karşısında fikrini değiştirir ve yola devam etmez. *Yangın*'da ise oyun kişilerinin sosyal konumlarına uygun bir şekilde sokaklar kullanılmış, böylece onların içinde bulundukları durum çarpıcı bir şekilde yansıtılmıştır.

Kapalı mekânların kullanıldığı oyunlar arasında sadece *Karşıda Bir Gece*, *Tavla*, *Yeni Hizmetçi*, *İhanet*, *Çingene Çadırında* ve *Karı Koca*'da semt ismi verilmiştir. *Erkek Evlat*'ta Aksaray'da bir ev mekân olarak kullanılmıştır. *Karşıda Bir Gece*'de Beyoğlu Tarlabası civarındaki sokaklardan birindeki bir evde kadınlı- erkekli eğlence yapılır. Bu atmosferi ud sesleri tamamlar. *Tavla*'da sigara veya nargile içenlerle, bilardo, iskambil ve tavla oynayanlarla birlikte Şehzadebaşı'ndaki bir kahvehaneden bahsedilir. *Yeni Hizmetçi*'de olaylar İstanbul'da Nişantaşı'nda Doktor Sedat Refik Bey'in apartmanında gelişir. Şark halıları, sanatkârane levhalar ile süslü olan bu ev, sahiplerinin zenginliğini ve zevkini gösterecek eşyalarla dekore edilmiştir. *İhanet*'te semt Nişantaşı'yken *Karı Koca*'da Şişli'dir. *Çingene Çadırında*'da ise Kütahya'da Çamlıca sırtlarında küçük, eski, tenekeden bir kulübe ile karşılaşırız. Böylece ilk defa İstanbul dışında bir mekândan yararlanıldığını söyleyebiliriz.

Körebe, *Eski Mektup*, *Gerdaniye Buselik*, *Aşk-ı Atik*, *Minnettarlık*, *Taaddüt-i Zevcat*, *Büyük Yemin*, *Kadın Şiir Aşk*, *Zavallı Melahat*, *Kısmet Değilmiş*, *İsmail Efendi*, *Açık Bono*, *Aralarında*, *Düğünden Sonra*, *Ev Kirası* ve *Talâk-i Selase* gibi oyunlarda olaylar bir ev ortamında yaşanır. *Körebe*'de olaylar Lem'i Bey'in evinde, zevkle döşenmiş bir çalışma odasında geçer. Bir yazıhanede bulunması gereken yazı masası, koltuk ve sandalyeler, dosya dolabı da ihmal edilmemiştir. *Eski Mektup*'ta, yaldızlı kornişler, ipek perdeler ve kanepelerin yer aldığı oda ile oyun kişilerinin hali vakti yerinde olduğu izlenimi uyandırılmıştır. *Gerdaniye Buselik*'te piyano ve telefon aksesuar olarak kullanılmıştır. Piyano dönemin özelliğini gösterirken telefonun da işlevsel olarak yer aldığını görürüz. Çünkü oyunun başında Nevber'in ailesiyle telefon görüşmesi yapması ve bütün aile fertlerini eve çağırması, yaşanacak olayların habercisidir. *Kısmet Değilmiş*'teki telefon da oyunun gelişimi için önemli bir unsurdur. Doktor Nedim Bey oyun boyunca telefonun başından ayrılmak istemez. Çünkü telefonla gelecek habere göre hareket edecektir. Bu arada durumdan haberdar olmaması için eşinin telefona bakmasını engellemeye çalışır. *İsmail Efendi*'de duvarda asılı “Ya Mâlikül-Mülk” ve

“Lahavlevelâkuvvete...” levhaları oyun kişilerinin gerçek yüzlerini maskelemek için kullanılmıştır.

Osman Şevki'nin *Taaddüt-i Zevcat* adlı oyununda kullanılan kapalı mekân Rüheyde Hanım'ın çıkmazına da işaret eder. Düşünceleri ve duyguları arasına sıkışmıştır. Böylece mekânla Rüheyde Hanım'ın psikolojisi arasında bir bağ oluşturulmuştur. *Ev Kirası*'nda İclal Hanım'ın evini ikiye bölmesi olaylar için zemin hazırlamıştır. Bir bölümünde kendisi otururken diğerini de Ragıp Bey'e kiraya vermiştir. Oyun kişilerinin bu mekânla ilgili tartışmalarına tanık oluruz. Ev, İclal Hanım'ın duygularını ifade etmesinde yardımcı unsur olarak da kullanılmıştır. *Büyük Yemin*'de ise olaylar Behire'nin üstüne kuma gelecek olan Nemika'nın salonunda geçer. Behire'nin koltuğun ucuna oturması ile o ortama ait olmadığı hissettirilmiştir. *Aşk-ı Atık*'te aksesuar olarak kullanılan iki kapılı yük işlevseldir. Zeynep, Civelek'i Subaşı'dan saklamak için ondan yüke girmesini isteyecek ve böylece kimseye yakalanmayacaktır. *Minnettarlık*'taki mekân ile merkezî oyun kişinin içinde bulunduğu maddî ve manevî durum yansıtılmıştır.

Açık Bono'da bir evin seçilmesi Nadir Bey'in Farika Hanım'dan buseyi almasını kolaylaştıracaktır. Aynı zamanda Mebrure'nin olup biteni başka bir odadan izlemesi için de uygun bir zemin hazırlar. *Aralarında*'da Reşit Bey'in evinin hem batı, hem de doğu kültürünü uyum içinde yansıtması oyun kişilerinin zevk sahibi olduklarını gösterir. Ancak eşyalarda yakalanan bu ahenk ile evdeki huzursuzluk birbirine tezdır. *Beyin Hakkı Var*'da Nazenin Bey'in odasının alelade döşenmesiyle Nazenin Bey'in kişiliği arasında da benzer bir durumun varlığını tespit ediyoruz. Renklerin uyumu ve kılık kıyafet konusunda aşırı titiz davranmasına rağmen ev eşyaları için aynı hassasiyeti göstermemesi ilginçtir. *Zavallı Melahat*'ta perdelerin sıkı sıkı kapalı olması dikkat çeker. Evde yas tutulması önemli bir sebeptir, ancak bunu dört duvar arasında kalması geren sırrın duyulmaması, sonsuza kadar gizli kalması için mecazî anlamda bir tedbir şeklinde de yorumlayabiliriz.

Çocuk oyunları arasında *Emel* ve *Mektuplar*'da mekân genel olarak okul iken *İmtihan Kapısı Önünde*'de bir okulun sınav salonu olduğu belirtilmiştir. Öğretmenin uyguladığı cezanın daha rahat anlaşılması için *Yeni Usûl*'de dekorda ayrıntıya gidilmiştir: “Sağda muallim kürsüsü, sağ geride siyah bir tahta, karşıda sekiz talebeye mahsus sekiz kitap dolabı. Solda birer kişilik, sekiz talebe sırası vardır” (s.1). Kitap dolaplarının nasıl ceza dolabına dönüştüğünü oyun boyunca takip ederiz.

Yazarların bazı oyunlarda mekân tercihinde merkezî oyun kişilerinin mesleklerini dikkate aldıklarını görürüz. Örneğin *Fırsat Yoksulu*'nda avukatın yazıhanesi olayların gelişimi için uygundur. Çünkü zevc karısından boşanmakta kararlıdır ve ancak avukat

sayesinde bunu gerçekleştirecektir. *Banka Müdürü*'nde işyeri atmosferi yaratılmışsa da Direktör'ün Kadın'la konuştuğu konular bu mekâna uygun düşmez. Bu durum Direktör'ün boşalan kalem müdürlüğü için sağlıklı karar veremeyeceğine bir işarettir. Benzer bir tablo *Mahcupluk İmtihanı* için de geçerlidir. Oyunda özel hayat ile iş hayatının birbirine karışması sonucu işyerine uygun olmayan davranışların sergilendiğini, ciddiyetten uzak bir ortamın olduğunu söyleyebiliriz. *Devâ-yı Aşk*'ta şişeler, havan, terazi, şiringa ve hasta sediri ile Dehri Efendi'nin odası renklendirilmiştir.

Hüseyin Rahmi'nin *Müdür Beyin Bir Günü*'nde olaylar dairelerden birinin müdüriyet odasında geçer. Eskimiş maroken koltuklar, üzeri evraklarla dolu bir yazıhane, hokka takımı tamamlayıcı unsurlardır. *İlk Devre-i Hürriyette Gazetecilik*'te oyun kişileri *Adalet Gazetesi* matbaasındaki muharrirlere ayrılmış odada toplanır. Büyük bir masanın üzerinde gazeteler, kâğıtlar, hokkalar, kalemler bulunur. Camlı bir kütüphane ve birkaç sandalyeyle atmosfer yaratılmıştır. *Çürük Merdiven*'de olaylar savcının odasında geçer. Olayların gelişimi mekân ile tezat oluşturur. Adaletin sağlanması gereken bu makamda savcı sanığın kendi istediği şekilde konuşması için çeşitli hilelere başvurur.

İki farklı mekân kullanımıyla *Talâk-ı Selase*, *Metres-Zevce*, *İlk Prova* ve *Gröenland Başşehbenderliği*'nde karşılaşırız. Birinci mecliste Reşad'ın evi, ikincisinde ise İbrahim'in evini görürüz. Mekân değişimiyle birlikte İbrahim'in gerçekleri anlaması söz konusudur. *Metres-Zevce*'de Mürüvvet kendi evinde metresken, Servet'in evinde zevce konumundadır. Böylece yazar farklı yerlerde iki oyun kişinin hayatlarındaki çalkantıyı da göstermiş olur. *İlk Prova*'da Süheyla önce Nişantaşı'ndaki konaklarında sonra Şehzadebaşı'nda Cevad'ın evindedir. Bir anlamda aşkının peşine düşmüştür. *Gröenland Başşehbenderliği*'nde de tek mekânla yetinilmemiştir. Oyunun serimi *Haberdar Gazetesi* Müdürü'nün odasında yapılır. Ancak gazetenin ismine tezat oluşturacak şekilde hiç kimsenin yeni haberin kaynağı hakkında bilgisi yoktur. İkinci mecliste ise mekân Müsteşar'ın odasıdır. Devleti temsil eden bu yerde de herkes şaşkınlık içinde olayları takip eder. Diğerlerinden farklı olarak *İki Talâk Bir Dondurma*'da üç mekânla karşılaşırız. İlk ikisinde oyun kişilerini ayrı evlerde görürüz. Sorunların paylaşıldığı bu yerlerden sonra çiftleri barışmanın gerçekleşeceği lokantada buluruz. Ev dışındaki bir ortamda, birbirlerine duydukları sevgiyi anlamaları söz konusudur.

Ahrette Bir Gün'de mekâna dair tek ifade “Derin bulutlu bir sema, bulutların arasında bir ay” şeklindeki tanımlamadır. Oyunun başında verilen ney ve kudüm sesleri ile uhrevi bir hava sağlanmıştır. Eserdeki konuşmalardan ve olaylardan mekânın toprak altında bir yer olduğuna dair izlenim elde ediyoruz:

“Gösteriş yapmasın dünyada gibi

Sevilmez burada yalancı tipi,

Hakikat yerinde olur mu hilye

...

Götürün bunları gömünüz

Toprakta kalsın mahşere kadar.”

Ana Karnında Son Gece’de mekân anne karnıdır. Ancak oyun sahnelenirken bu ortamın canlandırılması için yazarın bulduğu çözüm oyunun başında şu şekilde ifade edilmiştir: “Siyah perdelerle mestur nîm muzlim bir haldedir. İçeriden viyolonsel münasip bir hava çalacaktır. Birdenbire sahneye ziya verilecek ve orta yerde duran büyük bir istiridyenin kapağı yavaş yavaş açılacak ve içinden biri kız, diğeri erkek olmak üzere iki yavru gözükecektir...” Ana rahminin yerine istiridye kullanılarak ve ışık oyunları ile istenilen atmosfer yaratılmıştır.

Sonuç olarak Meşrutiyet tiyatrosunda yazarlarımızın mekân kullanımında Tanzimat dönemine kıyasla daha özenli davrandıklarını söyleyebiliriz. Bu dönemde yazarlarımız çoğu eserlerinde oyun kişilerinin duygusal yönlerini, çatışmalarını ortaya çıkaracak mekânları tercih etmişlerdir. Bazı oyunlarda ise oyun kişilerinin mesleklerine uygun yerlerin seçilmesi de olay örgüsünün başarısını etkilemiştir. Dönemin yaşantısına uygun olarak birçok oyunda köşk hayatıyla karşılaşırız. Bu olumlu gelişmelerin yanı sıra birçok oyunda da yazarlarımızın mekâna dair hiçbir bilgi vermedikleri, bu unsuru göz ardı ettikleri görülür. Bazı oyunlarda da bir iki kelimeyle mekândan bahsedilmesi, yazarlarımızın henüz tam anlamıyla tiyatro tekniklerine hâkim olmamasından kaynaklanmaktadır.

2.5. YAPI VE KOMPOZİSYON

Bu bölümde oyunları düğüm, merak, çatışma, ateşleyici sebep, gerilim, tesadüf gibi unsurlarını kullanım ustalığı dikkate alınarak değerlendirmeye çalıştık. Aynı zamanda oyunların beklenmedik gelişmeler içermesi veya olayların düz bir şekilde sıralanması da üzerinde durduğumuz hususlar arasındadır. Yazarlarımız bazı oyunlarda geleneksel oyunlarımızda sıkça rastladığımız yanlış anlamalarla, söz tekrarlarıyla komik ortamlar yaratmışlardır.

Körebe’deki komedi unsurlarından biri Şehdane ile Haslet Hanım’ın Bedia’nın fizikî özellikleri hakkında hemfikir olamamalarıdır:

“Şehdane:... Vallahi bilmem. Pek sarışın denemez, değil mi Hasletçiğim?

Haslet: Yok sarışın değil...

Lem'i: Demek esmer?

Şehdane: Hayır... Esmer de diyemeyeceğim.

Lem'i: Öyle ise lepiska de...

Haslet: Bilmem, tam lepiska da denir mi?

Haslet: Hele gözleri... Tahrirli, koyu, koyu koyu mavi

Şehdane: Aaa... Pek tuhafsin Haslet, tahrirliyi, koyu koyu koyu maviyi bilmem neyi nereden çıkardın? Kırk yıllık bizim bildiğimiz üzüm gibi kara göz.

Haslet: Koyu lacivert, siyaha çalıyor.

Şehdane: Ne çaldığı var, ne bir şeyi: sen benim dediğime bak Lem'i ... İki gözü iki damla mürekkep" (s.20-21).

Bu konuşmalar aslında başkalarının görüşüne güvenerek evlenmenin sakıncalarını anlatır. Komedi oyunlarında sık sık karşılaştığımız kılık değiştirmeye bu oyunda da rastlarız. Bedia Hanım gerçek kimliğini saklar ve kocasından boşanmak isteyen bir kadın olarak Lem'i Bey'in evine gelir. Böylece onu daha iyi gözlemleyecek ve bir sonuca varacaktır. Aynı uygulamayı *Kadın Tertibi*'nde de görürüz. Oyunda Hıraman'ın plânı doğrultusunda hareket eden Mervan Efendi karısının kılığına girerek Merdud'un gerçek duygularını öğrenmeye çalışır. *Çürük Merdiven*'de Kasap Kasım'ın suçlamayı bir inkâr edip bir kabullenmesi sorgulama esnasında bazı soruları anlamaması, bazılarını da esprili cevaplar vermesi oyunda karışıklığın artmasına yol açar.

Sinirli Hanım'da lalanın söyleneni geç ve yanlış anlaması ve çingenelerin şarkı söyleyip oynamaları dikkat çeker. *Fırsat Yoksulu*'nda zevcin karısından sürekli sarımsak yediği için boşanmak istemesi, ayrılırken bile dadısının yemekleri olmadan nasıl yaşayacağını düşünmesi ilginçtir. Bunun yanında komedi oyunlarının vazgeçilmez unsurlarından biri olan entrika ile *Aşk-ı Atık*'te karşılaşırız. Zeynep kocasına durumu belli etmemek için kurnazca davranır.

Birçok gizli plânın yer aldığı bir başka oyun ise *Mahcupluk İmtihanı*'dır. Peride, Hayranzade'ye belli etmeden sevgilisini işe almak için bir oyun oynar. Yanında çalışacak kâtip adaylarını mahcupluk imtihanına sokar. Ona göre Hüseyin Rahmi'nin *Şıpsevdi* romanı ahlâka aykırıdır ve adaylara bu roman okunduğunda eğer utanan biri çıkarsa, bu kişinin erdemli olduğuna kanaat getirecektir. İşe başvuranların her laftan utanmaları, hatta sözde baygınlık geçirmeleri oyundaki komedi unsurlarıdır. *İki Ebe Bir Gebe*'de yanlışlıkla basur doktoru Ali Bey'in eve çağırılması, doktorun evdeki herkesin hasta olduğunu fakat kendisine anlatmaktan çekindiklerini sanması da benzer bir etki yaratır. *Sayfiye*'de erkeklerin durumu kimseye sezdirmeden sudan bahanelerle Ürü'nün yanına gitmeleri,

birbirlerine dışarıya çıkmamaları konusunda yalan söylemeleri, evin hanımının her şeyi anladığını zannedip ağızlarında laf gevelemeleri onların düştüğü hali gözler önüne koyar. *Banka Müdürü*'nde Direktör'ün aceleci tavrı, kimseyi tam olarak dinlememesi, kekeme bir memurun evdeki yangını haber vermesinin zaman alması gibi unsurlarla istenilen atmosfer yaratılmıştır.

Gerdaniye Buselik'te iki yetişkin insanın çocukça davranışlar sergilemesi söz konusudur. Nevber kocasıyla konuşmaz, bunun üzerine Fahir Bey de kız kardeşini aracı yaparak karısıyla iletişim kurmaya çalışır. *İmtihan Kapısı Önünde*'de ise Nevin matematik sınavı olduğu halde taksimi önce Beyoğlu'ndaki Taksim olarak algılar, hemen arkasından uddaki, kemandaki, tamburdaki taksimlerden bahseder. Cem ile ilgili soruya da herkesin bir araya toplanması şeklinde cevap verir. Ancak tarh kelimesini duyunca büyük bir hata yaptığını fark eder.

Yanlış anlama üzerine kurulmuş bir başka oyun ise *Hanım Şiir Yazacak*'tır. Oyunda Perihan, hanımının sözlerini yanlış anlar. Leyla Hanım'ın “peri-i ilham” diye bağırınca “Perihan” diye seslendiğini sanır ve hemen içeriye girer. Kaya'nın piyesini anlatırken “Yanıyorum... Yanıyorum... Can kurtaran yok mu?” sözlerini gerçek zanneder ve bir kova su ile içeriye girer. Oyunda karakterlerin aşırı tepkileri ve davranışları da komediyi beraberinde getirmiştir. Musaffa'nın hıçkırarak “Nefesim kesiliyor, kalbim vuruyor, gözlerim kararıyor, tıkanıyorum. Bu saadet, sizinle karşı karşıya bulunmak saadeti... Müsaade ediniz, doya doya ağlıyayım” (s.38) demesi ve iki eser yazdığını iddia ederken aslında sadece isimlerini belirlemiş olması, Kaya'nın kafasındaki oyunun ilk perdesini canlandırırken kendini rolüne kaptırarak oradan oraya sıçraması, şemsiyesini bir kılıç gibi kullanması da aşırıya kaçan hareketlerdir. *Baş Belası Üç Kişi Yahut Feylesof İbiş* de yanlış anlamalar üzerine kurulmuştur. Üzerinde dinamit taşıdıkları düşünülen kişilerin bu sarhoşlar olmadığı oyunun sonunda anlaşılır. Oyun boyunca özellikle Cemil Bey sarhoşluğun da etkisiyle sorulara mantıksız cevaplar vererek mustantikların sabrını ölçer.

Ev İlâci'nde evde bir hasta varken herkesin kendi derdine düştüğünü tespit ediyoruz. Remzi Leman'la baş başa konuşmak için fırsat kollarken, Lütfi memuriyetin ne kadar zor olduğunu, sorumluluk istediğini herkese anlatma gereği duyar. Salim ise zorlukla bulduğu doktoru nasıl eve getirdiğini evdekilerle paylaşmak ve takdir edilmek ister. Fakat kimsenin diğerini dinlediği yoktur. Cemal doktor çağırıp çağırmamayı düşünürken, Esmâ ve Hüsnügül Hanım da hastayı kendi usullerince nasıl tedavi edebileceklerine kafa yorurlar. Bir aile komedisi olduğu belirtilen *Bayramlık*'ta herhangi bir komedi unsuruna

rastladığımızı söyleyemeyiz. Aksine ölüm haberinin geldiği evde Zevc'in üzüntüsü her halinden belli olmaktadır.

Evliliği konu edinen oyunların genelinde eşlerini birbirini aldatması ve şüphe çeken davranışlar sergilemeleri ateşleyici unsur olmuştur. Bu aşamadan sonra çiftler şiddetli bir tartışmaya girmişler, sonunda ya barışmışlar ya da ayrılık kararı almışlardır. Erkeğin birden fazla kadınla evlenmesi veya evlilikte kadının da söz sahibi olması gerektiği üzerinde duran oyunlarda ise sosyal çevre etkilidir. Bir başka deyişle aksiyon sahne öncesinden başlamıştır. Çünkü bahsedilen oyunlarda erkekler veya kadınlar toplumsal bir davranış ve tepki içindedirler. Bu oyunlar içerisinde sayabileceğimiz *Körebe*'de olaylar anne ve yengenin Bedia Hanım'ın çalışma masasındaki bir mektubu gizlice almaları ile karışır. Lem'i Bey yazılarından tanıdığı ve beğendiği Bedia Hanım'a bu mektubu hiç yakıştıramaz. Aklında soru işaretleri oluşur. Oyunun ilerleyen bölümlerinde her noktanın aydınlandığını görürüz. *Taaddüt-i Zevcat*'taki ateşleyici unsur Cemil Bey'in evli olmasına rağmen Rakibe Hanım ile evlenmek istemesidir. Bu tutumu birçok duygusal olayın yaşanmasına neden olur.

Öte yandan *Büyük Yemin*'de Behire'nin, Nemika'nın evine gitmesiyle olaylar başlar. Tamamen farklı bir dünyada olan Nemika, Behire ile gerçekleri fark eder ve yeminler ederek Cevdet ile evlenmeyeceğini söyler. *Kuduz*'da oyunun başında hayvan ısırmalarından konuşulması oyunun sonunu daha etkileyici kılmıştır. Behlül, Abid ve Hazık'ın şakayla karışık bahsettikleri kadın ısırması Merid'in gelmesi ile gerçeğe dönüşmüştür. *Asrî Hülyalar*'da olaylar Cahide'nin genç kızlara konuşma yapmasıyla başlar. Onu dinleyen kızların gelecekteki meslekleri hakkında fikir yürüttüklerine tanık oluruz. Bu sahne o dönemdeki genç kızların hayattan beklentilerini de ortaya koyar. *İlk Devre-i Hürriyette Gazetecilik*'te aksiyon oyunun sonlarına doğru verilmiştir. Eski hafiyenin muharriri öldürmek için gazeteyi basmasıyla oyun hareketlenir. Ancak bu noktaya kadar oyunun ağır bir tempoda ilerlediğini söylememiz gerekir. Oyunun başında Şeyda Bey'in yıllarını bu mesleğe verişini anlatılırken yeni gazetecilerde meslek ahlâkının olmayışından bahsedilir. Bu sırada Cabir Efendi'nin dili düzgün kullanmayışı üzerinde de oldukça uzun durulmuştur.

Oyunların birçoğunda beklenmedik gelişme veya sonla karşılaşırız. *Madde-i Aslıyye*'de erkek karısıyla tekrar bir arada olmak için her şeyi yapmaya hazırlanırken oyunun sonunda ağırdan aldığını görürüz. *Kara Haber*'de ölüm haberinin başka bir aileye ait oluşu beklenmedik bir gelişmedir. *Fırtına'dan Sonra*'da boşanmaya kararlı olan Fakihe'nin evliliklerine bir şans daha vereceğini düşünmeyiz. *Zü'l-Karneyn*'de bir yabancınnın Nihal

Hanım'ın evliliği hakkında ahkâm kesmesi önce mantıksız gelir. İskender Bey'in karısının, Nihal Hanım'ın sevgilisiyle birlikte olduğunu, İskender Bey'in de bu ilişkiye onay verdiğini tahmin etmemiz mümkün değildir. *Hicranlar*'da Müeyyed Bey'in Vedia'yı terslemesi karşısında şaşırırız. Çünkü yıllardır bu anı beklemiştir. Tepkilerinde aşırılık olduğu kanaatindeyiz. *Kadın Tertibi*'nde yazar oyunun başından itibaren Hıraman'ın gerçekten Merdud'un davranışlarından rahatsız olduğu izlenimini uyandırmıştır. Ne var ki oyunun sonunda Hıraman'la Merdud'un birbirlerine âşık oldukları ortaya çıkar. *İhanet*'de de Nazmi Bey'in eşini aldattığı görüşü yerleştirilmeye çalışılmıştır. Hizmetçinin yaptığı açıklamayla aslında Leyla'nın kocasına ihanet ettiğini öğreniriz. *Dengi Dengine*'de her iki tarafın ortada herhangi bir kavga veya anlaşmazlık olmamasına rağmen boşanmayı kabul edişi, üstelik birbirlerinin eşleriyle evlenmeleri de sürpriz bir gelişmedir.

Kısmet Değilmiş'de Nedim Bey'in Şakir Bey'le birlikte sevgilisine kavuşmak için detaylı bir plân yaptığına tanık oluruz. Ancak oyun beklenmedik bir şekilde sonlanır. Nedim Bey sözde hasta olan ünlü bir mebusun evine gidecekken, İsmet Hanım elinde bir gazete ile içeri girer ve Nedim Bey'in bahsettiği mebusun bir gün önce öldüğünü haber verir. Farkında olmadan kocasının plânını bozmuştur. *İki Ebe Bir Gebe*'de oyunun başında ortadan kaybolan Raci Bey'in karısı doğum yapmak üzereyken başka bir kadını görmeye gidebileceğini tahmin edemeyiz. *İsmail Efendi*'de oyun boyunca çizilen tipler ile oyunun sonunda karşılaştıklarımız arasında büyük bir tezat söz konusudur. İsmail Efendi'nin gerçek yüzünü ikinci mecliste Emine Hanım'inkini ise oyunun sonunda anlarız. Bu anlamda oyunun beklentilerimiz doğrultusunda şekillenmediğini söyleyebiliriz.

Yakup Kadri'nin *Veda*'sında da Ziya Bey, Kristin tarafından terk edildiği için hayal kırıklığına uğrar, fakat kendini öldüreceğini aklımıza getirmeyiz. Yazar tarafından Ziya Bey'in silahını nasıl hazırladığı, bir an tereddüt ettiyse de sonunda sahne arkasında kendini nasıl öldürdüğü anlatılır. Seyirci bu sahneyi görmez, sadece silah sesini duyar ve perde açıldığında Ziya Bey'in yerdeki cesedini görür. *Açık Bono*'da yazar sürpriz sonu tercih etmiştir. Herkes Farika'nın Nadim Bey'i öpmesini beklerken Farika, hizmetçisini vekilharç ilân ettiğini söyler ve ne olursa olsun anlaşmaya sadık kaldığını belirtir.

Mahcupluk İmtihanı'nda Hayranzade'nin tüm gerçeklerin farkında olmasına rağmen bilmiyormuş gibi davranmayı tercih etmesi ilginçtir. *Başmuharrir*'de yalanları ortaya çıkan çiftin ayrılımlarını beklediğimiz halde tam tersi olur ve çift aslında birbirlerini kalpten sevdiklerini anlarlar. *Devâ-yı Aşk*'ta oyunun başından itibaren aşka kesinlikle karşı olan ve insanlığı bu konuda uyaran Dehri Efendi'nin kendisinin âşık olması sürprizdir. Benzer bir durum *Ben... Başka!* için de geçerlidir. İlk mecliste hayatında aşka yer

olmadığını belirten Beria oyunun sonunda karşısına beğendiği bir erkek çıkınca birden değişir. Oyun boyunca bir ahlak abidesi gibi duran Beria'nın birine aşkını itiraf edeceğini, hatta arkadaşının sevgilisini elinden alacağını düşünmeyiz. *Ev Kirası*'nda da yazar ev sahibi-kiracı arasındaki ilişkiden bir aşk doğacağını oyunun sonuna kadar hissettirmemeyi başarmıştır. *İtiraf*'ta Nihat'ın Jale'nin hikâyesini dinledikten sonra öfkeleneceğini hatta ondan ayrılacağını tahmin ederken onun hâlâ Jale'yle evliliği düşünmesi beklenmedik bir gelişmedir.

Üç Misli'de de hayatında ilk defa iyi ücretli bir işe sahip olan bir memurun görevinden istifa etmesi ilginçtir. *Yangın*'da Ali gibi Ahmet'in de o hayattan kendini kurtarmak isteyeceğini umut ederiz. Ama Ahmet alışık olduğu yaşantıyı ve arkadaşlarını bırakmak istemez. *Bir Perdelik Drama*'da Vicdan ve Merhamet, Şeytan ve Zulüm'ü yenmişken İnsanlığın İdeali'nin diğer dünyaya gitmesi ilginçtir. Çünkü oyunun başından itibaren onu canlandırmak için mücadele edilmiştir. *Yeni Hizmetçi*'de de hizmetçinin aslında zengin bir bayan olduğu ortaya çıkar. *Mektuplar*'da oyun boyunca hüznü bir atmosfer yaratılmışken, son anda gelen telgrafla İclal'in kardeşinin sağlığının iyi olduğunu öğreniriz. Diğer oyunlardan farklı olarak *Münafıklık* sonu açık bırakılmış bir oyundur. Çünkü Sıtkı'nın Yunus Efendi'ye verdiği notta dikkate değer bir şeyin yazılı olup olmadığını bilemeyiz. Yazar, Yunus Efendi'nin karakterini işlemediği için onun da bu duruma vereceği tepki belirsizdir.

Faka Basmaz'da tesadüf unsuru başarılı bir şekilde kullanmıştır. Çünkü Fitnat mektubu İ. Nadir diye hayalî birinin ağzından yazmıştır, ama oyunun sonunda mahallerinde gerçekten o isme sahip bir beyin oturduğu anlaşılır. *Başmuharrir*'de Şükûfe ile Turhan'ın yalanlarının ortaya çıkmasında da benzer bir durum söz konusudur. Kendilerine uygun gördükleri kimliklerini sonuna kadar saklamaya niyetlidirler. Evliliklerinin, mutluluklarının buna dayandığını düşünürler. Eve gelen misafirlerle sırların adım adım çözüldüğüne tanık oluruz. *Yangın*'da Ali'nin eşiğinde yattığı dairenin sahibinin iyi yürekli olması Ali'nin şansıdır. *Tayyare*'de, Tayyare ve Ferit Bey'in biletime ikramiye çıkması bir tesadüftür. Yazar bu unsuru olayların çözümünde kullandığı için oyunun başarısını etkilemiştir. Çünkü Tayyare maddî anlamda bir sorunları olmadığı takdirde nispeten başarılı bir evlilik yapabileceğini ve ağabeyini daha rahat ikna edebileceğini düşünmüştür. Bir başka deyişle geleceğini bu bilete bağlar.

Cenap Şehabettin'in *Körebe*'sindeki düğüm Bedia'nın zannedilen mektubun Lem'i Bey'e verilmesi ile atılır. Çünkü mektuptaki düşünceler ile Bedia'nın gazetedeki köşesinde yazdıkları birbirine tamamen zıttır. *İzdivaç Projesi* ve *Eski Mektup*'ta anne ve kızların görücü usulü ile ilgili farklı düşünceleri gerilim yaratır. Oyun boyunca birbirlerini ikna etmeye çalışırlar. *Tecdîd-i Nikâh* ve *Madde-i Aslîyye*'de erkeklerin eşlerinin öne sürdüğü şartları reddetmeleri düğümü oluşturur. Bu aşamadan sonra çiftlerin yeniden evlenip evlenmeyeceklerine odaklanılır. *Fırtınadan Sonra*'da ise Nail'in on iki çocuk sahibi olmak istemesi ve karısının buna karşı çıkması ile çatışma yaşanır. *Sinirli Hanım*'da Şekip Bey'in gerçekten karısını aldatıp aldatmadığı şüphe uyandırır. Çünkü olaylar sadece Ferdane Hanım'ın ağzından anlatılır.

Arayan Mevlâsını da Bulur-Belâsını da'da gizemli bir mektubun varlığı, kime kim tarafında yazıldığının bilinmemesi söz konusudur. *Banka Müdürü*'ndeki düğüm ise kalem müdürlüğüne kimin getirileceğidir. Herkes bu sorunun nasıl çözüleceğini konuşur. Bu sırada işyerine gelen esrarengiz bir kadın bütün bakışları üzerine toplar. *Başmuharrir*'de gerilim başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Turhan'ın işe gitmemesi, misafirler karşısında takındıkları tavır, kendi kendilerine konuşmalar oyunun tempolu bir şekilde ilerlemesini sağlamıştır. *Emel*'de ise Firdevs ve Muazzez ile diğer kızların farklı düşüncelere sahip olmaları gerilim yaratır. Kızların Firdevs ve Muazzez'in hayalleriyle dalga geçmeleri havayı birden değiştirir. *Yarım Konferans*'ta Hatice ve Münciye arasındaki çatışma kişiliklerinden kaynaklanır. Hatice işini çok ciddiye alır ve misafirlere güzel bir şekilde sunum yapmak ister. Münciye'nin onun her söylediği söze karışması, müdahale etmesi dinleyicileri güldürürse de Hatice'yi kızdırır.

Tehlike Karşısında'da ise düğüm Cemal'in yaralı bir Türk askerine yardım etmesiyle atılır. Zeynel'in arkadaşını ihbar etmesiyle ve düşman askerlerinin evi basmasıyla olaylar gelişir. Yazar sebep-sonuç ilişkisini dikkate alarak olayları çözümler. *Yeni Usûl*'deki asıl sorun Selma Hanım'ın öğrencileri haksız yere dolaba göndermesi, bir ders saati boyunca onların orada havasız kalmalarıdır. Aslında bir öğretmene yakışmayacak bir cezayı benimsemesi olayların başlamasına yetmiştir. *Asrî Hülyalar*'da Sabriye'nin diğer kızlardan tamamen farklı düşünmesi bir gerilim yaratırsa da oyundaki esas düğüm genç kızların hayalî fikirlerin peşinde gitmeleri ile atılır. Fakat oyunun sonunda hepsinin gerçeği anlamasıyla birlikte gelecek hakkında gerçekçi düşünmeye başladıklarını görürüz. *Yeni Dünya*'daki Nihal'in kocasını başka bir kadınla öpüşürken yakaladığı an, olayların gelişimi için önemlidir. *İlk Devre-i Hürriyette Gazetecilik*'teki düğüm ise Cabir Efendi'nin gazetecilik mesleğinden haberi bile olmayan kişileri muharrir

olarak işe almasıdır. *Ana Karnında Son Gece*'de Zaman ve Dimağ arasındaki tartışma gerilim yaratır. Buna vücudun diğer organlarının da katılmasıyla olaylar büyür.

Yazarlarımızın birçok oyunda merak unsurunu başarılı bir şekilde kullandıklarını söyleyebiliriz. Örneğin *Hülle*'de Arife'nin Arap'ın elinden nasıl kurtulacağına odaklanılır. *Tayyare*'de Nihan'ın amacına ulaşip ulaşmayacağı, Cevdet'in kardeşinin evliliğiyle ilgili tavrının ne olacağı, Tayyare'nin niçin özellikle gazete müvezzinini beklediği gibi Tayyare'nin evliliğine dair pek çok soruyla karşılaşırız. *Harika'da* ise Harika Hanım'ın davranışlarının sebebi başta belirtilmediği için olaylara önce bir anlam veremeyiz. Oyunun başında yazar Harika'yı elinde silahla Şahap Bey'e makaleyi okuması hususunda emirler verirken gösterir. Silahı niçin taşıdığını, Şahap Bey'e kötü davranmasının sebeplerini merak ederiz. Ancak oyunun sonunda Harika Hanım'ın Şahap Bey'in makalesinden rahatsız olduğunu, hatta aile düzeninin kalmadığını, bu yüzden de gazete bürosuna intikam almak için geldiğini öğreniriz. Bu bağlamda yazar oyunun sonuna kadar ilgimizi çekmeyi başarmıştır.

İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci, *Aşk-ı Atık*'te her mecliste değişen oyuncu kadrosuyla aktif bir yapı oluşturmıştır. Hızlı bir tempoda gelişen olaylar, oyunun sonuna kadar devam ettirilen merak unsuru giriş-gelişme-sonuç yapı örgüsü içinde verilmiştir. *Kısmet Değilmiş*'te Nedim Bey'in sürekli ayakta dolaşması, telefon sesini dinlemesi, yanlış gelen telefonlara sinirlenmesi, İsmet Hanım'ın telefonla konuşmasını engellemesi dikkat çekici unsurlardır. *Oruç Keyfi*'nde Keşfi Bey'in nereye kaybolduğuyla ilgilenirken *Eski Mektup*'ta çocuğun sağ salim eve dönüp dönmeyeceğini sorgularız. *Açık Bono*'da oyunun başında Farika Hanım'ın Mebrure'yle paylaşacağı sırrı merak ederiz. Nedim Bey'le anlaşmaya sadık kalıp kalmayacağı ise bir diğer önemli noktadır. *Kuduz*'da merak unsuru ancak oyunun sonuna doğru kullanılmıştır. Çünkü oyunun geneli Behlül, Abid ve Hazık'ın ısırmayla ilgili tartışmalarına ayrılmıştır. *İtiraf*'ta Jale'nin ısrarla söylemek istemediği sır ilgimizi çeker. *Mama Dadım Darılır*'da Hürrem Bey'in plânının tutup tutmayacağı önemli bir sorundur.

Mektuplar'da Muavin Hanım'ın gerçekleri İclal'e nasıl ve ne zaman söyleyeceğine odaklanılır. *Kızlar Mektebi*'nde yaz gününde kızlara ders anlatmaya gelecek Fıtnat Hanım'ın nasıl biri olduğu merak konusudur. Ayrıca kitap ve defter olmadan nasıl ders anlatacağı, kızların ilgisini nasıl çekeceği de üzerinde durulan diğer hususlardır. *Çilek*'te Pakize'nin evin sahibine yardım edip etmeyeceği, Hamdun Bey'in hatasını anlayıp anlamayacağı önemlidir. Pakize ve Dilfigâr Kalfa sayesinde olayların çözüme doğru

gittiğini görürüz. *Hanım Şiir Yazacak*'ta oyun boyunca hizmetçinin neden Leyla Hanım'ın isteklerine aykırı davrandığını bulmaya çalışırız.

Gröenland Başşehbenderliği'nde oyun boyunca gizemli bir hava söz konusudur. Bu önemli göreve kimin atandığını kimse bilmez. Gazetelerde yalan yanlış haberler çıkması, Müsteşar Bey'in odasına İbrahim Safi Bey olduğunu iddia eden üç farklı kişinin gelmesine neden olur. Bu sır, oyunun sonunda Seyfi Paşa'nın gerçekleri anlatması ile çözülür. *İlk Devre-i Hürriyette Gazetecilik*'te Şeyda Bey'in istifa edip etmeyeceği, Ebû'l-nûr Bey'in canını kurtarıp kurtaramayacağı merak konusudur. Daha çok didaktik bir amaçla yazılan *Turabizadeler*'de tek merak unsuru Neyyire'nin Besim'in aşkına cevap verip vermeyeceğidir. *Yeni Hizmetçi*'de olaylar evin beyinin hizmetçilerinin lüks bir arabadan indiğini görmesiyle farklı bir boyut kazanır. Paraya ihtiyaç duyan birinin her sabah aynı lüks araba ile işe getirilmesi ilginçtir. Sedat, kadının casus olmasından korkar. Evlerine girip çıkan erkân-ı harp zabitleri hakkında bilgi topladığını düşünür.

Bazı yazarların ise merak unsurunu göz ardı ettiklerini görürüz. *Ahrette Bir Gün*'ün başında yer alan Mukaddime'de yazar ahreti anlatacağı bir oyunla karşılaşacağımızı, masal gibi dinlememizi, dünyadan usandığını, o diyarı semadan yazacağını bildirerek okuyucuyu oyunun atmosferine hazırlar. *Kırık Mahfaza*'da oyun ilerledikçe Nahid'in Suzan'a duyduğu aşkın hem büyüklüğünü, hem de imkânsızlığını anlarız. Aynı dünyalara ait olmaları duygu yoğunluğunun farklı olması oyunun sonu hakkında bir fikir verir. *Ferhunde*'de oyunun başında yazarın "Ferhunde Hanım falcının kendisine bahsettiği kısmeti bekliyor. Paranın aşkın safiyetini bulandırdığına kanidir. Kendisini para mukabilinde satmaz. Fakat falcının dediği gibi onun namına bankaya iki bin lira koyan gence kalbini verecektir" (s.3) sözleri ile yaşanacak olaylar önceden bildirilir. Bir başka deyişle merak unsuru yok edilmiştir.

Hasbıhal'de Sanevber'in ve Sadberk'in kadın-erkek ilişkisi hakkındaki görüşleri düz bir anlatımla verilmiştir. *İki Talâk Bir Dondurma*'da ise çiftlerin kavga sebepleri belirtilmediği için onların duygu yoğunluğuna eşlik edemeyiz. Ancak lokantada karşılaşmalarının nasıl sonuçlanacağını ilgiyle takip ederiz. *Yok, Hayır, Olmaz Demiş*'te Naile Hanım'ın yasak ilişkiden hamile kalan kızına nasıl davranacağı merak edilirse de yazar bu nokta üzerinde fazla durmamıştır. Naile Hanım sadece olayların nasıl gerçekleştiğini öğrenir. Kısaca bir anneden beklenen tepkiyi vermez. *Taaddüt-i Zevcat*'ta daha oyunun başında Cemil Bey'in aldığı kararı Rüheyde'nin mecburen onaylayacağı hissettirilir. Biz sadece Rüheyde'nin iç dünyasında kopan fırtınaları izleriz. Bu duygu çalkantısının dışı vurulmayacağı hissettirilmiştir. *Beyin Hakkı Var*'da yazar birinci mecliste monolog yoluyla verdiği bilgileri ikinci ve üçüncü mecliste aksiyon halinde

okuyucuya sunmuştur. *Sinirli Hanım*'da rüya, bakla falı ve ruh çağırma seansı Ferdane Hanım'ın şüphesini destekleyecek şekilde kullanılmıştır. Fakat gerçekten bir ruhun gelip gelmediği, falcı kızların Ferdane Hanım'ın aklından geçenleri nasıl bildikleri karanlıkta kalan noktalardır.

Şahabettin Süleyman, *Kırık Mahfaza*'da dramatik ironi kullandığı için Suzan'ın Nahit'in aşkına cevap verip vermeyeceği üzerinde durmayız. Sadece Nahit'in bu acı gerçeğe ne zaman ve nasıl yüzleşeceğini merak ederiz. *Behiç'in Nişanlısı*'nda da bizler Behiç'in sevdiği kızın nasıl biri olduğunu bilirken Behiç'in bundan habersiz evlilik plânları yapması onun duygularını daha iyi anlamamızı sağlar. Oyunun başında Behiç'in duygu yoğunluğu verilmiş, ancak hemen arkasından Hikmet'in sözleriyle ilerde yaşanacak sorunlara işaret edilmiştir. *Kızlar Mektebi* didaktik bir amaçla kaleme alındığı için düğüm ve merak unsuru dikkate alınmamıştır.

Aziz Katil'de Suzan'ın oldukça uzun olan mektubu, *İsmail Efendi*'de Emine Hanım'ın kitaptan uzun bir bölümü okuması tiyatro tekniği açısından sakıncalıdır. Oyunun aksiyonunu yavaşlatır. *Çürük Merdiven*'de oyun kişilerinin uzun konuşmaları oyunun sahnelenmesinde sorun yaratacak bir durumdur. *Karşıda Bir Gece* Virjini'nin yıllar önce İstanbul'un bütün hovardalarının ve eğlence arayan kadınların Harbiye Mektebi'nin arkasındaki Yorgancı Bahçesi'ne gittiğini söyleyerek o günleri yâd ettiği kısımda çok ayrıntıya girmesi yine bir kusurdur.

İmtihan Kapısı Önünde, *Asker Dönüşü*, *Metres-Zevce*, *Horlama* ve *Harika*'da yazarlar yer yer düz anlatıma geçmişlerdir. Örneğin *Harika*'da Harika Hanım'ın sesini duyan Şahap Bey'in hissettikleri yazar tarafından aktarılır: “Bu derbeder odada bugüne kadar akşamdan kalma kısık ses, boğuk öksürükler, kaba kahkahalar iştmeğe alışmış olan Şahap Harika'nın ince, titrek, tatlı sedasını duyunca güya bûselik perdesinden bir musiki ahengi kulaklarında çınlar gibi oldu. Hemen kapı etrafına başını çevirdi. Bu anda da gözleri siyah bir çarşafa sımsıkı sarılmış edalı bir endamın hıramanıyla gıcıklandı. Hayret...” (s.115). Tiyatro tekniği açısından değerlendirdiğimizde bunun oyunun ritmini bozduğunu gözlemliyoruz. *Yangın*'da Ahmet'in doğrudan seyircilere seslendiğini görürüz. Ahmet, kendisi gibi yersiz yurtsuz, aç, öksüz, yetim pek çok insanın olduğunu söyleyerek bir bakıma hatırlatmada bulunmuştur.

Suad'ın *Ahrette Bir Gün*'ü bir tiyatro oyunu olmaktan çok alegorik bir söyleşme tarzında kaleme alması bu oyunun başarısız olduğuna işarettir. *Kelepir Bir Yüzük*'te farklı bir anlatım tarzı benimsenmiştir. Oyunun birinci tekil şahıs anlatımına dayalı olması parantez içinde Ben'in duygularına yer verilmesine neden olmuştur: “ Onun kocası çıkar

ben rahat bir nefes alırım. Buna bıraktığı yüzüğü elimde evirip çevirdikten sonra aynanın önüne bırakırım. ... Koşarak kapıyı açarım, içeri ‘o’ girer.” *Bir Rüya*’nın başlangıcı Orta Oyunu’nu andırır. “Evet... Karanlık, karışık bir rüya... Hala üstümde dün geceki ağırlık var zannederim. (Hayırdır inşallah) deyiniz de anlatayım...” şeklinde kendini tanıttıktan sonra kâbusa benzer bir rüya gördüğünü söyler. Oyun tiyatro tekniği dikkate alınmadan yazılmıştır. Diyalog yerine monolog tercih edilmiştir.

İbnürrefik Ahmet Nuri Sekizinci’nin *Harika*’sında Harika Hanım’ın hiç tanımadığı Şahap Bey’in evlilik teklifini hemen kabul etmesi eleştirilmesi gereken bir konudur. Yazar Harika’yı aile baskısından kurtarmak için inandırıcı olmayan bir çözüm bulmuştur. *Talih*’te Rahmi’nin evlilik plânları yaptığı kız hakkında olumsuz sözler duymasına rağmen inandırıcı bir tepki vermediğini söyleyebiliriz. Çünkü bu olayın hemen arkasından kızın sazını dinlemeye gider. O kadar duygu yoğunluğunun ve hayal kırıklığının arkasından kızın eğlencesine katılması ruh haliyle zıtlık oluşturur ve yazarın bu konu üzerinde fazla durmadığını gösterir.

Her İş Vaktinde Gerek ve *Bir Akşam Yemeği*’nde yazarların olayları geliştirmedikleri, bu anlamda da ortaya iyi kurgulanmış bir oyun çıkaramadıklarını söyleyebiliriz. *Ölüm Perileri*’nde her iki genci umutsuzluğa götüren sebeplerin ne olduğu belirtilmemiştir. Bu yüzden olayda sebep-sonuç ilişkisi dikkate alınmamıştır. Nahit’in ölümü çok istemesine bir anlam veremeyiz. Oyunun sonu da bu bağlamda inandırıcı değildir. *Keçiboynuzu*’nda Hediye’nin keçiboynuzunu sevdiğini niçin herkesten sakladığı anlaşılamaz.

Meşrutiyet döneminde yazılmış oyunların birçoğu Tanzimat dönemi oyunlarından daha başarılı eserlerdir. Yazarlarımızın yavaş yavaş sebep-sonuç ilişkisini, ateşleyici nokta, merak, düğüm, çatışma gibi unsurları önemsediklerini görüyoruz. Fakat olumlu örneklerin yanı sıra iki kişi arasındaki diyalogun oyun olarak kabul edildiği, uzun anlatımların yer aldığı, sonuçların tesadüflere bağlı olduğu ve teatral kurgunun göz ardı edildiği birçok oyuna da rastlarız. Dolayısıyla çok başarılı tek perdelik oyunların bulunduğu söylemek için Cumhuriyet dönemini beklemek gerekecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CUMHURİYET TİYATROSUNDA KISA OYUNLAR

Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ilânından sonra ülkede ekonomik ve kültürel alanda birçok değişiklik yapılmış, çağdaş devlet olma yolunda ciddi kararlar alınmıştır. Bu izlenen politikada sanat ve tiyatro uygarlığın vazgeçilmez gereği olarak kabul edilmiştir. Önce Halkevlerinin, sonra Köy Enstitü'lerinin açılması, bu kurumlarda sanat eğitimi verilmesi, tiyatro kollarının çalışmaları bu yaklaşıma verilebilecek en somut örneklerdir. Görüldüğü gibi bu dönemde sadece İstanbul veya büyük şehirlerle sınırlı kalınmamış, tüm Anadolu'yu hedefleyen bir tutum sergilenmiştir.²⁶³

Atatürk'ün bizzat kendisi tiyatro ve tiyatro sanatçılarıyla ilgilenmiştir. İzleyici olarak oyunları takip etmesinin yanı sıra, sanatçılarla tiyatronun sorunlarını görüşmüş, yazarlara oyun ısmarlamıştır. Kimi zaman oyun metinlerini okuyup değişiklik önerileri getirmiş, provalarda hazır bulunmuştur. Bu çalışmalardan üçü, *Bay Önder*, *Taş Bebek* ve *Bir Ülkü Yolu* bugün Milli Kütüphane'de Münir Hayri Egeli dosyasında Atatürk'ün el yazısı notlarıyla saklanmaktadır.

Atatürk'ün bu tavrı Türk tiyatrosunun özgüvenini kazanmasını sağlamıştır. Atatürk bir yanda temel devrimlerin gerçekleştirilmesi için çalışırken bir yandan da Türk tiyatrosunun sağlam temeller üzerine kurulması için çabalamıştır. Atatürk, tiyatroyu bir kamu hizmeti olarak görmüş, tiyatronun yurt düzeyinde kamu desteğiyle gerçekleştirilebileceğine inanmıştır. Bir başka deyişle, tiyatro yeni kültürel programın güvenilir, eğitici ve ciddi bir unsuru olarak görülmüştür.

1932'de kurulan Halkevleri ulusal tiyatromuzun gelişmesinde ve yaygınlaşmasında yadsınamayacak bir görev üstlenmiştir. Gençliğin düşünsel ve fiziksel çalışmalarına kaynak olması bakımından Halkevlerinin dokuz dalı arasında 'tiyatro' önemli bir yer tutar. Bu çalışmalar memlekette tiyatro beğenisini oluşturmak, halkı tiyatro izlemeye özendirmek, bir yandan da tiyatro sanatçısı ve emekçisi yetiştirmek amacını taşıyordu. Ancak 1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle birlikte Halkevleri faaliyetlerine son verilir.

Halkevleri bir Bölge Tiyatrosu niteliğinde çalışmışlardır. Yerel kaynakları ve yetenekleri kullanmış, yakın yerlerde gösteriler vermişlerdir. Halkevleri ve halkodalarında

²⁶³ Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.190

oynanan oyunların önemli bir bölümü ulusal bilinci oluşturmak için yazılmıştır. Türklerin Ortaasya'dan Anadolu'ya girişlerine kadar geçen sürede Türklerin yaşamı, savaşları, uygarlıkları büyük bir coşku ile anlatılır. Oyunlarda Osmanlı İmparatorluğu dönemi ya işlenmemiş ya da Yeni Türk Devleti'ne karşı olumsuz yanlarıyla ele alınmıştır. Bu oyunlarla çağdaş uygarlık düzeyine erişmiş, bayındır bir Türkiye umudu ve inancı yerleştirilmiştir.²⁶⁴ Halkevlerini ve işlevini tanıtan, öven bu sayede yarına umutla bakan yazarlarımızın başında Aka Gündüz, Celal Sıtkı Gürler, Saim Yay, Yunus Nüzhet Unat gelir.

Halkevleri'nin siyasî bir araç haline getirilmesi yapılan bütün işlere sünger çekilmesi Türk tiyatrosunun yerleşmesini, üslubunu, yaygınlığını büyük ölçüde etkilemiştir. Bu dönemde yazılan ve oynanan oyunların temaları, tezleri, üslupları propagandist çizgide olmayıp sanatın gücüyle eritilebilseydi, bugünün Türk tiyatrosu çok daha ilerde olabilirdi.²⁶⁵ Bütün olumsuzluklara ve eksikliklere rağmen Halkevleri'nin tiyatro çalışmaları önemli ölçüde amacına ulaşmış, halkın günlük hayatına girmeyi başarmıştır.²⁶⁶

Atatürk, Halkevleri'nin yanı sıra Türk gençlerinin yetenek ve yaratıcılıklarını ortaya çıkarıp geliştirmeleri için Devlet Konservatuarının temelini atar. Meşrutiyet döneminde gerçekleşemeyen tiyatro okulu açma girişimi Cumhuriyet'te hayata geçirilir.²⁶⁷ İlk önce 1924 yılında Ankara'da bir Musiki Muallim Mektebi, 1934 yılında Millî Musiki ve Temsil Akademisi, ertesi yıl da Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulur.

Meşrutiyet'ten miras kalan Darülbeydi de 1931'de İstanbul Şehir Tiyatrosu kuruluncaya kadar faaliyet gösterir. Darülbeydi yöntem, disiplin ve değer yönünden, Türkiye'nin ilk örnek tiyatro topluluğudur. Darülbeydi'nin gelişimini çalışmaları ve özellikleri açısından beş ayrı dönem içerisinde değerlendirebiliriz. İlk on yıllık dağınıklık döneminde Darülbeydi, birçok zorluklarla savaşmıştır. Ancak ikinci dönemin başında yani 1926–1927 yıllarında İstanbul valisi Muhittin Üstündağ'ın Rusya'da eğitim almış Muhsin Ertuğrul'u tiyatronun başına getirmesiyle tiyatro ancak ayağa kalkabilmiştir. 1931'den sonra, yani üçüncü dönem başladıktan sonra da arka arkaya Türk tiyatrosu için gereken çalışmalar yapılmıştır. Dördüncü ve beşinci dönemlerde, Darülbeydi gerek halka

²⁶⁴ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1971, s. 143–144

²⁶⁵ Nurhan Karadağ, *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları 1932–1951*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s.201

²⁶⁶ Metin And, “Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu”, *Gösteri*, S.6 Mayıs 1981, s.21, Ayrıca bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Metin And, *Atatürk ve Tiyatro*, Maya Matbaacılık, İstanbul, 1983, s.40

²⁶⁷ Mücap Ofluoğlu, *Dünya Bir Sahnedir*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995, s.146

yönelişindeki yayılması, gerekse sanatçı yetiştiren bir kurum olarak güçlenmesi ile dikkatleri üzerinde toplar.²⁶⁸

Darülbeydi'nin 1931'den 1945 ve 1946 yıllarına kadar olan çalışma dönemi yenilikler dönemi olarak ele alınabilir. Atılan adımların en önemlisi hiç kuşkusuz bir çocuk tiyatrosunun Türkiye'de ilk kez gerçekleştirilmiş oluşudur. Hazırlıklar 1930 yılından itibaren başlamasına rağmen ancak 1935–1936 dönemi içinde tamamlanmıştır.

Darülbeydi sahnesinde yerli yazarlarımızın, İstanbul'un işgali sırasında yaşanan acıları, hızlı toplumsal değişimin sancılarını dile getiren oyunları sahnelenmiştir. Halkevlerindeyse, Cumhuriyet'in kültür politikasına uygun olarak, devrimlerin anlamının kavranılması ve halka benimsetilmesi amacına yönelik eğitici ve öğretici oyunlar tercih edilmiştir.²⁶⁹

Türk tiyatro tarihinin önemli isimleri Cumhuriyet dönemini farklı olayları esas alarak tasnifleme yoluna gitmişlerdir. Örneğin Özdemir Nutku 1. Dünya Savaşı-Kurtuluş Savaşı Kuşağı, Cumhuriyetin İlk Yirmi Yılında, II. Dünya Savaşı Kuşağı, 1950 Kuşağı ve 1960 Kuşağı şeklinde bir ayrıma gitmiş ve altmışlı yıllarda kalmıştır.²⁷⁰ And ise Yenileyenler-Yineleyenler (1923–1940), Yazar Aranıyor (1940–1950), İlk Kınıtlılar, (1950–1960) Olgunluk Yılları, (1960–1970) Yeni Bir Dönemin Eşiğinde (1970–1973) diyerek 1970–1973 yıllarına kadar olan süreci değerlendirmiştir.²⁷¹ Sevda Şener ise 1923–1940 Dönemi: Güven Ortamında Üretim, 1940–1960 Dönemi: Umutlu Yıllar, 1960–1980 Dönemi: Tiyatromuz Gelişiyor, 1980–1998 Dönemi: Bol Hareketli, Az Bereketli Yıllar olmak üzere gruplandırmıştır.²⁷² Cumhuriyet tiyatrosuyla ilgili bu farklı bölümler henüz tiyatro tarihçilerinin ortak bir noktada buluşamadıklarını göstermektedir.

1923–1940 yılları arasında yazılan tarihî tiyatrolar, teknik açıdan sağlam bir yapıya sahip değildir. Didaktik amaçla kaleme alındıkları için şahıs kadrosu, dekor kurgusu ve üslup gibi özelliklere dikkat edilmediğini görürüz. İlber Ortaylı söz konusu oyunların derin bir düşünce ve dünya görüşü içermediklerini şu cümlelerle ifade eder:

“Şu kadarını söylemek gerekir ki, dönemin yazarları bu oyunları derin bir düşünce ve dünya görüşü içinde değil, dönemin havasına kapılarak alelacele çırpıştırmış gibidirler. Kimilerinin bu tür düşünceler bir daha hayatları boyunca dönmediğini göz önüne alırsak bu

²⁶⁸ Özdemir Nutku, *Darülbeydi'nin Elli Yılı, (Darülbeydi'den Şehir Tiyatrosu'na)*, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1969, s.236

²⁶⁹ Sevda Şener, “Tiyatro Türünde Ürün Veren Yazarlar (1923–1940)”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu*, Edebiyatçılar Derneği, Ankara, 1998, s.103

²⁷⁰ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi II*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s.288

²⁷¹ Metin And, *50 Yıllık Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973

²⁷² Sevda Şener, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, s.57

açıkça anlaşılır. Eserlerin çoğu da mektep müsamereleri ve Halkevleri için hazırlanmış, derinliği olmayan metinlerdir. Resmî tarihçilik paralelindeki bu Türk tarihî oyunların Türk tiyatro edebiyatına çok şey kazandırmadığı zamanla anlaşılmaktadır.²⁷³

Kırkklı yılların kültür yaşamına baktığımızda bu alandaki en önemli girişimin Köy Enstitüleri'nin açılışı olduğunu görürüz. Nüfusun üçte ikisinden fazlasının köylerde yaşadığı, büyük çoğunluğun okuma yazma bilmediği bir dönemde gerçekleştirilen bu atılım, uygulanan eğitim yöntemi açısından ileri bir adımdır. Bu dönemdeki oyunlarda, büyük bir devrimi başarmış bir toplumun coşkusunu yansıtan, Türk ulusunun erdemlerini sergileyen, Osmanlı dönemini eleştiren oyunlar ağırlık kazanmıştır. II. Dünya Savaşı kuşağında ön düzeye çıkan tavır, değer yargılarının hızla değişmesi sonucu yaşanan bunalıma yönelmektir. Çok partili siyasal düzenin ortaya çıkardığı oyun yazarları kuşağı çeşitli tiyatro yönelişleri ve teknik başarıları yönünden Cumhuriyet döneminin en yoğun kuşağıdır.

1950'ler döneminin oyun yazarlığı konu zenginliğiyle, tipleme yerine karakter oluşturma çabalarıyla, toplumsal sorunları daha eleştirel bir boyuta taşımasıyla yükselen bir grafik gösterir. Yine de bireysel ve toplumsal sorunları derinlemesine inceleyen oyunlar yazılmamıştır. 1950 kuşağı bireyden toplum sorunlarına yönelme, evrensel anlamda sorunlarla toplumu yansıtma, köy sorunlarına eğilme gibi konular üzerinde dururlar. Altmışlı yıllarda ülkemizde tiyatro yazarlığının gelişmesi ve tiyatro ortamının canlanmasında ödenekli tiyatroların yanı sıra özel tiyatrolar da etkin bir rol oynamaya başlar. 27 Mayıs Anayasası'nın sağladığı özgürlük ortamı içinde tiyatro yazarlarının eski kalıpları kırmayı başardıkları, yeni konulara eğildikleri görülür. Malzemede derinlik ve zenginlik, tiyatroda insan ögesine önem verilmesini sağlamıştır. Hem nicelik hem de nitelik bakımından en sağlam oyunlar bu dönemde yazılmıştır. 1960 kuşağında daha atak ve sorunlara daha yalın bir yolda eğilen yazarlar vardır. Bu dönem yazarları genellikle toplumun aksayan yönlerine eğilir, bunları daha yalın ve biraz tekdüze bir biçimde söyler. Cumhuriyet dönemi tiyatrosunda toplum eleştirisinin yanı sıra Türkiye'nin dünya siyasetindeki yeri ile ekonomik koşullar da dikkate alınmıştır.²⁷⁴

Yetmişli yılların sağ-sol çekişmesi ve çatışması ortamında tiyatro, ideolojilerin kürsüsü halini almış, politik kavgada bir araç olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Tiyatro sanatının, ideolojilerin savunulduğu bir arena olarak kullanılması, eleştirilmesi gereken bir

²⁷³ İlber Ortaylı, "Tiyatroda Tarihî Oyunlar Üzerine", *Gelenekten Geleceğe*, Ufak Kitapları İstanbul, 2001, s.167

²⁷⁴ Özdemir Nutku, "Elli Yılın Türk Tiyatrosuna Kısa Bakış", *Yaşayan Tiyatro*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s.112

durum olmakla birlikte politik ortamdaki coşkunun tiyatroya yeni bir dinamizm kazandırdığı gerçeği de yadsınamaz. 1951–1970 döneminde yazılan tarihî oyunlar içerisinde Millî Mücadeleyi anlatan eserlerin sayısı fazladır. Bu oyunların geneli kısa çocuk oyunlarıdır. Eserlerin çoğu teknik bakımdan yeterli değildir, sınıf içinde sahnelenmek için kaleme alınmıştır.²⁷⁵

1980’li yıllarda ise köye yönelik çok az oyun yazılır. Bu yıllar uluslar arası oluşumların etkisi altında kaldığımız, gündelik hayat kültürünün pop çağı olarak nitelenebileceği bir dönemdir.²⁷⁶ Ayrıca bu dönemde anayasal düzenlemelerle sanatta sansür uygulanmaya başlar. Sanatçı da sanat ölçütlerini bir kenara bırakarak düzene ayak uydurmaya çalışır. Televizyonun toplum üzerindeki etkisi, dağılan ve bölünen özel tiyatroların düzeylerini düşürmesi, ekonomik bunalım nedeniyle kapanan tiyatrolar ve devlet politikasını yasaklayıcı, dar kültür politikası yetmiş ve seksenleri çalkantılı bir dönem haline getirir.²⁷⁷ Bu yıllar tiyatrodaki ulusallık-evrensellik gibi kavramların tartışıldığı, toplumcu tiyatro, halk tiyatrosu, popüler tiyatro, popülist tiyatro kavramlarının eleştirmenler ve sanatçılar tarafından sorgulandığı bir dönemdir. 1980’lerden başlayarak günümüze uzanan tiyatro çalışmalarına baktığımızda darbe, baskı, sosyal çalkantı gibi çeşitli etkenlerin tiyatroyu derinden sarstığını görürüz.²⁷⁸

Seksenli ve doksanlı yıllarda tiyatronun suskunlaşmasında sanatçının giderek karmaşıklaşan toplumsal olayları yorumlayamaması, aydın hüviyetini yitirmeye başlaması, kendisinin de medyanın etkisine teslim olması etkilidir.²⁷⁹ 1990’lar tiyatrosunda işçi ve köylü neredeyse tümüyle terk edilmiş, yazarlarımız sadece yabancılaşma, yalnızlaşma olgularıyla ilgilenmişlerdir. Biçim arayışları da bireyseldir ve tiyatromuza yeni bir yöneliş getirmekten uzaktır.²⁸⁰

²⁷⁵ Ferhat Ardıç, “(1951–1970) Yılları Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar”, Yüksek Lisans Tezi, Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2003, s.17

²⁷⁶ İnci Kalkan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Köy Gerçeği”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, 2002, s.64–66

²⁷⁷ Zerrin Akdenizli Çelenk, “(1980–1990) Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynaklar”, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, 1999, s.402

²⁷⁸ Dikmen Gürün Uçarer, “Cumhuriyet Döneminde Tiyatro Eleştirisi”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Panel, İstanbul Devlet Tiyatrosu, 26–28 Ekim 1998*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s.44–46

²⁷⁹ Sevdâ Şener, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, s.293

²⁸⁰ Ayşegül Yüksel, “Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Panel, İstanbul Devlet Tiyatrosu, 26–28 Ekim 1998*, s.52–54

Metin And'ın 1990 yılındaki 1. Tiyatro Kurultayı'ndaki konuşması da bu karamsar görüşü paylaştığını gösterir:

“Tiyatromuz parlak bir atılım yaptığı 1960'lı yıllara kıyasla yerinde saymış, daha da kötüsü çok geriye gitmiştir. Evrensel boyutlara ulaşmak bir yana kendi sınırlarımız içinde bile güçsüz, bağımsız bir sanat olarak gelişmemiştir. Kişisel kanım odur ki 21. yüzyılın eşiğinde tiyatromuz çağ dışı kalma eğilimi göstermektedir. Son yıllarda Türk sineması büyük bir atılım ile tiyatromuzun çok önünde gitmektedir.”²⁸¹

Cumhuriyet dönemi, kendi tür ve konularını da birlikte getirmiştir. Kurtuluş Savaşı ve bunu izleyen devrimler üzerine yazılan oyunların yanı sıra kişilerin ruhsal durumlarını, yalnızlıklarını, cinsel çıkmazlarını, para tutkularını, bireyin yabancılaşmasını ele alan oyunlarla karşılaşırız. Ayrıca kuşaklar arası çatışma, batılılaşmanın sindirilmemiş olması, maddeciliğin önem kazanması, kadının toplumdaki yeri de bazı oyunlarda sorgulanan konular arasındadır.²⁸²

Cumhuriyet dönemindeki eserleri kullandıkları tekniği dikkate alarak üçe ayırabiliriz. İlkinde kendi gerçeklerimizi Batı tiyatrosunun klasikleşmiş kurgu tekniği ve dramatik yapısı içinde dile getiren oyunlar yer alır. Bu oyunlarda, aksiyon birliği, organik bütünlük gibi klasikleşmiş biçim kurallarına uyulmuş, düğümler ve çatışmalarla seyircinin ilgisi canlı tutulmuş, belli uzunluktaki öykü, bir gerilim uyandıracak biçimde geliştirilmiş ve sonuçlandırılmıştır. Melih Cevdet Anday'ın (1915–2002) *Mikado'nun Çöpleri*, Turgut Özakman'ın (1930-) *Ocak*, Oktay Rıfat'ın (1914–1988) *Yağmur Sıkıntısı*, Haldun Taner'in (1915–1986) *Fazilet Eczanesi*, Güngör Dilmen'in (1930-) *Kurban* gibi oyunlarını bu gruba dâhil edebiliriz. İkinci gruba ise geleneksel oyun yapısından ve sahne tekniklerinden yararlanılarak kurgulanmış ciddi çalışmalar girer. Bu çalışmalarda geleneksel tiyatromuzun kullandığı tekniklerin anlatım zenginliği sağladığı görülür. Oyunlardaki amaç, popüler tiyatrodaki olduğu gibi seyirciyi rahatlatmak değil, onun gerçeklere yeni bir açıdan bakabilmesini sağlamaktır. Genellikle anlatıcı görevini yapan bir oyun kişisi, durumu, olayların gelişimini etkileyen nedenleri açıklar. Böylece karmaşık bir dolantı kurmaya gerek kalmamış olur. Seyirci çözüme yönelik yapay bir meraklanma sürecine sokulmadığı için dikkatler sahnede gösterilen toplum kesitine ve bu kesitin içerdiği anlamla yönelmiştir. Ahmet Kutsi Tecer'in (1901–1967) *Köşebaşı*, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Zilli Zariye*, Turgut

²⁸¹ Metin And, “20. yüzyılın Eşiğinde Tiyatromuzun Genel Görünümü Üzerine Aykırı Düşünceler”, *Milliyet Sanat* ?, S.243, 1 Temmuz 1990, s.11

²⁸² Metin And, “Cumhuriyet Tiyatrosu”, *Tiyatro Kılavuzu*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1973, s.442

Özakman'ın (1930-) *Sarıpınar 1914*, *Fehim Paşa Konağı*, *Resimli Osmanlı Tarihi*, Refik Erduran'ın (1928-) *Ayı Masalı*, *Direklerarası*, Oktay Arıcı'nın *Rumuz Goncagül* gibi oyunlarını bu gruba dâhil edebiliriz. Üçüncü gelişim çizgisinde ise epik tiyatro çalışmaları yer alır. Bu oyunlarda klasik aksiyon birliği, organik bütünlük, baş-orta-son ilkelerine uyulmamış, oyunun öyküsü yan yana sıralanan ve her biri kendi içinde birer bütün olan episodlar biçiminde düzenlenmiştir. Buna örnek olarak Sermet Çağan'ın (1929–1970) *Ayak Bacak Fabrikası*, Vasıf Öngören'in (1938-1984) *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Almanya Defteri*, *Zengin Mutfağı*, Oktay Arıcı'nın *Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası*, Bilgesu Erenus'un (1943-) *Nereye Payidar* adlı oyunları verebiliriz.²⁸³ Ayrıca Türkiye'de tiyatro yazarlarının absürd tiyatrodan etkilenmesi ve bu türün özelliklerini taşıyan oyunlar yazmaları 1960'lı ve 1970'li yıllarda gerçekleşir. O dönemde yaşanmakta olan toplumsal ve siyasî gerçeklerle hesaplaşmak isteyen oyun yazarlarımız baskıya karşı farklı bir sanatsal anlatım dili arayışına girmişlerdir. Ülkemizdeki ilk absürd tiyatro örnekleri bu dönemin ürünleridir.²⁸⁴

Bu dönemde yazarlarımızın ilginç denemelere giriştiklerini görürüz. Kimi yazarlar oyunlarına “şayet”, “eğer” gibisinden bir varsayımdan yola çıkarak oyunlarını kurarlar. Refik Nuri Kordağ'ın *Tersine Dünya*, Galip Güran'ın *Tersyüz*, Cevat Fehmi Başkut'un (1905–1971) *Öbür Gelişte* gibi oyunlarını bu grup içerisinde değerlendirebiliriz. Kimi yazarlar değişik yorumlara, gözlemlere açık veya oyun içinde oyun gibi yolları denemişlerdir. Bazı oyunlar ise her biri ayrı oynanabilecek iki, üç kısa oyundan bir araya gelen, birlikte oynandıkları zaman aralarında konu birliği bulanan oyunlardır: Cahit Atay'ın (1925-) *Karalar'ın Memetleri*, Orhan Asena'nın (1922–2001) *Sağırlar Söğüşmesi* bu tarzın somut örneklerindedir. Kimi oyunlar ise tek kişiliktir; Nezihe Meriç'in (1925-) *Sular Aydınlanıyordu'sunu*, Aziz Nesin'in (1915–1995) *Çiçu'sunu*, Orhan Asena'nın *Geçkin Kız'ını*, Necati Cumalı'nın (1921–2001) *Yeni Çıkan Şarkılar ya da Juliette'ini* sayabiliriz. Kimi yazarlar da iki kişi arasında tahtarevalliye benzer dengeli inişli çıkışlı oyunlar yazarlar; Yıldırım Keskin'in (1932-) *İnsansızlar*, Melih Cevdet Anday'ın *Mikado'nun Çöpleri*, Oktay Rıfat'ı *Yağmur Sıkıntısı* ise akla gelen ilk eserlerdir. Toplumsal ve siyasal taşlama, geleneksel tiyatromuza yatkın olduğundan son yıllarda bu

²⁸³ Sevda Şener, “Tiyatromuzun Kendi Sesini Arama Süreci”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Yayınları, İstanbul, 2003, s. 14–19

²⁸⁴ Duygu Seda Tomru, “Türkiye’de Absürd Tiyatro ve Birey Teması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, 2003, s.12–15

türde de güzel örnekler verilmektedir. Özellikle kabare türü büyük gelişme gösterirken kısa oyunlara da bir eğilim sezilmektedir.

Cumhuriyet döneminde tiyatroyu geliştirecek son önemli adım üniversite aşamasında tiyatro biliminin ve sanatının ele alınmasıdır. 1958’de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nde bir Tiyatro Enstitüsü kurulabilmiştir. Yazarların ve tiyatro sanatçıların gösterdiği ilgi dikkate alınarak iki yıllık bir öğretim plânı da başlatılır.²⁸⁵ Üniversitelerin tiyatro kürsülerinde artarak devam eden bilimsel çalışmalar, tiyatro adamları ve eleştirmenlerin yazılarıyla ortaya attığı görüşler, hem bu alandaki çalışmalarını zenginleştirmiş, hem de yeni çalışmalar için itici bir güç olmuştur. Gerek ulusal Türk tiyatrosunu oluşturmada, gerekse bu tiyatroyu geniş halk kitleleriyle buluşturmada, ilk önce Batılı tiyatro biçim ve tekniklerinin sorgulanması, yeniden değerlendirilmesi ya da bunlardan nasıl yararlanılması gerektiği ortaya konulmuş, ardından geleneksel tiyatro türlerinin yüzeysel bir biçimde ele alınmasından çok hem malzeme, hem de biçim olarak yeni ve özgün bir forma dönüştürülmesi zorunluluğu gündeme getirilmiştir.

Cumhuriyet dönemindeki oyun yazarlarımız, malzemeleri bakımından, yerli olmayı, kendi gerçeklerimizi dile getirmeyi başarmışlardır. Fakat bu malzemenin derinliğine incelenmediği, iç gerçeklere yönelinmediği görülür.²⁸⁶ Yazarlarımız, gözlemlerinin sonuçlarını çok yüzeysel olarak kalın hatlarla anlatmaktan kurtulamamış, düşünceler olay gelişimine, durumlara ve kişilere sindirilememiştir.

Oyun dilindeki gelişme de bu dönemin ikinci yarısından sonra ortaya çıkmıştır. Oyun dilinin, öteki edebiyat eserlerinden farklı olan işlevi, sahne dilinin apayrı olduğu zamanla anlaşılmış, yetenekli kişiler tarafından geliştirilmiştir. Oyun yönetimi ve sahne estetiğinde özellikle yurt dışında eğitim görmüş bazı sanatçılar ve teknik elemanlar sayesinde belli bir parlama olmuş, sonradan bu tür sanatçı ve teknik elemanların yetişip gelişmemesi nedeniyle körelmiştir.²⁸⁷

Bugün oyun yazarlığında gözle görülür bir gelişim varsa bile, yazarlarımız genel olarak henüz ulusal Türk tiyatrosunu getirecek dünya görüşünü ve kişiliğini edinmemiştir. Çünkü çoğu oyun yazarlarımız batının yazarlarına öykünmekle yetinmişlerdir. Yazarlarımızın büyük bir bölümünün tiyatro sanatının iç sorunlarına ilişkin bilgi ve

²⁸⁵ Özdemir Nutku, “Cumhuriyet Döneminde Türk Tiyatrosunu Geliştiren İlk Adımlar”, *50. Yıldönümünde Cumhuriyet’i Anma Kitabı*, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Ankara, s.145

²⁸⁶ Sevda Şener, “Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı”, *Oyundan Düşünceye*, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 1993, s.128

²⁸⁷ Şahine Hatipoğlu, “Çağdaş Türk Tiyatrosunda Anlatım Araçları”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basın Yayın Yüksek Okulu, Radyo Televizyon Bölümü, İstanbul, 1992, s.58

deneyimlerinin yetersiz oluşu da üzerinde durulması gereken ayrı bir sorundur.²⁸⁸ Sonuç olarak bütün bu eksikliklerine rağmen Tanzimat ve Meşrutiyet yıllarındaki çalışmalar dikkate alındığında Cumhuriyet tiyatrosunda önemli atılımlar gerçekleştirildiğini, hem oyun yazımı hem de sahneleme anlamında çok ciddi adımlar atıldığını söylememiz gerekir.

3.1. KONU

Bu dönemde yazarlarımızın çok çeşitli konulara değindiklerini söyleyebiliriz. Cumhuriyetin ilk yıllarında Halkevleri'nde oynamak üzere vatanî duygulara seslenen, Kurtuluş Savaşı sırasında çekilen sıkıntıları dile getiren oyunların yanı sıra Atatürk'ü ve inkılâplarını anlatan çalışmalar kaleme alınmıştır. Daha önce köy hayatı farklı edebî türlerde ele alınmasına rağmen özellikle 1950'lerden itibaren oyun yazarlarımız bu konuya daha yoğun bir şekilde ilgi duymuşlar ve oyunlarında köylünün sorunlarına yer vermişlerdir. Son dönemlerdeki çalışmalarda ise çok partili rejime geçilmesi ve şehirleşmeyle birlikte toplumsal hayatta meydana gelen değişiklikler, bireyin yeni değerler düzeni içinde kendini sorgulaması dikkat çeken konulardır. Bu farklı alanlar içerisinde biz burada önce evlilik veya ilişkide yaşanan sorunlara eğilen eserleri inceleyeceğiz.

3.1.1. Evliliği Anlatan Oyunlar

Cumhuriyet döneminde yazılmış birçok oyunda aile, aile içinde yaşanan çeşitli olaylar üzerinde durulduğunu görürüz. Geçim sıkıntısı, yoksulluk, yaşam koşullarının zorlaşması gibi ekonomik kökenli sorunların yanı sıra ahlâkî değerlerin değişmesi sonucu aile içinde yaşanan huzursuzluklar da ele alınmıştır. Bu tarz oyunlarda karışmaların çatışması çoğunlukla uzmanlaşmayla ya da birbirlerini dengelemeyle sona erer.²⁸⁹

3.1.1.1. Evlilikte veya İlişkide Yaşanan Sorunları Konu Edinen Oyunlar

Bundan önceki dönemlerde olduğu gibi Cumhuriyet yıllarında da birçok oyunda aile baskısı sonucu yapılan yanlış evlilikler, birbirine kavuşamayan sevdalılar konu edinilir. *Bir Ülkü Yolu*'nda²⁹⁰ baba güzelliğiyle ünlü kızını parasız bir demirciye vermek istemez. Hâlbuki kızı da demirciyi sevmektedir. Babanın bu tutumu ikisinin da hayata küsmesine sebep olur. Bu sırada onları ziyarete gelen Türklerin başkanı Elbeyi, Bayan Sevinç'i, altı oku tam hedefe isabet ettirenle evlendireceğini söyler. Demirci sevdiğine kavuşmak umuduyla şansını dener ve başarılı olur. Fakat baba yine bu durumu onaylamaz. Babası ve sevgilisi arasında kalan Bayan Sevinç kendini öldürür.

²⁸⁸ Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı, 1923–1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s.135

²⁸⁹ Sevdâ Şener, "Türk Tiyatrosunda Aile", *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s.37

Bu yazı daha önce *Türkiye'de Ailenin Değişimi; Sanat Açısından İncelemeler*, Türk Sosyal Bilimler Derneği Yayınları, 1984' de yayınlanmıştır.

²⁹⁰ Münir Hayri, *Bir Ülkü Yolu*, Ankara Halkevi, Ulus Basımevi, 1934

Benzer bir durum *Mağara*'da²⁹¹ da karşımıza çıkar. Ağanın kızıyla evlenmek isteyen çoban, Duman'la birlikte mağarada yaşayan dervişten yardım istemeye gider. Derviş onların çok mutlu olacağını söyleyerek üç elma verir. Bir tanesini dervişin dediği gibi yolda karşılaştıkları yaşlı teyzeye verirler. Onun oğlu olduğu anlaşılan süvari ikisini de ağanın adamlarından kurtarır. Duman süvariye âşık olur ve ondan çobanı öldürmesini ister. Fakat Oktay, dervişin yardımıyla bu savaştan da galip çıkar. Oyunun sonunda Derviş, Oktay'a kızın ihanetini unutup mağarasında mutlu, mesut yaşayabileceklerini, aşklarının da dillerden dile dolaşacağını söyler ve perde kapanır.

Dağ Başı'ndaki²⁹² konunun ele alınışı da *Mağara*'yı çağrıştırır. Ahmet, ağa kızı Emine'yi kaçıır. Bir mağarada saklanarak akşam karanlığında Çukurova'ya ulaşmayı plânlarlar. Bu sırada köyün avcısı ile karşılaşır ve olanları anlatmak zorunda kalırlar. Emine'de gözü olan Avcı bir bahaneyle Ahmet'i uzaklaştırır. Emine de namusunu korumak için onu öldürmek zorunda kalır. Bu sırada bütün köy onları ve avcıyı aramak için yola çıkmıştır. Ahmet kendini kurtarma telaşına düşer ve Emine'den Avcı'nın kendisini kaçırdığını söylemesini ister. Emine bu sefer de kendini yarı yolda bırakan Ahmet'i öldürecektir.

Babanın araya girerek mutlu giden bir evliliğe son verışı *Ayşe*'de²⁹³ işlenmiştir. Necmi, Ayşe'yle evli olmasına rağmen babası onu şehirli ve zengin bir kızla evlenmeye zorlar. Borç olarak verdiği paranın karşılığında Necmi'ye fikrini kabul ettirir. Ancak Necmi eşini çok sevdiğini, ona ve ailesine ihanet edemeyeceğini anlayınca intihar eder. *Mahcuplar*'da²⁹⁴ diğerlerinden farklı olarak Gül sevdiğine babasının yardımıyla kavuşur. Oyunda oldukça mahcup olan babanın, kızıyla evlenmeye talip iki aday arasında kaldığına şahit oluruz. Fakat Gül, Şeyda Bey'le evlenmek istemez. Gönü Şayan Bey'den yanadır ve bu durumu da babasına açıklar. Oyun onun çabaları sonucunda mutlu bir sonla biter ve Gül istediği kişi ile evlenir. *Bir Komedi*'de²⁹⁵ ise yazar sosyal bir sorun olan zorla evliliği komik bir dille işleyerek etkili bir anlatımı tercih etmiştir. Şatır Bey, hayatını kurtaran Sakin Bey'le kızını evlendirerek borcunu ödeyeceğini düşünür. Gelgelelim bu konuda ne kızının ne de Sakin Bey'in fikrini almıştır. Hâlbuki ikisi de başkalarını sevmektedir. Çeşitli olaylardan sonra herkes sevdiğine kavuşur.

²⁹¹ Salih Zeki Aktay, *Mağara*, Şirketi Mürebbiye Basımevi, İstanbul, 1936

²⁹² Ali Püsküllüoğlu, "Dağ Başı", *Yeni Türk Edebiyatı, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s. 208–236

²⁹³ Lütfü Ayda, *Ayşe*, Yeni Adana Matbaası, Adana, 1946

²⁹⁴ Reşid Baran, *Mahcuplar*, Ulus Basımevi, Ankara, 1936

²⁹⁵ Cemil Cahid Cem, *Bir Komedi*, Tefeyyüz Kitaphanesi, İstanbul, 1932

Dengi dengine yapılan evliliklerin mutluluk getireceği *Oyuncaklar*'da²⁹⁶ vurgulanmıştır. Kurşun Asker, şehre gelince köyünde bıraktığı nişanlısını unuttur ve Bebeklerin Ecesi'ne âşık olur. Sevdiğinin peşinden gelen Çoban Kızı kötü haberi öğrenince yıkılır. Bebeklerin Ecesi durumu kontrol altına alır ve Kurşun Asker'e bir hevese kapıldığını, Çoban Kızı'nın kendisi için en uygun eş olduğunu anlatır. Kurşun Asker hatasını anlar ve oyun mutlu sonla biter. *Akrepsiz Yelkovan*'daki²⁹⁷ fakir genç ne yazık ki Kurşun Asker kadar durumu çabuk kabullenemez. Fabrikatör kızına duyduğu aşkın imkânsızlığını zor da olsa anlar, fakat hayata yeniden başlaması için çok geçtir. Onsuz yaşayamayacağını düşünür ve kendini öldürmek isterken gözleri kör olur. Ağabeyinin desteğiyle hayata tutunmaya çalışırsa da karamsar ruh hali oyun boyunca hissedilir.

Yağ Kandili'nde²⁹⁸ ise bir paşa kızıyla evlenen keman öğretmeni Nurettin Bey karısına güzel bir hayat sunamamış, üstelik menenjit hastalığı da onun çalışmasını engellemiştir. Süheyla kocasına belli etmeden elindeki eşyaları satarak ilaç masraflarını, evin giderlerini karşılamaya çalışır. Yardım istediği tüm kapılar teker teker yüzüne kapanırken apartman komşuları mirasyedi Kamuran Bey'in tacizine de uğrarsa da sonuna kadar kocasına sadık kalır. Oyun, Nurettin Bey'in ölürken bile Süheyla'ya duyduğu büyük aşkı dile getirmesiyle son bulur. *İkramiye*'de²⁹⁹ tasvir edilen evlilik, Mümtaz'ın borçlarını ödemesi için tek kurtuluş yoludur. Mümtaz sevmediği halde sırf ikramiye çıktığı için Fatma ile evlenir. Fakat Fatma'nın bileti tefeciye satması ile ava giderken kendisi avlanır. *Felâket Karşısında*'da³⁰⁰ ise maddî gelirleri denk olmayan iki genci aileler ayırmıştır.

Bu dönemde oyun yazarlarımız karı-kocanın birbirini aldatmasını konu edinen birçok oyun kaleme almışlardır. Bu oyunların çoğunda ihanetin sebebi üzerinde durulmamıştır. Sadece *Olduğu Gibi*'de³⁰¹ diğerlerinden farklı olarak aldatılmanın bireyler üzerindeki etkisi ön plâna çıkarılmıştır. *Erkek Kukla*³⁰² ve *Vicdanların Emri*'nde³⁰³ yaş farkının önemli bir etken olduğu belirtilmiştir. *Erkek Kukla*'da genç bir kadın evli olduğu halde başka erkeklerle birlikte olur. Aslında onun bu davranışı birçok ailevî tartışmayı da beraberinde getirmektedir. *Vicdanların Emri*'nde ise kocasına ihanet eden bir kadın, âşığı tarafından öldürülür. Bu olaya tanık olan Masum ise babasını üzmemek için suçu

²⁹⁶ Halit Fahri Ozansoy, *Oyuncaklar*, Ülkü Basımevi, 1936

²⁹⁷ Baha Dürder - Haydar Ediskun, "Akrepsiz Yelkovan", *Acıklı Oyunlar II*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981

²⁹⁸ Müçteba Selâhattin Or, *Yağ Kandili*, Bürhanettin Matbaası, İstanbul, 1932

²⁹⁹ Necdet Rüştü, "İkramiye", *Yüz Seçme Piyes*, s. 766–767

³⁰⁰ Reşat Nuri, *Felâket Karşısında*, Muallim Ahmet Halit Kitaphenesi, İstanbul, 1931

³⁰¹ Afif Yesari, "Olduğu Gibi", *Düşünce Tiyatrosu Oyunları I*, İstanbul, 1968

³⁰² Şevket Bilgisel, *Erkek Kukla*, Ulusal Matbaa, Ankara, 1940

³⁰³ Nezihe Muhittin, "Vicdanların Emri", *Muhit*, S.1, Ağustos 1929, s.754–757

üstlenmek zorunda kalır ve yargıcın karşısında kendini savunma gereği bile duymaz. Fakat baba bu olaylara daha fazla dayanamayarak mahkemede kendini öldürür. Bunun üzerine Server, dinleyicilerin arasından çıkarak asıl katilin kendisi olduğunu, Masum'un üvey annesiyle seviştiklerini ve o gece kıskançlıktan onu öldürdüğünü itiraf eder. Bir başka aldatma hikâyesine *Karanlık*'ta³⁰⁴ rastlarız. Oyunda Mediha kocasından ayrıldıktan sonra âşığı ile birlikte olmak isterse de reddedilir. Bu sırada sürpriz bir gelişme yaşanır ve eniştesi Galip Mediha'ya ilgisi olduğunu hissettirir. Mediha önce böyle bir ilişkiyi reddeder, ancak sonunda kendini Galip'in kollarına atar.

Anne kızın bir olup eşlerini aldattıklarını *Sihirli Su*'da³⁰⁵ okuruz. Ancak Mehmet karısının ihanetinden şüphelenir ve sihirli su sayesinde onun her şeyi itiraf edeceğine inanır. Kayınvalidesi Feride'yi de bu işin içinde olduğu için suçlar. Bu sözler üzerine Feride fenalaşır. Odaya heyecanla giren İffet ise bilmeden sihirli suyu annesine verir. Mehmet'in dediği çıkar ve ikisi de farkında olmadan evin uşağı ve arabacısıyla birlikte olduklarını ağızlarından kaçırlar. *Yüzme Öğren Yoksa Boğulursun!*'da³⁰⁶ ise Memluke'nin rahat tavırları ilgimizi çeker. Hasnun, Memluke ile konuşurken yengesinin genç delikanlılarla dolaşmasından yakını. Hatta Memluke böyle bir şey yapacak olursa, kendini denize atacağını iddia eder ve onu bu hususta uyarır. Buna karşılık Memluke'nin kocasına kısa sürede yüzme öğrenmesini, yoksa boğulabileceğini söylemesi oldukça ilginçtir.

Evli bir kadının iki âşığını aynı anda idare edişi *Yanlış Kat*'ta³⁰⁷ anlatılır. Bedia'nın tavsiyesi üzerine onun doktor sevgilisine geldiğini zanneden Kadın aslında aynı apartmandaki diğer âşıkla görüşmüştür. Bir hata yaptığını anladığında ise çok geçtir. Bedia'nın sırrı ortaya çıkmıştır. *Babasının Oğlu*'nda³⁰⁸ Metin babasının sevgilisiyle birlikte olmuştur. Annesinin daha fazla üzülmemesi için bunu yaptığını söylerse de bu sefer kendisi Leyla adındaki bu kadına tutulur. *İtiraf*'ta³⁰⁹ ise Leyla, Nedim'in çapkınlık yaptığını bir mektuptan öğrenmiştir. Nedim adı geçen Belma'yı tanıdığını itiraf eder. Ancak onun sevgilisi olmadığını, sadece intiharın eşiğindeki bu kıza bir ev açarak onun hayatını kurtardığını iddia eder. Karısı kocasının iyi niyetli olduğuna inanır ve ondan özür diler. Aslında Belma'yı baştan çıkaran kişi Nedim'dir, ancak korkusundan karısına yalan söylemek zorunda kalmıştır.

³⁰⁴ İhsan Neşet, *Karanlık*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1942

³⁰⁵ Cincime, "Sihirli Su", *Akbaba*, S.163, s.9, 7 Mayıs 1947

³⁰⁶ Cin, "Yüzme Öğren Yoksa Boğulursun!", *Akbaba*, S.336, 27 Haziran 1940, s.6

³⁰⁷ Cüce, "Yanlış Kat", *Cem Dergisi*, S.25, 7 Haziran 1928, s.14–15

³⁰⁸ Cincime, "Babasının Oğlu", *Akbaba*, S.159, 9 Nisan 1947, s.7

³⁰⁹ Cincime, "İtiraf", *Akbaba*, S.160, 16 Nisan 1947, s.7

Evli olmanın aldatmak için yeterli bir mazeret sayılabileceğini *Akşamlar!*'da³¹⁰ görürüz. Oyunda Kadın uzun süredir birlikte olduğu Erkek'le evlenmek ister. Erkek ise evlendikleri takdirde bütün büyüünün bozulacağını düşünür. Çünkü büyük bir heyecanla kadının yanına gelirken evlendiği takdirde “akşamlarını nerede geçireceğine” kafa yormak zorunda kalacaktır. Bir başka yasak aşka *Kapılar Pencereleler*'de³¹¹ rastlarız. Kadın, kocasının bir dostuyla birlikte. Aralarındaki ilişkiyi Koca'ya söyleyip söylememekte tereddüt ederler. Kendi aralarında bir fikir birliğine varamadan Koca eve gelir. O da bir şeyler sezinlemiştir, ancak onlar itiraf edinceye kadar sesini çıkarmaz.

Evlilik dışı bir ilişkinin aileyi nasıl dağıttığı *Tufan*'da³¹² farklı bir boyutta ele alınmıştır. Lütfü'nün bir kadından aldığı Frengi mikrobu çocuklarından birini kör, diğerini sakat bırakmıştır. Lütfi utancından yıllarca bu sırrı kimseyle paylaşamaz. Oğlu Niyazi ise karanlık bir dünyaya mahkûm oluşunu sorgulamaya başlar: “Dünyasını ebediyen karanlık gören bir insan için ölüm ışıklı bir saadettir sanırım. Bırak baba çıldırayım öyle ölmek istiyorum, beni böyle yaratan o kudrete bu karanlığın ebedi yolcusunun çektiği işkencenin hesabını sorayım!” (s.12). Bunun üzerine baba zor da olsa tüm gerçekleri ona anlatır. Diğer oğlu Nami de gittiği konferansta her şeyi öğrenir. Frengi mikrobunun insanın beynini de tahrip ettiği, oyunun sonunda Lütfü'nün çıldırıp kendini öldürmesiyle verilir. Aynı anda Nami de ağzından kan gelerek yere yığılır. Bütün bunlara isyan eden Niyazi ise çıldırır, kendini duvardan duvara vururken oyun sona erer.

Aldatılan kadın ve erkeğin iç dünyalarında yaşadıkları *Olduğu Gibi*'de sahneye aktarılmıştır. Kadın kocasının bir metresi olduğunu öğrenir ve onu terk eder. Kocası yaptıklarından pişman değildir. Aksine normal bir durummuş gibi kabul etmek gerektiğini düşünür. Bunun üzerine Kadın evi terk eder ve havaalanındaki uçağın kalkış saatini beklerken hayatını, sevgisini ve aşkını sorgular. Artık bu kavramların gerçekten var olup olmadıklarından bile emin değildir. Fakat bir gün kendisini gerçekten anlayacak ve sevecek biriyle karşılaşacağı umudunu da taşır.

Erkek ise karısını yatakta başka bir adamla yakalamıştır. O an için karısına sadece tokat atmakla yetinmiştir. Geçmişe dönüp baktığında “keşke öldürseydim” derse de bunun arkasından yaşanacak mahkeme ve cezaevi fikri hoşuna gitmez. Erkek, kimsenin gerçek yüzünü göstermediğine, bu yüzden de saf sevginin olmadığına inanır. O da Kadın gibi kendini anlayacak birine ihtiyaç duyduğunu itiraf eder. Oyun boyunca Kadın ve Erkek'in

³¹⁰ Cemil Cahit, “Akşamlar!”, *Akbaba*, S.380, 1 Mayıs 1941, s.6

³¹¹ Gülten Akın, “Kapılar Pencereleler”, *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997

³¹² Macit Doğudan, *Tufan*, Marifet Basımevi, İstanbul, 1944

düşünceleri birçok noktada kesişir. Aynı acıyı farklı şekilde yaşamışlardır. Yine karısına yeterli ilgi göstermeyen bir erkeğin aldatılabileceğini *Gönül Açan Bağ*'da³¹³ görürüz. Kenan karısını sevmekle birlikte vaktini daha çok çiftlik işlerine ayırır. Onun evde olmadığından faydalanan akrabaları Fahir ise Selime'ye duygularını açıklar. Selime ilk önce yüz vermezse de sonunda o da aşkını itiraf eder. Bütün bu olup bitenlerden Kenan'ın haberi bile olmaz.

Çocuk oyunları arasında aldatmayı ve çapkınlığı işleyen iki oyuna rastlarız. Bunlardan ilki *Bir Metot*'ta³¹⁴ Avukat Kadri Bey'in yıllar önce yaptığı çapkınlık, olayın muhataplarının tesadüfen aynı otelde karşılaşmaları ile ortaya çıkar. Kadri Bey bu durumu karısına belli etmeden halletmeye çalışırken sıkıntılı dakikalar yaşar. *Bir Damla Yaş*'taki³¹⁵ aktör Reşat Tahsin, Kadri Bey kadar şanslı değildir. Evlenme vaadiyle genç kızları kandırmanın bedelini canıyla öder.

Bu dönemde yazılmış oyunlar arasında sadece ikisinde bekâr kadınların çapkınlık yaptığına tanık oluruz. Bunlardan ilki *Göz Doktoru*'nda³¹⁶ Neyyir görüştüğü iki erkeğin de evlenme teklifini kabul eder. Fakat ikisinin de aynı anda eve gelmeleri onu zor durumda bırakır. Hizmetçisinden babasının iflas ettiğini, ağlamaktan gözleri şiştiği için de misafirleri kabul edemeyeceğini bildirmesini ister. Bu arada bu konuşmayı kapıdan dinleyen beylerden biri gazetecilik mesleğinin verdiği yetenekle durumu hemen lehine çevirmeyi başarır. Kendisiyle beraber bekleyen beye, Neyyire Hanım'ın babasının başına gelenleri anlatır, kendisinin de göz doktoru olduğunu iddia eder. Bunu duyan bey, fakir bir kızla evlenemeyeceğini söyleyerek meydanı sahte göz doktoruna bırakır ve oyun iki aşğın kavuşmasıyla son bulur.

Metres hayatını farklı bir boyutta işleyen *Vaiz-i Muhterem Çarliston Hazretleri*'nde³¹⁷ Güler Hanım'ın sevgilisini beklerken radyoda dinlediği dinî vaazın etkisiyle yaşadığı duygu çalkantısından bahsedilir. Radyodaki ses açık seçik giyinerek, metres hayatı yaşayanların günahkâr olduklarını söylemektedir. Güler Hanım kendisinin de bu tarife uyduğunu düşünerek tövbekâr olmaya karar verir. Ancak sevgilisinin yanına gelmesiyle birlikte fikrini değiştirir.

³¹³ Mehmet Faruk, "Gönül Açan Bağ", *Resimli Hikâye Dergisi*, S. 1, Eylül 1928

³¹⁴ Baha Dürder- Haydar Ediskun, *Bir Metot*, Remzi Yayınevi, İstanbul, 1975

³¹⁵ Müçteba Selahattin Or, *Bir Damla Yaş*, İkbâl Kitabevi, İstanbul, 1937

³¹⁶ Cur'a, "Göz Doktoru", *Cem Dergisi*, S.20, 26 Nisan 1928, s.4-5

³¹⁷ Hamdi Nüzhet, "Vaiz-i Muhterem Çarliston Hazretleri", *Fikirler Dergisi*, S.1, 15 Temmuz 1927

Eşlerinin birbirini kıskanması *Pire!*³¹⁸ ve *Kıskanç Şahıslar*'da³¹⁹ yüzeysel bir şekilde ele alınmıştır. *Pire!*'de kocasının iş yerinden pire getirdiğine inanan kadın, hizmetçisinden doktor çağırmasını ister. Celil ise kendisinin de bu işlerden anladığını iddia eder ve karısının her yerini öperek sözde pire ısırtıklarını tedavi eder. *Kıskanç Şahıslar*'da ise yolda yürürlerken karısını kıskanan bir erkeğin başına gelenler anlatılır. Karısı her türlü şartta kendini koruyabileceğini söyler ve kocasıyla bir oyun oynamaya karar verirler. Kocasını yabancı bir erkekmiş gibi karısına laf atacak, karısının kendisini nasıl savunduğunu görecektir. Bu durumdan istifade etmeye kalkan Kavalye, kocaya bir bayana kibar davranması gerektiğini hatırlatınca kavgaya tutuşurlar. Oyunun sonunda Kavalye'nin kadının koluna girerek hiçbir şey olmamış gibi davranması kocanın bu mücadelede yenildiğini, karısını bir yabancıya kaptırdığını göstermektedir. *Şaka*'da³²⁰ Suzan ile Adnan resmen ayrılmasalar da her ikisi de kendi hayatlarını yaşamaktadırlar. Adnan, karısını kıskandığı için onun sevgilisiyle arasını açmak ister. Onun mücevherlerini çalıp suçu da Cemal'e atar. Çok geçmeden asıl suçlunun Adnan olduğu anlaşılır.

137 Numara'da³²¹ otel çalışanlarının dikkatsizliği neredeyse bir aile faciasının yaşanmasına neden olur. Oyunda bir otel odasının aynı anda iki kişiye verilmesi üzerine yaşanan olaylar anlatılır. Müşteriler önce oda için kavga ederlerse de aynı partinin delegeleri olduklarını öğrenince anlaşma yoluna gitmişlerdir. Bu iki kişiyi kıskanç eşleri takip etmektedir. Beyler, küçük oyunlarla onları atlatmayı başarırlar, ama çok geçmeden yakayı ele vereceklerdir. Bu sefer odada dört kişi olmuşlardır. Yan odadakilerin yardımıyla kalacak yer sorununu hallederler.

Kocasını kıskanan bir kadının yaşadıkları *Çürük Şeftali*'de³²² anlatılmıştır. Gonca, Ruhi Bey'in hiç evden çıkmadan para kazanmasına akıl erdiremez. Komşularının da yönlendirmesiyle Ruhi Bey'in büyücü olabileceğine kanaat getirir. Mahalledeki kadınlardan Ayşe Hanım da kızını Ruhi Bey'le evlendirmek ister ve bu durumdan faydalanıp karı-kocanın arasını açmaya çalışır. Ancak Gonca onun niyetini anlayınca iki kadın kavgaya tutuşurlar. Ruhi Bey onları ayırmaya çalışırsa da kendisi arada kalır. *Alçak*'ta³²³ ise Fahire düzgün giden ilişkilerine erkeği incitmeden bir son vermek ister ve arkadaşı Nemika'dan tavsiyeler alır. Nemika ona Naci ile birlikteyken suratını asmasını, hayata küskünmüş gibi davranmasını, sürekli her şeyden şikâyet etmesini önerir. Böylece

³¹⁸ Orhan Seyfi, "Pire!", *Akbaba*, S.318, 22 Şubat 1940, s.14-16

³¹⁹ Cemil Cahit, "Kıskanç Şahıslar", *Akbaba*, S.381, 8 Mayıs 1941, s.6-7

³²⁰ Ülker Köksal, "Şaka", *Toplu Oyunları 4*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.71-86

³²¹ Haydar Ediskun - Baha Dürder, *137 Numara*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1963

³²² Yusuf Niyazi, *Çürük Şeftali*, Kastamonu Matbaası, Kastamonu, 1927

³²³ Cemil Cahit, "Alçak", *Akbaba*, S. 368, 6 Şubat 1941, s.6-7

Naci ister istemez ayrılığı düşünecektir. Fahire, Naci'nin bütün bir hafta boyunca olumsuz davranışlarını hatırlayınca aslında onun da aynı konuyu düşündüğünü anlar. Fakat ona inat ayrılmayacağını söyleyerek oyun sona erer. *Pabuç*'ta³²⁴ kadının kurnazlığı üzerinde durulmuştur. Bir ayakkabı ve elbise aldırmaı kafasına koyan kadın kocasının eve geç gelmesini fırsat bilir ve kendisiyle yeterince ilgilenmediğinden yakınıır. Koca da kendini affettirmek için istediğı her şeyi yapar. *Pahalı*'da³²⁵ da benzer bir konu işlenmiştir. Karı koca alışveriş yaparlar. Bu alışverişten kadın kazançlı çıkar, istediğı her şeyi kocasına aldırır. Kocasının fiyatlarla ilgili itirazlarına kulak bile asmaz. Tam eve dönecekken Koca bir kravat almak ister, fakat kadın çok pahalı ve gereksiz bularak kocasını tersler.

Birçok oyunda eşler birbirlerini en yakın arkadaşlarından bile uzak tutmaya çalışırken *Yaşlı Kız*'daki³²⁶ Handan, okul arkadaşı Bedriye evlenemediğı için çok üzgündür. Yıllar geçmesine rağmen herhangi birine “evet” demeyince kocasıyla arkadaşını yakınlaştırmayı aklına koyar. Kadri, Handan'ın bu isteğini ciddiye almaz, fakat gönlünü kırmamak için daha özenli davranacağını söyler. Oyun, Handan'ın bir sebep uydurarak komşuya çıkması ve böylece Kenan ile Bedriye'yi yalnız bırakmasıyla biter.

Evlilikte yaşanan sorunların bazıları eşlerin birbirine vakit ayırmaması, birbirini dinlememesi, onun duygu/düşünce dünyasını paylaşmaması nedeniyle ortaya çıkar. Bu konuyu işleyen oyunlarda eşler iletişim kuramadıkları için birbirlerini yıpratmaya başlarlar, hatta ayrılma noktasına bile gelirler. Sözel geliş *Pencereden Pencereye*'de³²⁷ Erkek o akşam eve iş getirir. Karısı ise kocasıyla sohbet etmek, tiyatroya gitmek ister. Önce tatlı-sert başlayan tartışma gittikçe şiddetini artırır. Sonunda kadın annesinin yanına gitmek üzere evden çıkar. Bu sırada eve ziyarete gelen iki genç kız bu aileyi kendilerine örnek aldıklarını, karı-kocanın anlayışlı, kültürlü insanlar olduklarını söylerler. Çantasını almak için geri dönen kadın kızların sözlerini duyunca çok şaşırır ve birden tavrı değişir. Bu konuşma sayesinde karı-kocanın barıştığını görürüz. Evlilikte karşılıklı anlayış, ilgi, birbirine zaman ayırma, birbirinin zevklerine saygı duyma gibi hususlara dikkat edilmesi gerektiğı düşüncesi *Sanatkâr*'da³²⁸ ele alınmıştır. Nadide Hanım, Hicranî'nin oyun yazmasını boş bir uğraş olarak görür. Onun eve para getirmeyişi, esnafa borçlu olmaları aile hayatında sorunların yaşanmasına sebep olur. Nadide Hanım'ın Hicranî'nin gözü gibi

³²⁴ Koca, “Pabuç”, *Akbaba*, S.421, 26 Mart 1942, s.9

³²⁵ Cemil Cahit, “Pahalı”, *Akbaba*, S.374, 20 Mart 1941, s.12

³²⁶ Samim Kocagöz, “Yaşlı Kız”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s. 488–497

³²⁷ Mahmut Yesari, *Pencereden Pencereye*, Çığır Kitabevi, İstanbul, 1938

³²⁸ Vasfi Mahir Kocatürk, *Sanatkâr*, Edebiyat Yayınevi, Ankara, 1965

(Yayınevi piyesin 1935 yılında yazıldığını, ancak yayınlanmadığını belirtir.)

baktığı son eseri ocağa atması yıkıcı bir darbedir. Oyun boyunca Hicranî'nin kendini eşine anlatma çabası verilmiştir, ama Nadide Hanım'ın katı tutumu bunun mümkün olmadığını da göstermektedir. Oyunda aynı zamanda sanatçıların toplum tarafından anlaşılmamaları da eleştirilmiştir.

Aynı durumdaki bir başka çifte *Alabora*'da³²⁹ rastlarız. Oyunda denizci olmayı çok isteyen Pablo, S. Delmar'dan kendisini yetiştirmesini ister. Karşılığında da evin ufak tefek işlerini yapmayı önerir. S. Delmar bu olayı gizli tutmaları şartıyla ona bildiği her şeyi öğreteceğini söyler. Böylece ikisi de tutkularını biraz da olsa yaşayacaklardır. Ne var ki bir gün Senyorita'nın eve erken gelmesiyle büyü bozulur. Karı-koca birbirlerini suçlamaya başlarlar. Hayatlarındaki monotonluğun, bezmişliklerinin sorumluluğunu birbirlerine yüklerler. Sonunda S. Delmar evi terk eder. Eserde insanların güçsüzlükleri, kendilerini aşamayışları, bu yüzden bazen çevrelerindeki insanları suçlamaları dile getirilmiştir. *Alabora*, denize, gemiciliğe tutkusunu düşlerinde besleyen, bunun için de evinin bir odasını kaptan köşkü gibi döşeyen karada bir kaptanla, onun bu düşlerini paylaşan genç çırağın çocuksu zengin dünyası ve bu dünyanın verdiği mutluluğu tadamayan, kuru gerçekçiliği ile bu güzel düşleri bir anda paramparça eden kadın arasında geçen bir üçgen oyunudur.³³⁰

Evlilikteki iletişimsizlik konusuna *İkili Yaşam*'da³³¹ da değinilmiştir. Kadın aradan uzun yıllar geçtikten sonra kocasını sevmediğini anlar. Kendini ve evliliğini sorguladığı bir anda kızının mezuniyet töreninde gördüğü bir erkeğe âşık olur. Tek taraflı bir aşk yaşaması ve kocasının hiçbir şeyden haberi olmamasına rağmen iç dünyasındaki fırtınaların etkisiyle gazetelerde, televizyon programlarında kendisinden bahsedildiğine inanır. Oyun kadının imdat çılgınlıklarıyla sona erer. Bu hastalıklı düşünce tarzı ve duygu yoğunluğu, onu çıldırma noktasına getirmiştir. Oyunun sonundaki imdat çılgınlığının ölüm çılgılığına benzetilmesinin arkasında Kadın'ın yavaş yavaş kendini yok ettiği düşüncesi yatmaktadır. *Batak*'ta³³² ise karı-koca arasındaki iletişimsizliğin ölüm anında bile hissedildiği görülür. Gençken birbirlerinin isteklerini anlamamışlar, gereksiz kıskançlıklar yaşamışlardır. İlişkilerine de bu ruh hali egemen olmuştur. Kadın ölümü beklerken Erkek'in "Bana

³²⁹ B. L. Bahar, "Alabora", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

³³⁰ Metin And, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, s.597

³³¹ Orhan Asena, "İkili Yaşam", *Kısa Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1996, s.283–297

Bu oyun *Bir Kadın Üzerine Çeşitlemeler* başlığı altında toplanan dört kısa oyundan biridir. Ayrıca oyunu Grazia Arsan İtalyancaya, Liliana Ionesco da İtalyancaya çevirmiştir.

³³² Gülten Akın, "Batak", *Yeni Türk Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Ali Püsküllüoğlu (hzl.),Nokta Yayınları, Ankara, 1975, s. 154–162

Oyunun ilk olarak *Türk Dili*, S.145, Ekim 1963'te yayınlanmıştır.

yaslan! Bana tutun!”(s.158) sözlerine kulak asmaz. Çünkü evlilikleri boyunca hiçbir zaman kocasına güvenmemiştir. Erkek de hep yalnızlıktan şikâyet etmiştir. Son dakikalarında da sevgi ve anlayışı birbirlerinden esirgerler.

Birbirini hiç tanımayan bir kadın ve erkeğin evli olan çiftlere göre daha iyi anlaştıklarına, konuşacak farklı konular bulduklarına *Bir Tren Bekleniyor*’da³³³ rastlarız. Kadın ailesinin uygun gördüğü biriyle evlenmek üzere dir ve tren garına o kişiyi karşılamak için gelmiştir. Erkek de iş gereği doğuya gidecektir. Treni beklerken sohbet eden Kadın ve Erkek derin konulara dalarlar. Onların bu hali garsonun dikkatini çeker ve evli olduklarını zanneder. Hatta onlara imrenir, çünkü kendisi karısıyla bu kadar güzel muhabbet edememektedir. Sonunda “birbiriyle evli olması gerekenler evli değil de ayrı olması gerekenler evli galiba” diyerek duyduğu şaşkınlığı dile getirir. (s.345). Bu bir anlamda yazarın da oyunda sorguladığı konudur.

Aynı dünyayı paylaşmayan çiftlerin mutsuz olacağı *Düğün Şarkısı*’nda³³⁴ dile getirilir. Kadın yıllar sonra evlendikleri otel odasına gelir. Bu sırada kocasıyla tanışmalarını, birlikte geçirdikleri günleri ve düğününü hatırlar. Sadece babası, kız kardeşi ve küçük bir grup arasında nikâh kıyılmıştır. Evlendikleri günden itibaren kocasıyla iletişim kuramadığını, sürekli hayal kırıklığı yaşadığını görürüz. Kadın evliliğindeki huzursuzluğu evin giderek daralmasıyla, duvarların üstüne üstüne doğru gelmesiyle ifade eder. (s.94). Kocasıyla farklı dünyaları yaşadıklarını şu sözlerinden anlayabiliriz: “Oyunculuk eğitimini yarım bırakmış yeni evli genç bir kadının, ünlü bir yazar olan dâhi kocasıyla durduk yerde sevişmeye hakkı olmadığını, her an doğum sancısı çeken beyefendiye dokunmanın, elini tutmanın, hatta yanından geçerken nefes almanın, sanat dünyasını çok önemli yapıtlardan yoksun bırakabileceğini... ve de buna teşebbüs edenlerin insanlık suçu işlemiş olacağını nasıl bilebilirdim” (s.95).

Kocasının ilgisizliği, yurt dışı seyahatleri ve sonunda başka bir kadına tutulduğunu söylemesi Kadın’ı yıkar. Kocasının da bir çıkmaz içinde olduğunu, intihar etmesinden anlarız. Oyunun sonunda Kadın, yaşadığı duygu fırtınasına, yalnızlığa daha fazla dayanamayarak intihar eder. Özgürlüğü, mutluluğu ölümden bulacağını düşünmüş ve kendini boşluğa bırakmıştır.

³³³ Zeyyat Selimoğlu, “Bir Tren Bekleniyor”, *Türk Dili Dergisi*, S.245,1972, s.342–346

³³⁴ Civan Canova, *Düğün Şarkısı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002

Karı-koca arasındaki iletişimsizlik ve sevgisizlikten dolayı yaşanabilecekler *Çin Kelebeği*'nde³³⁵ farklı bir şekilde ele alınmıştır. Oyunda Gemici denize açıldığında altı aylık hamile olan karısı onu terk etmiştir. Denizci de onları aramak için bir çaba sarf etmez. Ona göre kendi isteğiyle kaybolan birini bulmak kolay değildir. Jenny'nin gemiciye bıraktığı mektupta sadece yalnız kalmak ve bebeği beraberliklerini anımsatacak her şeyden uzak bir yerde doğurmak istediği için gittiği yazılıdır. Gemici bu sorunun büyütülmemesi gerektiğini düşünür: "Peru'da çıkan orman yangını, İstanbul'daki cüceleri bağlamaz! Bir Amerikan filmde birisi bunun tam tersini söylüyordu oysa: Çin'de bir kelebek kanatlarını çırparsa, Karaibler'de fırtına çıkabilir" (s.122). Aslında Gemici'nin yeni bir hayat demek olan çocuğu dikkate almaması bireysel bir tercih gibi gözükse de bozuk/kötü ilişkilerin zamanla toplumun yapısını etkileyeceği, bir başka deyişle Karaibler'de fırtına çıkabileceği gerçeğine işaret eder.

Bazı evliliklerde ise monotonluk ilişkinin bozulmasına neden olur. Örneğin *Lâdes Ya Da Aile Ocağı*'nda³³⁶ oyunun başında hayattan ve birbirinden bıkmış karı-koca birden farklı bir düzlemde birbirlerini zehirlemeye çalışan, bu sırada komşularını da bu oyuna dâhil eden bir çift haline gelirler. Sözde, lades oyunu oynamaktadırlar, ama işlerini çok ciddiye alırlar. Arsenik gibi zehirli maddeleri birbirlerinin içkilerine, kahvelerine koyarlar. Sonu komşularının ölümüyle de bitse karı-koca bu oyun sürecinde keyifli dakikalar geçirmiştir. Bu andan itibaren de oyunun başındaki bezgin çift haline gelirler ve aynı misafirleri ağırlamak üzere kapıya yönelirler. Yazar kişileri farklı ruh halleri içinde göstererek evliliği monotonlaştıranların, can sıkıcı hale getirenlerin aslında insanların kendisi olduğunu vurgulamıştır. İlişkiyi heyecanlı tutmak, sevgiyi sürekli canlı kılmak çiftlerin elindedir.

Aynı konu *Ayrılık*'ta³³⁷ da ele alınmıştır. Oyunda boşanmış bir çift aradan bir yıl geçtikten sonra bir araya gelirler ve evlilikleriyle ilgili konuşmaya başlarlar. Her ikisi de özgür kaldıkları için mutludur, ama yine de eski günlerini özlemle anarlar. Kadın birlikteliklerinde hep erkeğe göre yaşadığına inanırken erkek de sürekli kadının isteklerini yerine getirdiğini düşünmektedir. Bu baskı altında gereksiz konular için birbirlerini kırmışlardır. Evliliklerinin alışkanlığa dönüşmesi de ilişkilerinin bozulmasında temel etkenlerden biridir. İkisi de birbirlerinin aynısı olmaya başladıklarını, konuşmalarının,

³³⁵ Mehmet Baydur, "Çin Kelebeği", *Toplu Oyunları 4*, Mitos Boyut Yayınları, 1997

27 Nisan 1994'te Ankara'da yazıldığı notu oyunun arkasına düşülmüştür.

³³⁶ Başar Sabuncu, "Lâdes Ya Da Aile Ocağı", *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.539-547

³³⁷ Behiç Ak, *Ayrılık*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997

Oyun 1997 Afife Jale Ödülleri Cevat Fehmi Başkut En İyi Yazar Ödülü'nü kazanmıştır.

yürüyüşlerinin, gülüşlerinin bile birbirine benzediğini söylerler. Bu monotonluk içerisinde bazen kırıcı ve acımasız olmuşlardır. İlk defa birbirleri hakkında rahat konuşmaları, ilişkilerini sorgulamaları onları tekrar birbirine yaklaştırır. Aralarındaki bağın tamamen kopmadığını, oyunun sonunda romantik bir müzik eşliğinde yemek yemelerinden anlarız.

Yeni evli bir çiftin balayında yaşadıkları *Bal Sineği*'nde³³⁸ dile getirilir. Oyunda çift tatillerini geçirmek üzere otele gelir. Fakat musluklardaki sorun nedeniyle Muslukçu da bir süre odada kalır. Erkek mesleği gereği Muslukçu'daki davranış ve düşünce bozukluğunu düzeltmeye karar verir. Onu muayenehanesindeki gibi yatağa yatırır ve çocukluk günlerine dönmesini ister. Muslukçu önce çok önemli olaylardan bahsetmez. Ancak yıllar önce bir doktor tarafından evlenme vaadiyle kandırılan kadının kucağında bebeğiyle sokakta kalması onu çok üzmüştür. Bu anlatılan olay ile Kız'ın hikâyesi örtüşür. Kız, bilmeden babasıyla evlenmiştir. Hiçbir şeyden haberi olmayan Muslukçu iyileşerek odadan çıkarken Kız sakın bir şekilde bavulunu toplar ve adamı terk eder. Hasta ve doktorun diyalogu ilerledikçe gerçekte kimin hasta olduğu konusunda kuşkuya düşeriz. Bir tarafta insanları mutlu etmek için meslekten mesleğe giren Muslukçu, diğer tarafta saygın doktor kimliği parçalanarak altından hırsız, katil, açgözlü kimliğiyle ortaya çıkan, toplumun en seçkin katmanının bir üyesi vardır. Arıt, bu oyunda Freudcu ve toplumcu bir bakış açısının bireşimini yapmış, sınıf farklılıklarının yol açtığı toplumsal düzen bozukluklarının ve sağlıklı insan ilişkilerinin, iletişimsizlik, yabancılaşma, huzursuzluk ve mutsuzluk gibi olguların kaynağı olduğunu ileri sürmüştür.³³⁹

Evliliklerde veya ilişkilerde küçük meselelerden büyük tartışmaların doğabileceğini *İncir Çekirdeği*'nde³⁴⁰ görürüz. Şadan, oyuncu olan sevgilisi Cemile ile birlikte *İncitme Beni* adlı bir oyunun provasını yapmaktadır. Bu sırada Şadan'ın her şeye müdahale etmesini ve düzeltmeler yaparken kırıcı davranmasını kaldıramayan Cemile sinirlenir ve oynamayacağını söyler. Hatta eski sevgilisi Darütemsil müdürüne rica ederek oyunu kaldırtacağını iddia eder. Kavgalı bir şekilde ayrılacakken Şadan sevgilisini bu konuyu yeniden ciddi bir şekilde düşünmeye, sakın olup akıllıca davranmaya davet eder ve böylece araları düzelir. *Dert Ortağı*'nda³⁴¹ ise Bay'ın günü çok kötü geçmiştir, Bayan'ın ısrarı üzerine gün içerisinde olup biteni anlatır. Alacaklarını toplayamamıştır; iki senedir süren davayı kaybetmiştir, borçlarını ödeyemeyecek haldedir. Karısı içtenlikle kocasını dinler, onu sakinleştirmeye çalışır fakat oyunun sonunda bin liralık kürkünün alınmadığını

³³⁸ Aydın Arıt, “Bal Sineği”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

³³⁹ Sema Göktaş, “Aydın Arıt Üstüne”, *Toplu Oyunları 1*, s.6

³⁴⁰ “İncir Çekirdeği”, *Resimliay*, S.1, 1 Şubat 1926, s.41–43

³⁴¹ Cincime, “Dert Ortağı”, *Akbaba*, S.413, 1942, s.6

öğrenince ağlayarak içeriye geçer. Karı-koca arasına girmemek gerektiği düşüncesi *Bayram Çorbası*³⁴² adlı oyunda işlenmiştir. Murat Bey bir bayram sabahı aile dostları Sabriye ve Necat'ı yeniden bir araya getirmeye karar verir. Ne var ki oyunun sonunda yaptığına pişman olur. Çünkü karı-koca barışmışlardır; suçlu ise Murat Bey olmuştur.

Gerçek hayat ile tiyatro oyununu karıştıran iki tiyatro oyuncusu *Komedi Yarım Perde*'de³⁴³ karı-koca ilişkisinden bir kesit sunarlar. Oyunda Ahmet tüm maaşını karısına verir. Fatma parayı borç listesine göre ayırırken kocasının kendisi için biraz daha para istemesine kızar. Ahmet ise bütün bir ay o parayı kazanmak için çalıştığını söylemek zorunda kalır. Fatma, kocasının bu sözlerine alınır ve ağlamaya başlar. Ahmet piyeste böyle bir yer olmadığı için önce şaşırır, sonra da Fatma'yı uyarır. Fatma role kendini öyle kaptırmıştır ki oyunun provasını yaptıklarını bile unutmuştur. Bu durum ise oyunda ele alınan karı-koca arasındaki tartışmanın gerçek hayatta da karşılaştığımız olaylardan biri olduğunu gösterir. Bir başka deyişle tiyatro, insana dair her durumu ele alır ve bizim oyunlar aracılığıyla kendimizi yenilememizi sağlar.

Bir aile faciası da *Suçlular*'da³⁴⁴ anlatılmıştır. Oyunda, üvey annenin göğsüne bıçak saplanmış bir şekilde bulunması çocukların şüpheli olarak hâkim karşısına çıkarılmasını gerektirmiştir. Mekin, kardeşi İlkin'i elleri kanlı ve üzgün bir halde onun yanında gördüğünü söyler. Semin ise İlkin'in cinayet işlemeyeceğini belirtir. Son olarak hâkimin karşısına çıkan İlkin o gün olanları anlatır ve bu muammanın kolay kolay çözülemeyeceğini söyler. Çünkü hem kendisi, hem de Mekin o anda kendilerinde değillerdir. Olayların nasıl geliştiği ve bu noktaya nasıl gelindiği üç kardeş için de bir bulmaca gibidir.

Necdet Tezcan, *Bilge Sokrates ve Marilyn Monroe*'da³⁴⁵ evliliğe farklı bir boyutta yaklaşır. Oyunun başında baba, karısı ve kızı ev temizliği yaparken elindeki dergiyi incelemeye başlar. Babanın dergideki *Bilge Sokrates ve Marilyn Monroe* başlıklı yazıya dalmasıyla birlikte yeni bir dünyaya gireriz. Yazıda farklı yüzyıllarda yaşamış ve tamamen başka bir hayat tarzına sahip Sokrates ve Marilyn Monroe yan yana getirilmiştir. Sokrates'in karısı gazete haberinde Marilyn Monroe'nun öldüğünü öğrenir ve onun için üzülür. Sokrates, zamanının çoğunu öğrencileriyle geçirdiği için acısını onunla

³⁴² Fazıl Hayatî Çorbacıoğlu, "Bayram Çorbası", *Birer Perdelik Beş Komedi*, Minnetoğlu Yayınları. İstanbul, 1968, s.98-128

³⁴³ Çimdik, "Komedi Yarım Perde", *Akbaba*, S.354, 1940, s.10

³⁴⁴ Saadet Timur Ulçugür, "Suçlular", *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.573-579

³⁴⁵ Necdet Tezcan, "Bilge Sokrates ve Marilyn Monroe", *Oluşum*, S.10, Nisan-Mayıs-Haziran 1995, s.22-28 Bu oyun *Yazko-Edebiyat* dergisinin 45-46 sayısında yayımlanan Meral Çelen'in "Bilge Sokrates ve Marilyn Monroe" adlı yazısı esas alınarak düzenlenmiştir.

paylaşamaz. Fakat Sokrates, karısının hareketlerindeki değişikliği fark eder ve ona bunda üzülecek bir şey olmadığını anlatmaya çalışır. Çünkü Sokrates'e göre anlaşılmayan çiftlerden biri gerekirse diğeri için ölmelidir. Bu ilişkide de Arthur Miller daha akıllı olduğu için hayatta kalmıştır.

Karı koca arasındaki Marilyn Monroe- Arthur Miller tartışması kendi iç meselelerine döner. Sokrates'in karısı onu kendisini hiç anlamamakla suçlar ve evi terk eder. O andan itibaren de Sokrates'in hayatı tamamen değişir. Eskisi gibi derslerine devam etmez, kent mahkemesinde ölüme mahkûm edildiği halde kendini savunmaz. Marilyn Monroe'nun ölümünü yorumlarken söylediği fikirler doğrultusunda ikisinden birinin fedakârlık yapıp ölmesi gerekir. Ancak karısının böyle bir niyeti olmadığını anlayınca durumu kabullenmek zorunda kalır. Bu noktadan sonra yine babanın görüşlerine bir dönüş yaparız. Baba gerçeğin aslında böyle olmadığını, karısının sekiz gün sonra Sokrates'in yanına döndüğünü söyler ve yazıyı oyunlaştırmaya karar verir.

Bir başka tartışmayı *Fay Hattı*'nda³⁴⁶ okuruz. İzmit depremzedeleri için eşya ayarlayan karı-koca kendileri aynı durumu yaşarlar. Üst kattaki komşuları da korkudan onlara sığınır. Üçü bir araya gelip kendilerini depremde nasıl koruyacaklarını düşünürler. Bu sırada Kadın ve Erkek'in evliliklerini gözden geçirdiklerini görürüz. Hatta bu durum öyle bir hâl alır ki Erkek, Komşu'nun tabancasıyla karısını öldürmeye çalışır. Oyunun sonunda beklenen deprem gerçekleşir. Üç oyun kişinin bu durum karşısında dile getirdikleri ifadeler aslında yaşarken ne kadar çok yara aldığımızı da göstermektedir:

“Kadın: Yalan ile doğru arasında fay kırılıyor.

Komşu: Huzur ile mutluluk arasındaki fay kırılıyor.

Adam: Doğa ile ekonomi arasındaki fay kırılıyor!

Kadın: Aptallık ile zekâ arasındaki fay kırılıyor!

Adam: Karar ile kararsızlık...

Komşu: Cesaret ile korkaklık, özgürlük ve güvence...

Kadın: Monogami ve poligami arasındaki fay kırılıyor!” (s.67).

Yukarıdaki sözlerden de anlaşılacağı gibi depremler, sarsıntılar aslında insanların iç dünyasında veya ilişkilerinde de yaşanmaktadır. Bu tehlikeyi en az darbeyle atlatmayı başaran kişiler ise esas mutluluğa sahip olanlardır. Ancak bu oyunda olduğu gibi gerçek duygularını, endişelerini saklayan, dile getirmekten bile çekinen kişiler en ufak bir harekette bile her şeyi yıkacaklardır.

³⁴⁶ Behiç Ak, “Fay Hattı”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, s.5–68

Eşlerin farklı kültürlerle yetişmeleri ve evlenirken bunu göz ardı etmeleri daha sonra birçok sorunun ortaya çıkmasına neden olur. Çünkü bireyin kişiliği, alışkanlıkları, zevki içinde bulunduğu sosyal ortamla biçimlenir. Bu düşünceyle kaleme alınan *Geçimsizlik*³⁴⁷ ve *Bebek Uykusu*'nda³⁴⁸ farklı geçmişlere sahip kişilerin evliliklerinde yaşananlar canlandırılmıştır. *Geçimsizlik*'te Şekibe ile Mecdi hiçbir konuda anlaşamazlar. Kitap ve eşya tercihleri, yemek yeme alışkanlıkları bile tartışma konusu olmuştur. Sürekli birbiriyle kavga eden çift yedi yılın sonunda en iyi çözümün boşanma olduğuna karar verir ve onların ilk defa bir konuda anlaştıkları görülür.

Çiftler arasındaki kültür sorunundan dolayı yaşananlar *Bebek Uykusu*'nda da işlenmiştir. Osman düğünde Zeynep'in ailesi tarafından köylü olduğu için dışlanır. Zeynep bütün bu eleştirilere tek başına göğüs gerer, kocasının yanında yer alır. Daha sonra evlerinde gördüğümüz çift arasında az da olsa bir gerginlik söz konusudur. Osman, Zeynep'i köyüne götürüp ninesiyle tanıştırmadığı için vicdan azabı çeker. Geçmişin ve geleceğin hesabını yaparken uykuya dalar. Rüyasında ninesinin kendini vefasızlıkla suçlamasından çok rahatsız olur. Bu sırada gecenin bir yarısı ninesi, Kizir ile birlikte çıkagelir. Kasabalının dedikodusuna kulak asmamış, gelinini görmeye gelmiştir. Fakat inadından eve girmez, bahçede gelinin gelmesini bekler. Bunun üzerine Zeynep yanına gelir ve nineden özür diler, onları eve davet eder. Nine yanındaki yüz görümlülüğünü gelinine verdikten sonra huzurlu bir şekilde ölür. Oyunun sonunda bütün bunların Osman'ın rüyasında gerçekleştiğini, bilinçaltının bir oyunu olduğunu anlarız. Evliliklerinin daha ilk gününde bile iki kültür ve değer arasında kalmanın sıkıntısını yaşarlar.

Eşler arasındaki tartışmaların birçoğu da toplum baskısından, âdet ve göreneklerden kaynaklanır. Örneğin *Ceylan Çocuk*'ta³⁴⁹ avcılar, çocuğa annelik eden ceylanı vurunca onu da yanlarına alıp kasabaya gelirler. Kasabanın ileri gelenleri onu öğretmene vererek eğitmesini isterler. Fakat karısı hem maddî açıdan hem de komşuların dedikodusundan

³⁴⁷ Kemal Emin Bora, *Geçimsizlik*, Ulusal Matbaa, Ankara, 1940

³⁴⁸ Kenan Işık, *Bebek Uykusu*, Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul, 1995

Kenan Işık oyunun öyküsünü şu şekilde anlatır: “Ben yaşadığı coğrafyanın ne mene bir yer olduğunun ayırdında olmayan saf bir bebektim. Bu topraklarda yaşayan son döl. Bir hayvan, hatta bir bitki bile içinde yaşadığı coğrafyaya uyum sağlayıp renk ve biçim değiştirirken ben nasıl olup da... Anadolu toprağı o deneyimli, engin, sınırsız ilgisi ile gıkını bile çıkarmadan besleyip büyütüyordu beni. Tıpkı benden öncekileri büyüttüğü gibi. O eksi, o güzelim kültürlerle ihanet ediyormuş gibi bir duyguya kapılıyor, elimizin altındaki değerleri görmeyen gözlerimizi başka taraflara çevirip acaba hangi kültürü transfer etsek diye kara kara düşünüyoruz. Bebek Uykusu öyle bir etkilenme ile yazıldı. Demem o ki, Anadolu'yu Anadolu'luktan çıkaran kültür erezyonunun bir benzeri de İstanbul'da yaşanmış, yaşanıyor. Ama acaba bunu sorumluları Anadolu'dan gelenler mi? Kenan Işık, “Son Döl”, 20. *Yıl İstanbul Devlet Tiyatrosu, Bir Kentin Yaşamında Rol Almak*, (Editörler, Şule Ateş, Selen Korad Birkiye, Yetkin Dikinciler), Devlet Tiyatroları Vakfı, İstanbul, 1999, s.139

³⁴⁹ Orhan Burian, *Ceylan Çocuk*, Yeni Ufuklar Yayınları, 1954

çekindiği için bu durumdan memnun olmaz. Evde gelinlik yaşta bir kızla yabanî bir çocuğun aynı ortamı paylaşmasının kızının evlenmesi için bir engel teşkil edebileceğini, oğlunun yabanî varlık yüzünden terbiyesinin bozulacağını düşünür. Kendi evlatlarını kaybetmemek için çocuğun evden kaçmasına yardım eder. Çevrenin baskısı, ekonomik sıkıntı, aile düzenlerinin bozulması gibi unsurlar kadının bu hareketi sergilemesine neden olmuştur.

Folklorik unsurların ağır bastığı *Kaynana Ciğeri*'nde³⁵⁰ yazar, bir halk türküsünden yola çıkarak karı-koca, gelin-görümce arasındaki ilişkiyi ele almıştır. Gelin, tel dolaptaki ciğeri kedinin yediğini görünce kocasının kendisini boşayacağını düşünür. Çok geçmeden de korktuğu başına gelir ve Efendi bu durumda eşinin boş düşüp düşmeyeceğini öğrenmek üzere imamı eve çağırır. İmamın gelmesi ile gerçeğin anlaşılması aynı zamana denk düşer. Kaynatanın gece yarısı baklava yedikten sonra dolabın kapağını açık bıraktığı, asıl suçlunun kaynata olduğu anlaşılır. Oyunda ataerkil aile düzeninde erkeğin otoriter tavrının yanı sıra eski usuldeki boşanma da eleştirilir.

Ailede geçimsizliklerin sebeplerinden biri de paradır. Örneğin *Taliin Bir Cilvesi*'nde³⁵¹ bir aile para sıkıntısı nedeniyle ev sahibine kirayı ödeyemez. Hayaller kurup kendilerini avuttukları bir gün ev sahibi, imam ve icra memuruyla kapıya dayanır. Bu sırada evin büyük oğluna ikramiye çıktığı haberi gelir. Kiracısını yerden yere vuran ev sahibi birden tavrını değiştirir, onlardan çok memnun olduğunu, istedikleri kadar evinde kalabileceklerini söyler. Oyunda paranın gücü ve insanların para karşısındaki ikiyüzlülüğüne değinilmiştir.

Evliliklerde çıkar kaygısının sevgiyi öldürdüğü düşüncesi *Bir Pazar Günü*'nde³⁵² işlenmiştir. Sabri ve Vezan, Tevfik ve Selvi'lere oyuna davetlidirler. Günün sonunda Tevfiklerin evine ortak arkadaşları Meftun gelir ve karısının İzzet'le kaçtığını, ondan boşanacağını söyler. Ancak hemen onun arkasından içeriye giren İzzet ve Nazlı onu her yerde aradıklarını, bir türlü bulamadıklarını iddia ederler. Meftun, karısına inanır ve barışırlar. Bu olay, Tevfik ve Sabri çiftinin arkadaşlarının iç yüzünü öğrenmesini sağlar. Nazlı, Meftun'un parasıyla hayatın tadını çıkarırken kocasını da aptal yerine koyar. Yazar, bu oyununda sadakatsizlik, iki yüzlülük gibi toplumu tehdit eden gelişmelere dikkat çekmiştir.

³⁵⁰ Necati Cumalı, "Kaynana Ciğeri", *Oyunlar 3*, İmbat Yayınları, İstanbul, 1969, s.201–223

³⁵¹ Nezihe Muhittin, "Taliin Bir Cilvesi", *Muhit*, S.1, 1 Mayıs 1929, s.540–544

³⁵² Ahmet Kutsi Tecer, *Bir Pazar Günü*, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1959

Bu oyun ilk defa 2 Nisan 1957 tarihinde Teknik Üniversite Tiyatrosu tarafından Gümüşsuyu salonunda oynanmıştır.

İlişkilerin yalan veya menfaat üzerine kurulmasını eleştiren bir diğer oyun ise *Aman Pot Kırma*'dır.³⁵³ Oyunda iki çocukluk arkadaşı yolda karşılaşırlar. Nejad Nuri eski günleri anmak için arkadaşı Halid'i eve yemeğe çağırır. Fakat ondan karısının yanında pot kırmamasını rica eder. Çünkü eşine kendini kibar ve zengin biri olarak tanıtmıştır. Karısına söylediği yalanlarla tamamen farklı bir kişi yaratmıştır ve bu düzenin de bozulmasını istemez. Halid bu kadar çok yalanla baş edemeyeceğini düşünür ve o evde yemek yemekten vazgeçer.

Kadın-erkek ilişkisini ve evliliği soyut bir şekilde ele alan iki oyunla karşılaşırız. Bunlardan ilki olan *Mutlu Azınlık*'ta³⁵⁴ karı-koca dünyadaki en mutlu kişiler olduklarını düşünürler. Oyun boyunca mutluluklarını büfenin gözleriyle, aynayla, şamdanla ve daha doğmamış çocuklarıyla ifade ederler. Bu duygunun dışarıdaki insanlara da ulaşmasını isterler. Yazar dünyada birçok sorun varken bireysel mutluluğun bu kadar yoğun yaşanmasını sorgular. Oyunun sonunda karı-kocanın bir kavanozun içinde korumaya alınması, bunun imkânsız olduğuna işaret ettiği gibi böyle bir düşünceye sahip olmanın da normal karşılanmayacağı anlamına gelir. *Doğum*'da³⁵⁵ ise Erkek çocuk sahibi olacağını öğrenir, ama oyunda olaylar iç içe verildiği için beklenen doğumun kendi doğumu mu yoksa kendi payının da olduğu bir doğum mu olduğu belirsizdir. Bu süreçte onun veya onun çocuğunun annesi olan bir kadın ile iç hesaplaşması söz konusudur. Doğum hem arzulanan, hem de korku duyulan bir olaydır. Kadınla erkeğin birlikteliği Baydur'un oyunlarında insana ilişkin en gizemli olgulardan biri olarak yansır. Doğum ise erkeği de kadını da bir gize tutsak eden temel varoluş sorunsalı olarak gündemdedir. Oyunda yumurtadan çıkanla özdeşleşen erkeğin baba/erkek/çocuk konumuyla, doğuran ve doğan kadının anne/dişi/çocuk konumu karşı cinsle paylaşamayan bir yalnızlığın kıyısındadır.³⁵⁶

Damat kaynana çekişmesini bu dönemde tek bir oyunla işlenmiştir: *Böyle Kaynana Dostlar Başına*.³⁵⁷ Oyunda kaynananın damadıyla gereğinden fazla ilgilendiğini görürüz.

³⁵³ Kamuran Şerif, "Aman Pot Kırma", *Yeni Kalem Dergisi*, S.16, 1928

³⁵⁴ Feyyaz Karacan, "Mutlu Azınlık", *Mutlu Azınlık, Âdem ile Mâdem, Sevgililer, Oda*, Bahar Matbaası, İstanbul, 1968, s.6-28

Yazar bu oyunu Ercüment Behzad Lâv'a adamıştır.

³⁵⁵ Mehmet Baydur, "Doğum", *Doğum, Limon, Yalnızlığın Oyuncakları, Kadın İstasyonu*, Mitos Boyut, İstanbul, 1993

Bu oyun Fransız tiyatro yönetmeni Roland Fichet'in Theatre de Folle Pensee'sinde oynanmak üzere, yönetmenin isteği üzerine yazılmıştır. Aralarında Rus, Kanadalı, Tunuslu, Alman, İrlandalı, Fransız oyun yazarlarının da bulunduğu bir gruba 'Doğum' teması üzerine kısa oyunlar yazmaları istenmiştir. Bu oyunlar Fransa içinde çeşitli yerlerde oynandıktan sonra Avrupa'daki festivalleri dolaşacaktır.

³⁵⁶ Ayşegül Yüksel, "Mehmet Baydur Başını Alıp Gitmiştir Neyse Ki Oyunları Bizde", *Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Mehmet Baydur'un Ardından*, Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas (hızl.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.30

³⁵⁷ Kamuran Şerif, "Böyle Kaynana Dostlar Başına", *Yeni Kalem Dergisi*, S.15, 1928, s.14-15

Kaynana tahlil yaptırmak için damadından idrar ve kan ister, ona her ay düzenli bir şekilde doktora muayene olmasını söyler. Kızından da kocasına çok iyi bakmasını rica eder. Ne var ki oyunun sonunda kaynananın aslında kendi ölümünden korktuğu için damadının sağlığı ile yakından ilgilendiği ortaya çıkar. Çünkü bir falcı “Damadından on gün sonra öleceksin” demiş, o da hayatının damadının elinde olduğu düşüncesiyle hareket etmiştir.

Toplum tarafından erkek ve kadına verilen rollerin değişmesi halinde neler yaşanabileceği iki oyunda ele alınmıştır. Bunlardan ilki *Erkek Kadınlaşınca*’da³⁵⁸ Masum ev işleri yapıp çocukla ilgilenirken Sungur ise dışarıda para kazanır. Masum karısının ihanet ettiğini düşünür ve kendisini boşaması için yalvarır. Karısı bu suçlamayı reddeder ve Masum’u ikna etmeyi başarır. Bu olay örgüsünden de anlaşılacağı üzere karı-koca arasında yaşanabilecek sıradan olaylar erkek, kadının sorumluluklarını üstlenince farklı bir anlam taşır. *Yirmi Birinci Asırda*’da³⁵⁹ ise bin dokuz yüzlü yıllarda kadın ve erkeğin rollerinin değiştiği hayal edilmiştir. Kadın şehir dışında yüksek makamlarda çalışırken erkek ev işi yapar veya çocuk bakar. Erkeklerle erkek görücü gider, erkek çocuğunun evde kalmasından korkulur, evlenirken erkeğe başlık parası ödenir. Bu değişen dengeler çeşitli kesitlerle seyirciye/okuyucuya aktarılmıştır.

Kadın- erkek ilişkisi *Son Çare*³⁶⁰ ve *Adam Çekiştirmek*’te³⁶¹ yüzeysel bir şekilde işlenmiştir. *Son Çare*’de Selma sevgilisinden yeterince ilgi görmediğini düşünür ve onu terk edip yeni bir hayata başlamaya karar verir. Azmi, Selma’nın kararını saygıyla karşılar ve yeni hayatına rahat bir şekilde başlaması için ona bir çek yazar. Eşyalarını toplamaya giden Selma silah sesiyle birlikte yeniden salona döner. Çok heyecanlıdır, Azmi ise ölmek üzeredir. Selma Azmi’nin çeki imzalamadan ölmesini istemez. Azmi’nin son çare olarak gördüğü ölüm bile Selma’nın duygularını değiştirmemiştir. *Adam Çekiştirmek*’te ise karı koca dedikoduyu kadınların mı yoksa erkeklerin mi daha çok yaptığını tartışırlar. Her ikisi de kendi iddiasını haklı çıkaracak örnekler vermeye çalışır. Fakat olaylar öyle bir gelişir ki kadınların dedikoduya daha meraklı oldukları sonucuna varılır. Benzer bir düşünce tarzı *Sağlam Haber*’de³⁶² de ele alınmıştır. Oyunda kadınların dedikodu yapmayı sevmeleri gibi yüzeysel bir konuya değinilmiştir. Oyunda Merkume yolda kadınlar arasında konuşulan dedikoduyu tam anlayamamış, işin aslını öğrenmek için Mezbure’yi aramıştır. Ne var ki

³⁵⁸ Fiske, “Erkek Kadınlaşınca”, *Akbaba*, S.365, 1941, s.4–5

³⁵⁹ Müçteba Selâhattin Or, *Yirmi Birinci Asırda*, İkbâl Kitabevi, İstanbul, 1937

³⁶⁰ Cincime, “Son Çare”, *Akbaba*, S.162, 30 Nisan 1947, s.9

³⁶¹ Firkete, “Adam Çekiştirmek”, *Akbaba*, S.322, 21 Mart 1940, s.6

³⁶² Hikayecibaşı, “Sağlam Haber”, *Akbaba*, S.326, 18 Nisan 1940, s.14

onun da olaylardan haberi yoktur, ilk başta biliyormuş gibi davranıp, basmakalıp laflar söyler. Sonra her ikisi de başka kişileri arayıp olayın aslını öğrenmeye karar verirler.

Aynı konu *Cankurtaran*'da³⁶³ da işlenmiştir. Karı-koca yeni taşınan komşularını ziyaretine giderler. Bütün gün balkonda oturup mahalleden geçenleri gözledikleri için onları da çok yakından tanıdıklarını iddia ederler. Kimin nereden alışveriş yaptığını, ne aldığını, kaçta evden çıktığını en ince ayrıntısına kadar bilirler. Oyunun sonunda dışarıdan gelen sesin itfaiyeye mi yoksa cankurtarana mı ait olduğuna dair iddiaya girerler. Gerçekte ise ses itfaiyeden gelmiştir ve yanan ev de kendi evleridir.

Emekli bir babanın zor anları *Satılık Şapka*'da³⁶⁴ ele alınmıştır. Oyunda emekli maaşıyla zor geçinen bir aile vardır. Baba yolda yürürken bir adama çarpar. Bu sırada adamla şapkalarının karıştığını bile fark etmez. Oldukça eski olan bu şapkayı eskiciye satarlar, üzerine biraz daha para koyup yenisi alacaklardır. Bu sırada Baba'nın yolda çarptığı adam, evlerine gelir ve şapkasını geri ister. Çünkü astarına üç aylık maaşını dikmiştir. Aile zor durumda kalırsa da ellerindeki parayı birleştirip ona verir. Erol'un anne-babasından gizli eskiciden aynı şapkayı alması ile her şey değişir. Oğullarının şapka merakına karşı çıkan aile oyunun sonunda kendilerinden habersiz de olsa onun şapkayı satın almasından mutlu olurlar. Sonuç olarak diyebiliriz ki oyunda emeklilerin yaşamından kesitler sunulmuştur.

3.1.1.2. Aşk Ekseni Etrafında Gelişen Oyunlar

Kadın ve erkeğin aşk hakkında farklı düşünceleri birçok oyunun konusunu oluşturur. Örneğin *Aşkın Dili*'nde³⁶⁵ bir Mısırlının Türk bir kıza aşkını anlatmak için bir yıl boyunca Türkçe öğrendiğini görürüz. Aşk o kadar büyüktür ki Şükrü, bu sayede Türkçe'yi öğrenmeyi başarmıştır. Ne var ki, Kayserili bir profesörden ders aldığı için aksanlı konuşur. Duygularını tam manasıyla anlatamaz. Aşkta sadakatin bir başka boyutuna *Sönmeyen Ateş*'te³⁶⁶ rastlarız. Emine on yıldır cephede olan nişanlısını ısrarlı bir şekilde bekler. Annesi daha fazla dayanamaz ve onu köylerindeki bir gençle evlendirmek ister. Fakat Emine hem annesine, hem de kendisine âşık olduğunu söyleyen Hüseyin'e karşı çıkar. Ölünceye kadar nişanlısını bekleyeceğini şu sözlerle belirtir:

“Yabancı eller söke bu topraktan kökümü,

O lahza da görürler yerde yatan ölümü!...” (s.11).

³⁶³ Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, “Cankurtaran”, *Birer Perdelik Beş Komedi*, s. 129–154

³⁶⁴ Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, “Satılık Şapka”, *Birer Perdelik Beş Komedi*, s.9–38

³⁶⁵ Karga, “Aşkın Dili”, *Akbaba*, S.50, 19 Şubat 1953, s.8–9

³⁶⁶ M. Necdet, “Sönmeyen Ateş”, *Yürüyüş*, S.11–12, Temmuz-Ağustos 1930, s.10–11

Tek kişilik bir oyun olan *Maviydi Bisikletim*'de³⁶⁷ Anlatıcı'yla birlikte çocukluk anılarına dalarız. Oyunda mavi bisikletin verdiği özgürlük duygusunun yanı sıra Anlatıcı'nın Nurhayat'a âşık oluşu hikâye edilir. Bu aşka iki aile de izin vermez. Özellikle kızın annesi sinir krizleri geçirir. Çocuk küçük olduğu için sevgisini savunamaz, büyükleriyle mücadele edemez. Nurhayat'ın ailece başka şehre taşınmasıyla da bu seveda biter. 1950'leri 60'lara bağlayan yıllarda yaşanan bu serüven, o dönemin genç kuşağının ilişkiler biçimini ve büyüklerin bu kuşağa yönelik tutumlarını dile getirir.³⁶⁸ Yazarın özlemle andığı bir geçmiş; düşsel bir güzellik ve hüznle sarmalanmış, gençlik anılarında yer alan muziplikler, kaçamaklar, hınzırlıklar oyunun duygusal havasını hafifletecek biçimde esere yerleştirilmiştir.³⁶⁹

Sevginin gücü *Sevdalı Bulut*'ta³⁷⁰ da ele alınmıştır. Yeryüzünde kötülük ve çıkar hâkimken sevgi dolu bir yüreğin gerekirse canını ortaya koyabileceğini görürüz. Oyunda Ayşe'nin doğayla iç içe oluşuna hayran kalan Bulut ona âşık olur ve onun yanından hiç ayrılmaz. Bu sırada Kara Seyfi toprakları arasında kalan Ayşe'nin bahçesini de almaya kararludur ve Devedikeni'yle birlikte plân hazırlar. Kum ve rüzgârla anlaşır, onlardan kuraklığı getirmelerini ister. Bulut ölümü göze alarak yağmur olur ve çiçeklerin ölmesini engeller. Oyunun mesajı ise Derviş tarafından oyunun başında şu sözlerle verilir: “Ben bu güzel evreni tüm insanlara armağan ettim, onu anlamak, işlemek, onda güzel yaşamak onların elinde...” (s.43). Aşkını yoğun yaşayan kişilerin her zaman sağlıklı kararlar vermediğini *İş Karar Vermekte*'de³⁷¹ görürüz. Oya, Doğan'dan ayrılamadığı için onun peşinden İstanbul'a gelir. Ancak maddî sıkıntı çekerler. Oya, daha fazla Doğan'a yük olmamak için İstanbul'dan ayrılır. Aşk her şeyin üstünde olsa da parasız saadetin olamayacağı açıktır.

Buna karşılık *Buluşma*'da³⁷² ise annesinin yalnızlığını paylaşan genç bir kızın aşk arayışı dile getirilmiştir. Melike, Nevin'in arabuluculuğuyla yeni birisiyle tanışacaktır. Beraber Bodrum'a gidip hem tatil yapmayı, hem de yeni arkadaşıyla tanışmayı plânlarlar. Fakat Melike annesini bırakacak birini ayarlayamadığı için bu yolculuğa çıkamaz. Oyunun

³⁶⁷ Dinçer Sümer, “Maviydi Bisikletim”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994
Oyun 1987-Sanat Kurumu, Övgüye Değer Yazar Ödülünü almıştır.

³⁶⁸ Ayşegül Yüksel, “Maviydi Bisikletim”, *Sahnedeki İzdişimler 1975–2000*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2000, s.131

³⁶⁹ Sevdâ Şener, “Dinçer Sümer Tiyatrosu”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s.217

³⁷⁰ Orhan Güner, “Sevdalı Bulut”, *Toplu Oyunları*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s.41–59
İlk olarak Berlin'de 1983'de oynanmıştır.

³⁷¹ Necati Cumalı, “İş Karar Vermekte”, *Oyunlar 6*, İmbat Yayınları, İstanbul, 1977

³⁷² Ülker Köksal, “Buluşma”, *Toplu Oyunları 4*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.5–32

sonunda tanıştırlılacağı kişinin okul arkadaşı olduğunu öğrenir ve birbirlerini daha önceden de bilen Selim ile Melike evlenmeye karar verirler.

Yıllarca süren bir aşk hikâyesinin yanı sıra yaşlı ve yalnız bir kadının ruh hali *Tata'nın Çocukları*'nda³⁷³ tasvir edilmiştir. Tata hayatı boyunca kız kardeşinin çocuklarına bakmıştır. Bir gün kız kardeşine kırılır ve evi terk eder. Herkes büyük bir üzüntüyle onu aramaya başlar, fakat hiçbir yerde bulamazlar. Çünkü Tata yıllarca kalbinde sakladığı aşkı Kaptan'ın evine yerleşmiştir. Kaptan ölmeden önce evini kız kardeşine ve Tata'ya bırakmıştır. Tata onun fotoğrafına bakarak, bundan sonra birlikte yaşayacaklarını ve mutlu olacaklarını söyler.

Aşkta da duyarlı ve düşünceli olmak gerektiği düşüncesi *Dönüş Yolunda Bir Çocuk*'ta³⁷⁴ işlenmiştir. Rifat sevgilisini kızıyla tanıştırmak ve kaynaşmalarını sağlamak için bir Paris seyahati düzenler. Bu yolculukta Filiz ve Aysun'un iyi anlaştığını görürüz. Dönüş yolunda karanlıkta birine çarpmaları ile olayın akışı değişir. Rifat neye çarptığını bilmediği halde geriye dönüp bakmaz. Filiz ise vicdan azabı çeker. Kendisine bir yabancının yardım etmesiyle olay yerine gider ve bir tavşana vurduklarını görünce rahatlar. Bizce bu olay Filiz'in hayata karşı duyarsız bir insanla evlenmek istemediğini anlamasını sağlamıştır.

Aşk eksenini etrafında gelişen bir diğer oyun *Gecenin Sonu*'nda³⁷⁵ da evli bir erkekle evli bir kadının birbirlerine âşık olmaları anlatılır. Bir deniz yolculuğunda başlayan ilişkileri, eve dönecekleri gecenin sonunda biter. Her ikisi de birbirlerini severler ancak evliliklerine olan bağlılıkları galip gelir. Her ne kadar evliliklerinde sorunlar yaşansa da her şeyi bir anda silecek cesaretleri yoktur.

Farklı din, dil ve milliyete sahip iki insanın birbirini sevebileceği gerçeğini *Bir Küçük Gece Müziği*'nde³⁷⁶ buluruz. Aynı hastanede çalışan İlze, evli olduğunu bildiği Erkek'e âşık olur, fakat karşılık bulamaz. Bunun üzerine kendini manastıra kapatır. Dinden güç alarak yaşayabileceğini düşünür. Erkek'in aradan yıllar geçtikten sonra yeniden aynı

³⁷³ Ülker Köksal, "Tata'nın Çocukları", *Toplu Oyunları 4*, s.33-49

Oyun 1970'de televizyon için yazılmış, 1999'da sahne oyunu olarak yeniden düzenlenerek kaleme alınmıştır.

³⁷⁴ Ülker Köksal, "Dönüş Yolunda Bir Çocuk", *Toplu Oyunları 4*, s.49-70

³⁷⁵ Orhan Asena, "Gecenin Sonu", *Kısa Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1996, s.3-44

³⁷⁶ Orhan Asena, "Bir Küçük Gece Müziği", *Kısa Oyunlar*, s.45-77

Oyun 1991'de yazılmıştır. *Bir Küçük Gece Müziği*, yazarın Almanya'daki gözlemlerinin ürünüdür. Almanya'ya iki kez gitmiş olan ve çocuk doktoru olarak hizmet veren Asena, hastanede yaşanmış bir olaydan hareket etmiştir. Asena'nın bir çocuk doktoru oluşu, 1964 ve 1966 yılları arasında isteyerek ve meslekî kazanımlar için Almanya'ya gidişi ve ardından 12 Mart'ın getirdiği baskılar nedeniyle gönüllü sürgüne ikinci kez Almanya'ya gitmesi düşünüldüğünde oyunun yaşanmış bir olaya dayanması ihtimali yüksektir. Hülya Nutku'nun kendisine bu soruyu sorması üzerine Asena'nın 'Evet, aynıysa yaşandı' sözleri de durumu açıklığa kavuşturur. bkz. Hülya Nutku, *Cumhuriyet'in 75. Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 1998, s.134

hastaneye dönmesiyle birlikte tekrar eski konular gündeme gelir. Erkek'in tavrı değişmemiştir; hem kendisi, hem de İlze için bu ilişkinin geleceği olmadığına farkındadır. İlze onun gibi birisine âşık olduğu için kendini şanslı hisseder ve onun aldığı karara saygı duyar.

Antonius ve Kleopatra arasındaki büyük aşk da *Antonius, Kleopatra, Arada Bir Ceasar*'a³⁷⁷ konu olmuştur. Antonius'un bu aşk yüzünden devlet işlerini ihmal etmesi, hem toplumsal hem de bireysel anlamda birçok sorunu da beraberinde getirir. Ceasar, Antonius'u uyarmaya çalışır ama sözünü dinletemez. Çeşitli yaptırımlar uygulayarak aşklarını yıpratmaya çalışır. Sonunda da birlikte sessiz sakin bir hayat sürmeyi teklif eder. Oyunda aşkı yaşamanın cesaret gerektirdiği düşüncesi vurgulanmıştır. Özellikle de sorumluluk sahibi kişilerin her şeyi göz ardı ederek hayatlarını sadece aşka feda etmeleri mümkün değildir. Ayrıca oyunda olduğu gibi çevre baskısı aşkların sona ermesinde önemli bir etkidir.

Aşkın kurallarının olmadığı *Oda Saklambacı*'nda³⁷⁸ anlatılır. Bir kadın hiç tanımadığı bir erkeği intihardan kurtarır ve o günü birlikte geçirirler. Fakat birbirlerinin geçmişi, yaşam tarzları hakkında bilgi edinmeye çalışmazlar. Sadece davranışlardan, sözlerden anlamlar çıkarırlar. Çok daha önceden tanışıyorlarmış gibi rahat davranırlar. Birçok anlamsız konuşmanın arkasından birbirlerine âşık olurlar. Yazar oyunda aşkın, sevginin hesaplı bir iş olmadığını, hiç tanımadığımız hatta yaşayış tarzını bile onaylamayacağımız birine tutulabileceğimizi ifade etmiştir.

Necati Cumalı'nın *Zorla İspanyol*'unda³⁷⁹ Paris'te yalnızlık çeken bir Türk şairinin *Hamlet*'teki Görüntü'nün yardımıyla bir Fransız kadınla tanışması, onunla iyi vakit geçirmesi canlandırılmıştır. Görüntü, Fransız kadınlarının dünya siyasetiyle yakından ilgilendiğini, kendi ülkelerindeki yönetime karşı çıkarak Fransa'ya sığınan kişilere hayran olduklarını dile getirir. Paris'te bir aşk yaşamak istiyorsa, bu hususlara dikkat etmesini tavsiye eder. Bunun üzerine şair kafede karşılaştığı kadına İspanya iç savaşına katılmış bir

³⁷⁷ Orhan Güner, "Antonius, Kleopatra Arada Bir Ceasar", *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s.61-95

Oyun ilk defa Almanca olarak 9 Aralık 1992'de Berlin'de oynanmıştır.

³⁷⁸ Burak Mikail Uçar, "Oda Saklambacı", *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994, s.49-87

³⁷⁹ Necati Cumalı, "Zorla İspanyol", *Oyunlar 4*, İmbat Yayınları, İstanbul, 1969, s.161-180

Oyun ilk olarak *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969'ta yayınlanmıştır.

Zorla İspanyol'da oyun ile yazarın hayatı arasında bir paralellik söz konusudur. Yazarın kendisi de oyundaki Erkek gibi Fransa'ya gitmiş, oranın edebiyat havasını solumuştur: "Şair olarak gitmişti Fransa'ya, ama nedense hep tiyatroları, oyunları, oyuncularını, seyirciyi anlatıyordu güncesinde. Üçyüze yakın sayfayı bulan kitap, hep tiyatrodan söz ediyordu. Pencereden bakıyor, tiyatroyu görüyordu. 'Cafe'de oturuyor, tiyatroyu görüyordu. Gezdiği, dolaştığı sokaklar hep tiyatrolara açılıyordu. Buluşma yeri hep tiyatro oluyordu" Raik Alınçık, "Necati Cumalı Üstüne Konuşma", *Türk Dili Dergisi*, Mayıs/Haziran 1992, S.30, s.46

İspanyol olduğunu söyler. Kadın konuyla hemen ilgilenir. Olayları, o günleri yaşayan birinin ağzından dinlemek hoşuna gitmiştir. Onunla yakından ilgilenmeye başlar. Akşam da Görüntü'nün verdiği davetle *Hamlet* oyununa gideceklerdir. Oyunun mesajı Görüntü tarafından şu sözlerle verilir: “Her insan dünyanın bir yerinde, bir köşesinde doğar. Kendi seçmez doğduğu yeri. Ama kendine kendi biçim verir. İnançlarını, kanılarını, düşüncelerini, beğenilerini kendi seçer” (s.179).

Evlenmekte geç kalmış bir kızın psikolojisi *Geçkin Kız*'da³⁸⁰ gözler önüne serilmiştir. Sabahat ilk önce kendisini görmeye gelecek damat adayının karşısına çıkmamaya karar verir. Fakat bir yandan da onu tanımak ister. İç dünyasında bu çelişkiler devam ederken beklenen misafir gelir ve kendini bir anda salonda bulur. Ne var ki karşısındaki erkekle bir türlü istediği iletişimi kuramaz. Misafirlerini uğurlarken içinde bulunduğu duygu karmaşasını dışarıya yansıtmamayı başarır. Hayal kırıklığıyla sona eren oyun, bizce yalnızlık ve gelenek baskısının monologudur. Oyunda görücüye çıkma anlayışı şu sözlerle eleştirilmiştir:

“Aslına bakarsan saçma bir şey bu. Pek saçma. Hayvan pazarına götürülen bir koyun ya da bir beygir gibi bir takım kimselerin karşısına çıkmak... öyle ya bir çeşit tören bu. Herkesin önceden hazırlanmış bir rolü oynayacağı bir tören. Nasıl bir rol benimki? Nasıl bir kız rolü oynayacağım? Ciddi mi? Uçarı mı? Melankolik mi? Şen mi? Kaygusuz mu? Zeki mi? Aptal mı?” (s.236).

Görüldüğü üzere bu evlenme şeklinin daha önceki yüzyıllardan farklı olduğu da anlaşılır. Çünkü gençler büyüklerinin aracılığıyla bir araya getirilir ve birbirlerini beğenmeleri halinde evlenme gerçekleşir. Bu oyunda da damat adayı Sabahat'ın anne-babasının onayıyla kızı görmeye gelmiştir. Sabahat güzelliğinin, kadınlığının yargılanmasına karşı çıkar. Evlilik konusunda toplumun baskısı da eleştirilmiştir. Çünkü Sabahat kendi halinde yaşarken annesi, kız kardeşi, akrabaları onun evlenmesini isterler ve bu konuda arabuluculuk yaparlar.

Bir kadının ölen kocasına hâlâ âşık oluşu *Bir Kadın İçin Düet*'te³⁸¹ farklı bir şekilde yansıtılmıştır. Oyunda bir gece Yabancı Kadın, Ev Sahibi Kadın'ın kocası Vassen'i görmeye eve gelir. Aralarındaki konuşmalardan Vassen'in öldüğünü öğreniriz. Fakat Ev Sahibi Kadın'a göre Vassen her gece kendisi için eve gelmektedir. Bu iddiaya dayanarak,

³⁸⁰ Orhan Asena, “Geçkin Kız”, *Kısa Oyunlar*, s.233–250

Bu oyun *Bir Kadın Üzerine Çeşitlemeler* başlığı altında toplanan dört kısa oyundan biridir. Oyun ilk olarak *Türk Dili*, S.185, Şubat 1967'de yayınlanmıştır.

³⁸¹ Aziz Nesin, “Bir Kadın İçin Düet”, *Bütün Oyunları 2*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s.363–375
Oyun ilk olarak *Türk Dili*, S.226, Temmuz 1970'de yayınlanmıştır.

Ev Sahibi Kadın'ın bu ölümü kabullenmekete zorluk çektiğini söyleyebiliriz. Bu sırada genç bir erkek telefon açar ve Ev Sahibi Kadın'ı sevdiğini ve onunla görüşmek istediğini söyler. Ev Sahibi Kadın ancak Vassen'in gelmeyeceğini anladığı zaman onun teklifini kabul eder. Yazar iki kadının aslında tek kişi olduğunu oyunun sonunda Yabancı Kadın'ın, Ev Sahibi Kadın'ın arkasına geçip tek kadın gibi göstererek verir. Ev Sahibi Kadın bir anlamda oyun boyunca iç sesiyle hesaplaşmıştır.

Bir genç kızın aşk anlayışı, hayal kırıklıkları *Umut Cinayeti*'nde³⁸² cinayet ve katil motifleri çerçevesinde verilmiştir. Adam, Kız'a birtakım suçlamalarda bulunurken kaybolan günlüğe, Bayan Günah, Bay Doğru, Sayın Yanlış ve Değerli Yalan'ın şahitliğine dayanır. Oyun boyunca gerçekten birisini öldürmüş gibi sorgulanır. Hâlbuki Kız, hayalinde ona birçok vaatler veren adamı öldürmüştür. Oyunun sonunda dedektifi oynayan kişinin sevgilisi olduğu ortaya çıkar. Kız ilk başta kendisini hayal kırıklığına uğratan bu adamdan uzaklaşmak isterse de kolay kolay ondan kopamayacağını anlar. Yalnızlığın karanlığına sürüklenmek istemeyen Kız, ona gelecek sunan, yenilikler armağan eden sevgilisinden ayrılamaz.

İki sevgilinin aşklarına özen gösterdiklerine *Sevgililer*'de³⁸³ tanık oluruz. Kadın ve Erkek yağmurun yağıp her taraf kül rengine döndüğü zaman birbirlerine yaklaşabilirler. Kadın bu şartlanmış hayatını istemez ve çözüm yolları arar. Sonunda sadece yağmur yağdığı zaman değil depremlerde de birlikte olmayı teklif eder. Oyunda yağmur onların kendi kendilerini yaratmaları, yeni bir kimlikle ortaya çıkmaları şeklinde özdeşleştirme yapılarak verilmiştir. Belirli kurallar dâhilinde sevgiyi yaşamının ilişkiyi monotonlaştıracığı düşüncesi üzerinde durulmuştur.

İki çiftin evliliğe, aşka ve sevgiye bakışını *Genel Anlamda Öpüşme*'de³⁸⁴ okuruz. Oyunun başında Kadın kendisine dokunulmasından rahatsız olur. Erkek'e ayakkabısının tekini fırlatır. Erkek sinirleneceği yerde kadının ayaklarını ve omuzlarını ne kadar sevdiğini söyler. Daha sonra ayakkabıyı Erkek'in attığını görürüz. Bu sefer Kadın sesini çıkarmaz ve onu anlamaya çalıştığını ileri sürer. Diğer çift Kerem ve Aslı da aynı konu hakkında tartışır. Aslı kötü öptüğü için sürekli Kerem'i tersler, ona ayakkabı fırlatır. Kerem de Aslı'ya anlayışla yaklaşır ve onda hoşuna giden özellikleri ortaya çıkararak sevgisini yaşatmaya çalışır. Eserde farklı zaman dilimi ve şartlar altında bile kadın ve erkek arasındaki ilişkinin, sorunların benzerlik gösterdiği vurgulanır. Sosyal ve ekonomik

³⁸² Burak Mikail Uçar, "Umut Cinayeti", *Toplu Oyunları 1*, s.9-49

³⁸³ Feyyaz Karacan, "Sevgililer", *Mutlu Azınlık, Âdem ile Mâdem, Sevgililer, Oda*, s.73-78

Oyun ilk olarak *Türk Dili*, S.140, s.437-448, Mayıs 1963'te yayınlanmıştır.

³⁸⁴ Mehmet Baydur, "Genel Anlamda Öpüşme", *Toplu Oyunları 4*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997

konumları birbirine uygun olmayan kişilerin duygularının esiri olup gerçekleri görememeleri ise *Sen Arslansın*'da³⁸⁵ ele alınır. Oyunda bir aslan doğa şartlarını hiçe sayarak bir kızla evlenmek ister. Aslan komik duruma düştüğünü bile fark etmez ve düşüncesizce davranmanın bedelini ağır öder.

İnsanın yaşlandığını kabul etmesinin ne kadar zor olduğu gerçeğine *Ocak Başında*'da³⁸⁶ rastlıyoruz. I. İhtiyar hâlâ gençmiş gibi davranır. Kızını yanından ayırmak istemez, birbirlerinin sevgilisi olduklarını iddia eder. II. İhtiyar ise yaşlıların en iyi arkadaşının ocak başları olduğunu söyler. I. İhtiyar gece evlerine sığınan kadına ilgi duyarsa da hayal kırıklığına uğrar. Çünkü kadının hemen ardından Bir Genç gelir ve aşkın, gençliğin kendisine ait olduğunu söyler. I. İhtiyar'ın kızını da yanına alarak çıkar. II. İhtiyar evden ayrılırken I. İhtiyar'a ocak başının ne anlama geldiğini artık anlayabileceğini ima eder ve oyun sona erer. Oyunda kadere karşı çıkılamayacağı, herkesin bir gün yaşlanacağı, yüzünde derin çizgiler olacağı, bununla birlikte gençlerin de yeni maceralara doğru koşacakları, aşkı doyasıya yaşayacakları belirtilmiştir. Yaşlılık, gençlik ve aşk arasındaki ilişkilerin irdelenmesi, aşk kavramına yaşlı bir adamın bakış açısıyla yaklaşılması söz konusudur.³⁸⁷

3.1.2. Kadınların Sorunlarını Anlatan Oyunlar

Cumhuriyet döneminde artık toplumda bir birey olarak kabul edilen kadınların hayatlarından kesitler sunan, onların kadın, anne ve eş konumuyla karşılaştıkları sorunlara ışık tutan oyunlar yazılmıştır. Bu konular üzerinde ciddi anlamda eleştiriler getiren oyunlar kaleme alınmıştır.

Ailede çoğu kez yükü kadın çeker. Söz gelişi evin işleri, çocukların bakımı gibi konular onun sorumluluğundadır. Kimi oyunlarda onların ne kadar fedakâr ve özverili oldukları dile getirilir. Örneğin *Kardeş Payı*'nda³⁸⁸ iki kardeş babanın yeni aldığı tüfeğin onun ölümü halinde kime kalacağını tartışırlar. İkinci, tüfeği ilk gören kişi kendisi olduğu için ona ait olduğunu söyler. Birinci, kardeşine birçok şey teklif eder, fakat onun fikrini

³⁸⁵ Cemal Erten, *Sen Arslansın*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960

³⁸⁶ Nazım Hikmet, 1996, "Ocak Başında", *Oyunlar*, Adam Yayınları, İstanbul, 1996

Nazım Hikmet'in ilk oyunlarından *Ocak Başında*'nın dışında bugün elimizde bir tane bile kalmamıştır. *Ocak Baş* ile aynı yıllar yazdığı *Taşyürek* adlı oyunun metnine ulaşamamıştır. *Ocak Başında* ise yazılışından yıllar sonra 1927 yılında Yusuf Ziya Ortaç ile Orhan Seyfi Orhon'un birlikte çıkardıkları *Güneş* dergisinde eski harflerle yayınlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Zühtü Bayar, *Nazım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul, 1995, s.13. Ayrıca oyun *Güneş Dergisi*'nde, S.10–12, Mayıs 1927'de basılmıştır.

³⁸⁷ Jale Karabekir, "37. Ölüm Yıldönümünde Oyun Yazarı Nazım Hikmet", *Varlık*, S.1113, Haziran 2000, s.35

Jale Karabekir *Ocak Başında* adlı oyunun sahnelenmediğini de belirtir.

³⁸⁸ Turgut Özakman, "Kardeş Payı", *Toplu Oyunlar 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s.36–40

Yazar oyunu 1966 yılında kaleme almıştır. Oyun ilk olarak *Türk Dili*, S.183, Aralık 1966'da yayınlanmıştır.

değiştiremez. O sırada evde bir silah sesi duyulur. Baba, anneyi vurmuştur. Her ikisi de tüfeği almaktan vazgeçerek annelerinin yanına koşarlar. Oyunda çocukların hayal dünyaları, kardeşler arasında eşyaların paylaşılması gibi konuların yanı sıra annenin çocuk için önemi de işlenmiştir.

Bir annenin dramı *Alas Hatun*'da³⁸⁹ verilir. Semarkant'ın yaşlı ve bilge kişileri günlük değerlendirmelerini yaparlarken yorgun bir halde birinin yanlarına yaklaştığını görürler. Bu yabancının bütün Semerkant'ın bildiği Alas Hatun olduğu anlaşılır. Ülkesini Çinlilerin işgal ettiği o günden beri kızını ve oğlunu bulmak için gitmediği yer kalmamıştır. Koro üyelerinden kendisine yardım etmesini ister. Koro olup biteni Kaanları Tekin Kağan'a anlatırlar. Onun kolundaki dövmeden Alas Hatun'un oğlu olduğu anlaşılır. Fakat bilmeden kız kardeşiyle evlenmiş ve çocukları olmuştur. Alas Hatun bu gerçeği oğluna açıklayamaz ve kendini öldürür. Koro da bu olayı halkın bilmesi halinde ülkelerinde kargaşanın hatta savaşın çıkacağını düşünür ve bu sırrı sonsuza kadar kalplerine gömerler.

Bir hayat kadının kendisini topluma ve oğluna savunmak zorunda kalışı *Ana*'da³⁹⁰ ele alınmıştır. Toplumun her kesimi tarafından itilen Kadın, oğlu tarafından da yok sayılır. Evlenme arifesindeki oğlu, eşinin ailesine annesinin yaptığı işi söyleyemediği için onu yıllar önce kaybettiği yalanını uydurmuştur. Anne bir yandan oğlunun eşyalarını toplarken bir yandan da yıllarca içinde biriktirdiklerini âdeta herkese haykırır. Kendisini bu yola hayat şartlarının zorladığını iddia eder. Canından çok sevdiği, üstüne titrediği öz oğlu tarafından yadsınmak acıların en ağırıdır. Fakat bir yandan da oğluna hak verir. Onun yere daha iyi basabilmek, sevdiği kızla evlenebilmek için böyle davrandığını bilir. Oyunda toplumun acımasızlığı oğlun acımasızlığı ile özdeşleşir.³⁹¹

Nedim Gürsel'in hayatından kesitlerin bulunduğu *İlk Kadın*'da³⁹² onun anne imgesini tanıştığı her kadında araması söz konusudur. Sürekli yolculuk yapması yalnızlık

³⁸⁹ Ali H. Neyzi, "Alas Hatun", *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, s.9-74

³⁹⁰ Orhan Asena, "Ana", *Kısa Oyunlar*, 1996, s.251-266

Bu oyun *Bir Kadın Üzerine Çeşitlemeler* başlığı altında toplanan dört kısa oyundan biridir. Oyunu Grazia Arsan İtalyancaya, Liliana İonesco Romenceye, Teresa Ciecierska Chtapowa Lehçeye çevirmiştir.

³⁹¹ Tahsin Saraç, "Asena'nın Oyunlarındaki Ezilmiş İnsancıklar," *Türk Dili*, S.236, 1 Mayıs 1971, s.133

³⁹² Nedim Gürsel (Oyunlaştıran: Esen Özman), "İlk Kadın", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan alınmıştır.

Esen Özman neden özellikle Nedim Gürsel'in bu eserini oyunlaştırdığını sorduklarında "Erkek kimliğini öne çıkarmaksızın doğu toplumunda erkeğin de en az kadın kadar sancılı olduğunun bilincinde, acıları öykülüyor. Yazar, 'Kadınlar Yolculuğu'nu ataerkil bir tavır içinde yapmıyor. Tam tersi anaya 'yalın kadın-doğa kadın'a yaklaşma arzusu ile ana erkil düzenin çağrışımını sağlıyor. Nedim Gürsel yaşam birikimindeki bütün zaaflarını içtenlikle kabul edip kaleme alan, kesinlikle kurgulamayan bir yazar olarak, kadına 'kadınlığı' nı sorgulama şansı tanıyor" (s.2). Esen Özman'a göre 'İlk Kadın' belki de ilk erkektir. Çünkü Nedim Gürsel cinsiyetini ön plana çıkarmadan iki cinsi de ilgilendiren sorunlara tarafsız bir şiirsellik içinde yaklaşır. Hatta

ve terk edilmişlik duygusunu da pekiştirir. Arzuladığı güven ortamına bir türlü kavuşamaz. Anne ise çocuğunun büyüdüğünü uzaktan seyretmek zorunda kalır. Ama oğlunun onun varlığını her zaman hissedeceğini de bilir. Nedim Gürsel'e göre ilk kadın, hem yuvarlak beyaz yüzün, hem ilk cinsel deneyin, hem de ilk ayrılığın öyküsü olmalıdır.

Bu dönemde kadınların yalnızlığını, çelişkilerini ve var olma mücadelelerini anlatan oyunlar da yazılmıştır. Örneğin *Çın Sabahta*'da³⁹³ iki kadının hüznü ve yaşam savaşı gözler önüne serilir. Feriha yeni taşındığı evdeki ilk gecesinde yan komşusuyla tanışmış, ikisinin de hayatın farklı yollarında sıkıntılar çektiğini anlamıştır. Feriha ve Güneşi içkiyle birlikte iç dünyalarını paylaşırlar ve her ikisinin de hayattan yaralar aldıkları, yaşama savaşı verdikleri anlaşılır.

Günümüz dünyasında değişen değerler karşısında yaşam mücadelesi veren kadınların birbirinden farklı tavırları *Küçük Sevinçler Bulmalıyım*'da³⁹⁴ işlenmiştir. Bu oyunda insanın insanlığını yitirdiği anlatılmış, kültür karmaşasının yanı sıra duyarlılığın da görmezlikten gelindiği ifade edilmiştir: “Çok şükür Tanrım çok şükür/Bundan gayrı bir ölüm korkusu kaldı bana” (s.18) diyen biri yaşamı boyunca ezilmişliğin, her şeyden ve herkesten korkmanın yığınları içinde ömrünü tamamlamayı bekler.

Oyunda Cemil Bey emekli ikramiyesini karısıyla birlikte paylaşır, karısının bankeri batarken Cemil Bey'inki ona para kazandırır. Cemil Bey, yıllarca çalışmanın karşılığında aldığı paranın bir kısmının gitmesine üzülmez. Çünkü evdeki dengeler birden değişmiştir. Bir zamanlar karısının sözünden çıkmazken artık karısı onun bir dediğini iki etmez. Bir başka karede üzerine kuma getirilince çocuklarını da alıp evi terk eden Fadime'yi görürüz. Sefil bir hayat yaşamasına rağmen gururlu davranır ve kocasının evine dönmez. Bu yüzyılda aşklar ve sevgiler de kısadır, kimse bu duyguları derinlemesine yaşamaz. Genç kızlar beyaz atlı bir prens yerine beyaz mercedesese sahip bir erkeği beklerler. Onlara zengin ve şaşıla bir hayat sunacak, bir gecelik bile olsa yeni dünyaları görmelerini sağlayacak aşkların peşindedirler. Bir anlamda değişen dünyayla birlikte insanların düşleri, beklentileri de farklılaşmıştır. Oyunda ayrıca altı kadınla evlenen ve her geceyi biriyle geçiren adamın durumu da ayrı bir tartışma konusudur. Bütün bunlara canı sıkılan bir oyun kişisi ise şu şekilde isyanını dile getirir:

erkeği edilginleştirerek, kadına, kadınlığını sorgulama olanağı tanır. bkz. Esen Özman, *Sahne Tozu*, Tiyatro Yazıları, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005 s.153

³⁹³ Nezihe Meriç, “Çın Sabahta”, *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 7-51

³⁹⁴ Işıl Özgentürk, “Küçük Sevinçler Bulmalıyım”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s. 9-47

“Peki ne yapmalı? Kör ve sağırsa kalabalıklar! Gelen haberler hep karaysa! Sevgi yok olmuşsa! Yaratmanın büyüğü gitmişse! Gülmeyi unutmuşsak! Ne yapmalı!” (s.42).

Yazar oyunun sonunda bütün bu sorulara şu cevabı verir:

“Biliyorum

Çok yakın savaş tehlikesi

Biliyorum

Dostluklar yorgun

Biliyorum

Gülmüyor çocuklar

Ancak, gene de bulunabilir

Bir cümle...

Bir insan...

Bir dost sıcaklığı...

Bir çocuk gülümsemesi

Küçük sevinçle yani!” (s.45).

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere hayattaki olumsuzluklara rağmen insan isterse umudunu yaşatabilir. Aşkın ve sevginin masumiyetini kaybettiğine ilişkin saptamalar, toplumsal sorunların paralelinde ele alınmış, kadının konumunun da bu çerçevede belirlenmesine çalışılmıştır. Oyun kadının anne, eş, çalışan kadın olarak karşılaştığı sorunları irdelemiş, sistemin kadın üzerindeki baskısını vurgulamıştır. Fakat yazar, kadının toplumsal cinsiyetinden dolayı maruz kaldığı can sıkı olaylar üzerinde durmamıştır.

Toplumda kadının yerini sorgulayan bir diğer oyun ise *Avluda*'dır.³⁹⁵ Bir genç kızın yetmiş yaşında biriyle evlenmemek için intihar etmesi gazetelerin ön sayfasında yer alır. Buna karşılık bir ev kadını özgürlüğün nasıl bir şey olduğunu merak eder. Aldatılan, ihanete uğrayan kadınların sadece kırsal kesimdeki kadınlar olmadığı, okumuş, ünlü, mesleklerinde ilerlemiş kadınların da aşk kırgını oldukları belirtilir. Kadınlar, erkeklerin kendilerine genç sevgililer bulmalarında kendi suçları olduğunu da kabul ederler. Evlendikten sonra kendini bırakan kadın ancak eşini bir başka kadına kaptırdığında hata yaptığını anlar. Fakat artık çok geçtir.

Oyunda Sevgül kocasına bir erkek çocuk verebilmek için yirmi üç kez hamile kalır. Ancak hayatta kalan yedi çocuğu da kızdır. Kötülüğün hâkim olduğu bu dünyada çocuklarını koruyamaz. İki kızı hayat kadını olur, Filiz kocasından televizyondaki, dergilerdeki gibi bir aşk/sevgi göremeyince sessizliğe bürünür, sonunda aklını yitirir.

³⁹⁵ Işıl Özgentürk, “Avluda”, *Toplu Oyunları 1*, s. 49-89

Sevgül, ailesinin daha fazla dağılmasını engellemek için köylerine geri döner. İlerlemiş yaşına rağmen erkek çocuk doğurmak için yeniden hamile kalır, ama bu sefer ölümle karşılaşır. Yazar, kadın haklarını arayan, bu konuda birçok panel düzenleyen kişilerin Sevgül gibi kadınlar için hâlâ bir şey yapmadıklarını kabul etmelerini ister. Bunun yanı sıra sevgililer gününde kendisine hediye alacak kimsesi olmayan ancak radyoda sevgi üzerine bir söyleşi programına katılan ve bu durumla alay etmesini becerebilen kadın, kasabaya gelen nakkaşa âşık olup evini terk eden, daha sonra da nakkaşın aşkının bitmesini olgunlukla karşılayan Hacer Ana, yaşamdaki olumsuzluklara karşı onurlarını ve kendilerini ayakta tutmaya çalışan kadınlara örnek gösterilebilir. Birçok kadın yalnızlıkları içinde var olma mücadelesi verirler ve en çok geceleri kendilerini yalnız hissederler. Bu oyunda da kadından yola çıkılarak; yalnızlık, aşk acısı, törelerin baskısı, toplum kurallarının insanı ezmesi gibi konular üzerinde durulmuştur.

Hayattan kesitler sunan bir diğer oyun ise *Beşgen*'dir.³⁹⁶ İlk bölümde bir hayat kadınının acınılacak hali verilir. Yaşı geçmiş olmasına rağmen erkeklerin peşinden koşan bu hayat kadını parasızlık içinde nereye tutunacağını bilemez. Geceyi geçirecek bir yeri bile yoktur. Polis memuruna birçok suç işlediğini, kendisini tutuklamasını ister. Böylece o gece sıcak ve dışarıya göre daha rahat bir yerde uyuyabilecektir. İkinci bölümde bir sarhoşun hayat mücadelesi verilir. Meyhaneciyle sevgilisi hakkında konuşur. Onunla Ankara'ya gidip mutlu bir hayat yaşayacaklarını söyler. Ara sıra telefon eder gibi yapar ve sanki karşısında sevgilisi varmış gibi konuşur. Meyhaneci, adamın aslında kimseyle görüşmediğinin farkındadır, ama hiçbir şey söylemez. Sonunda adamın karısı tarafından sokağa atıldığını öğreniriz. Aslında Adam bir arayış içindedir. Kendisine yeni bir hayat kurmak ister, ancak bunu tek başına yapacak gücü ve parası yoktur. O da toplumdaki ezilmişlerden herhangi biridir. Üçüncü bölümde kız kardeşine ablasının öldüğünü haber veren eniştenin bu olaydan dolayı ne kadar üzüldüğünü anlatırken birden kız kardeş ile sevişmeye başlaması ile oyun sona erer. Dördüncü bölümde dede, nineye bu dünyadan soyutlandıklarını söyler. Oyun boyunca aralarında anlamsız konuşmalar geçer. Bir bakıma konuşarak hayatta olduklarını duyurmaya çalışırlar.

Yazar yaşlıların bir kenara itilmesi ve kimsenin onlarla gerçek anlamda ilgilenmeyişi eleştirir. Ölüm korkusunun içinde taşlaşıp kalan ve en masum haliyle bile gençliği tehdit olarak algılayan yaşlı-karı kocanın trajik durumunu ele alır. Son bölümde geliştirilmiş teknolojinin kurbanı olan yarı robot kişilerin arasında bile hâlâ öldürme ve kin

³⁹⁶ Aydın Arıt, "Beşgen", *Toplu Oyunları I*, Mitoş Boyut Yayınları, İstanbul, 2006

duygusunun yer aldığı, bu ölümcül/kötü duyguların yeryüzünden silinmesinin imkânsız olduğu kanaatine varırız. Oyunda insanın çaresizliği ve umudu bir arada işlenmiştir. Oyun bir bütün olarak bakıldığında iletişimsizlik, yalnızlık, ölüm gibi temaları kucaklamaktadır.

3.1.3. Mitolojik Bir Konu Etrafında Gelişen Oyunlar

Mitoloji oyun yazarlarımızın yararlandıkları en önemli kaynaklardan biridir. Her dönemde mitolojiden yararlanılarak oyunlar meydana getirilmiştir. Özellikle modern dünyanın dayattığı sıkıntılar ve zorluklar mitolojiyle süslenerek çarpıcı bir şekilde işlenmiştir. Bu gruba giren birkaç oyunla karşılaşırız.

Bunlardan ilki aşk konusuna değinen *Galetea ve Pigmalion*'dır.³⁹⁷ Oyunda bir mermer yontucusunun yarattığı esere âşık olması ve Sevi Tanrıça'sından onu canlandırmasını istemesi anlatılır. Pigmalion başka kadınlarda bulamadığı nitelikleri kendinde toplayan yapıtına hayran kalır. Kendini onun çekimi altında hisseder ve gözlerini ondan ayıramaz. Bunun üzerine Sevi Tanrıça'sına adaklar adayarak ondan Galetea'yu uyandırmasını ister. Sevi Tanrıça'sı ise ona taptığı takdirde hayaline kavuşacağını söyler. Pigmalion Galetea'nın her yerini öperek onun canlandırmayı başarır. Bu davranışı bir anlamda erkeklerin kadınların güzelliğine ve çekiciliğine kapıldıklarında onların esiri olmayı kabul edişlerine bir göndermedir.

Mitolojik unsurlarla kadın ve erkek ilişkisinin ele alınışını *Bakır Kalkan*'da³⁹⁸ görürüz. Kadınların köle, erkeklerin kral olduğu bir dönemde herkes birbirini öldürürken mitolojideki Dionysos şenliklerine bir dönüş söz konusudur. *Bakır Kalkan*'da Bakhalar insanların unuttuğu bir şeyi, Tanrı'ya adaklar adamayı ihmal etmezler. Dionysus şenliklerinde güzellikleriyle erkeği mest ederler, kendilerine köle yaparlar, sonra da onu kurban ederler. Oyunda Kumral Bakha ilk defa bir şenliğe katılacaktır ve kurban olarak da Bakır Kalkan'ı tanrıya sunacaktır. Oyun boyunca Bakır Kalkan, Kumral Bakha'nın aklını çelmeye çalışır. Dünyada görülecek çok güzel yerler olduğunu, insanları tanıması gerektiğini söyler. Bunun üzerine Kumral Bakha diğer bakhalara onu öldüremeyeceğini, kendisine izin verilirse buralardan uzaklaşacağını, gerçek dünyayı tanımak istediğini belirtir. Bakhalar bir defa giderse geri kabul edilmeyeceği uyarısını yaptıktan sonra onu serbest bırakırlar. Karşılarında Dionysos için sunacakları Bakır Kalkan kalmıştır. Onu büyük bir keyifle şenlik için hazırlarlar. Bakır Kalkan ise Bakhalar'ın güzelliğine

³⁹⁷ Güngör Dilmen, "Galetea ve Pigmalion", *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s.61–66

Oyun 1986 yılında yazılmıştır.

³⁹⁸ İpek Seyahoğlu, "Bakır Kalkan", *İsviçre Hastanesi Yarışma Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003

kapılmıştır, başına gelecekleri bildiği halde uyumlu bir şekilde onların dediğini yapar: “Ne mutlu size bakhalar, bana mutluluğu getirdiniz. Artık yalnızca huzur var” (s.150). Bakhalar onun bu sözleri üzerine avlarının etrafında dans ederek onu baştan çıkarmaya devam ederlerken oyun sona erer. Bir erkek daha tuzaklarına düşmüş, tanrı Dionysos için kurban edilecek hale gelmiştir.

Mutluluk kavramı etrafında gelişen *Kargı*³⁹⁹ da bu gruba giren oyunlardandır. Yazar burada Atinalı filozof Solon’un düşüncelerini irdeler. Ona göre insan son nefesini verinceye kadar mutlu olup olmadığının emin değildir. Olaylar bu düşüncüyü doğrulayacak tarzda düzenlenir. Oyunda Kral Kroisos’u ziyarete gelen Atinalı filozof Solon onu yaşayacakları konusunda uyarır, Kroisos ise onun sözlerini dikkate almaz. Fakat o gece düşünde Tanrıların kendisini uyardıklarını görür. Oğulları arasında biri ölecekse dilsiz ve bir işe yaramayan oğlunun seçilmesi, yiğitliğiyle ün salmış oğlu Atys’in ise hayatının bağışlanması için kendince tedbirler alır. Bütün ülkede kargı kullanılmasını yasaklar. Atys’i de bir an önce evlendirerek Lydia krallığına bir varis vermesini ister. Bu sırada ülkesinden kovulan Adrastos, Kroisos’a sığınır. Ellerini kana buladığını, onun topraklarında arınmak istediğini söyler. Bilmeyerek kardeşini öldürmüş ve ülkesinden kovulmuştur. Kroisos’un konukseverliği karşısında her zaman onun yanında yer alacağını, canı pahasına onu ve onun soyuna yapılacak her hareketi engelleyeceğini bildirir.

Adrastos, Atys’le iyi anlaşır, ona her konuda yardımcı olur. Bu sırada köylüler topraklarına dadanan domuzun tüm sebzeleri, ekinleri mahvettiklerinden şikâyet ederler. Atys’den yardım beklerler. Kroisos, köye oğlunu göndermek istemez. Ona gördüğü düştü bahseder. Atys babasını ikna eder ve yanına Adrastos’u da alarak köye gider. Fakat Kroisos’un korktuğu başına gelir. Adrastos, Atys’in tehlikede olduğunu görünce onu korumak amacıyla domuzla arasına girmiş, bu kez elindeki kargı domuz yerine Atys’in vücuduna saplanmış ve onun orada ölmesine yol açmıştır. Bunu duyan Kroisos büyük acılar içinde olmasına rağmen krallığı oğlu gibi kabul ettiği Adrastos’a bırakır. Onun bu ölümden bir suçunun olmadığını, Tanrıların olacağı çok önceden bildirdiğini söyler. Fakat Adrastos bu yaşadıkları karşısında dehşete düşmüştür. Önce kardeşinin, sonra arındırıcısının oğlunu öldürmüştür. Kendisini bu dünyadaki en mutsuz kişi sayarak kılıcıyla Atys için hazırlanan mezarın başında intihar etmiştir. Oyunun sonunda koro alınması gereken dersi şu sözlerle aktarır:

“Mutlulukta eşsiz olabilmek için kişi,
Yaşadığı gibi mutlu ölmeli...” (s.24).

³⁹⁹ Hilal Köseoğlu, “Kargı”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.

Tiyatro öğrencilerinin mitolojik bir oyunu sahnelemeleri *Kardeş Kanı*'nda⁴⁰⁰ anlatılmıştır. Sahnelenecek oyunda Bellerophontes'in kardeşini kazara öldürmesi yanlış yorumlanmıştır. Herkes onun tahta geçmek için bir varisi ortadan kaldırdığına inanır. Bu söylentiler kralı da rahatsız eder. Oğluna bir mektup vererek onu komşu krallığa gönderir. Elinde ölüm fermanı olduğu bilmeyen Belerophontes kendisine verilen görevi yerine getirir. Komşu ülkenin kralı onun bu davranışını takdir eder ve ona güvenir. Savaştan dönüşte onunla daha ayrıntılı konuşacağını söyler ve kraliçeyi ona emanet eder. Kralın yokluğunda kraliçe Belerophontes'le birlikte olmak ister. Ne var ki beklediği ilgiyi göremez, bu kez kral döner dönmez Belerophontes'in kendisine saldırdığını iddia eder. Kral, çaresiz karısının sözüne inanır ve prensi zindana atar. Fakat verdiği karardan emin olmadığı için yine bir mektupla onu kayınbabasına gönderir. O ülkeye de giden Belerophontes prensese âşık olur. Kral halkını rahatsız eden canavarı öldürmesi halinde onun hakkında söylenen her şeyi unutacağını ve kızıyla evlenmesine izin vereceği vaadinde bulunur. Belerophontes Zeus ve Athena'nın yardımıyla canavarı öldürür ve oyun mutlu sonla biter. Oyunda insanoğlunun sabrı ve inancı ölçülmüştür. Daima dürüst ve erdemli olanların kazanacağı düşüncesi vurgulanmıştır. Oyunda canavarın ateş saçan dili ile Yanartaş efsanesine de değinilmiştir.

Mitolojik bir öyküden yola çıkılarak güçlülerin ellerindeki kozları kaybetmemek için insanların karanlıkta kalmasını istemeleri, güçlenmelerine, aydınlanmalarına engel oluşları *Prometheia*'da⁴⁰¹ canlandırılmıştır. Zeus kendisinden ateşi çalarak insanlara armağan eden Prometheus'u Asia'nın kayalarına çivilemiş, her gün tekrar büyüyecek olan ciğerini bir kuşun yemesini emretmiştir. Prometheus yaptıklarından pişmanlık duymaz. Hatta Zeus'un tahtından indirileceği günü iple çekmeye başlar. Oyunun sonunda Herakles tarafından kurtarılan Prometheus, Troya'ya gider. Orada yıllarca süren bir savaşın çıktığını, kadınların kendilerini yaktıklarını öğrenir ve insanlığın bu hale gelişine üzülür.

Oyunda zincirlerinden kurtulmak isteyen Prometheus aslında günümüzde görünmez iplerle bağlanmış kişilerin durumuna da bir gönderme yapmaktadır. Çağımızda da aynı mitolojide olduğu gibi kendini tanrı zanneden kişiler kurdukları düzene karşı çıkanları, farklı düşünenleri cezalandırmakta, onlara yaşama hakkı tanımamaktadır. Bizce oyunda sözde demokrasilerin, insan haklarının olduğu dünyamızda aslında hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı belirtilmek istenmiştir. Hâlâ bazı kişiler, insanların aydınlanmasını, bilinçlenmesini istemezler. Güçlerinin sarsılmasından korktukları için de baskı rejimini

⁴⁰⁰ Semih Sergen, *Kardeş Kanı*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000

⁴⁰¹ Yılmaz Onay, "Promethia", *Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994, s.93-136

uygulayarak, beyinlerini gereksiz konularla meşgul ederek, onların gerçekleri fark edip isyan etmesine engel olurlar.

Oyunda aynı zamanda kadınların erkek egemenliği altında ezildiği Asia karakteriyle verilmiştir. Asia bir anne olarak tüm acıları yaşar, fakat sesini çıkaramaz. Troya Savaşı'nda da köle olmak istemeyen kadınlar kendilerini yakarak öldürürler. Oyunda Olympos tanrılarıyla yeryüzünde erkeklerin sözünün geçtiği ve erkekler dünyasının yasaları gereğince Troya Savaşı'nda, kızların kendilerini öldürmesinin kaçınılmaz olduğu belirtilmiştir. Yazar oyunun sonunu özellikle şu sözlerle bitirerek günümüzde de şartların değişmediği, kadınların, erkeklerin aldıkları kararlar yüzünden acı çektikleri, onlara özgürlük sunulmadığı düşüncesindedir:

“Bileğinde Anatanrıça'nın kanına
bulanmış
taş parçalarıyla
yeni tanrılara takdim edilen bir
nedimeye
rastladın mı hiç oralarda? Görürsen
eğer,
kulağına eğil ve hafif sesle, en hafif
sesle:
Troya savaşı sürüyormuş hâlâ,
biliyor musun?
De ona” (s.136).

Promethia gibi *Fantasya ve Gerçek*'te⁴⁰² de mitolojik bir konunun günümüzün sorunlarına değinmek amacıyla kullanıldığını görürüz. Oyunda insanların Tanrıları eskisi kadar önemsememesi üzerinde durulur. Zeus ve Hera bir toplantı yaparak bütün tanrı ve tanrıçaları bir araya getirmiş, bu soruna bir çözüm bulmak istemişlerdir. Zeus, artık kendilerine şarap sunulmamasından, adak adanmamasından şikâyet eder. Onları korkunç şimşekleriyle, fırtınalarıyla mahvedeceğini söyler. Savaş çıkararak insanlığın ortadan kalkmasını plânlar. Zeus'un bu düşüncesine karşılık tanrılar arasında çatışma yaşanır. Ares bütün şehirleri bir bir yok ederken onun arkasından yeryüzüne inen Hepheistos insanlara yeni şehirler kurarlarken yardımcı olacaktır. Hera da çocuk doğuran kadınların yanında yer alacaktır. Zeus yine amacına ulaşamaz. Oyunun sonunda her ırk ve kültürden insanlar biraya gelip Prometheus'u zincirlerinden kurtararak onun başarısını kutlarlar.

⁴⁰² Sevim Koparal, “Fantasya ve Gerçek”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

Oyunda bilinçli hareket edenlerin mutlaka yüksek uygarlıklar kuracakları, insanlık için güzel şeyler yapacakları belirtilmiştir. Örneğin insanlar çok kısa zamanda azgın suları kontrol etmek için dev su kapını inşa etmişler, evlerine su taşımışlardır. Bir anlamda doğanın güçlerini kontrol altına almayı başarmışlardır. Artık bolluk için bereket tanrıçasının yeryüzüne çıkmasını beklemezler. Oyunda Zeus gibi otorite sahibi kişilerin halkın aydınlanmasını istemedikleri ifade edilir. İnsanların aklını kullanması, her durumu sorgulaması onların çıkarlarıyla çatışır. Bu yüzden ellerindeki gücü kaybetmemek için insanları karanlığa mahkûm etmeye çalışırlar.

Toplumdaki birçok değerın yok olmasında insanların para hırsı da önemli bir etkindir. Bunun bilincinde olan yazarlar birçok eserde bu konuya değinmişler ve insanlığın düştüğü durumu gözler önüne sermişlerdir. Örneğin *Su İzler*⁴⁰³ adlı oyunda insanın zengin olmak uğruna verdiği kayıplar farklı yüzyıllardan örneklerle anlatılmıştır. Bir zamanlar bolluk içinde yaşayan Lidya halkı açlık ve sefaletle karşılaşınca Zeus'u yargılamaya karar verir. Toprakta ürün almamalarının, çocuklarının hasta oluşunun sorumlusu olarak Zeus'u görürler. Kraliçe Fasmaine tüm Lidya kadınlarını ırmağın başına toplar ve bu yazgıyı kabul etmemelerini ister. Sonuna kadar mücadele edip çocuklarının acısını dindirmek niyetindedir. Üstelik hüküm giyen Zeus'un suçundan haberi bile yoktur. Bu yüzden erkekleri Zeus'a göndermeye karar verirler: “Zorlayalım erlerimizi Olympos'a gitmeleri için. Ne aş koyalım önlerine, ne de baş koyalım yastıklarına. Çözülünceye dek yüreklerindeki çığlğın zincirleri girmeyelim soğuk döşeklerine” (s.134). Bu yaptırımlar karşısında Lidyalı erkekler yolculuğa çıkmak zorunda kalmışlardır. Onların gelişiyile birlikte Kraliçe oğlunu Alkyone ile evlendirecek, çifte bayram yapacaklardır.

Sahnenin diğer tarafında da benzer olaylar yaşanır. Bu sefer Menderes nehrinin kenarında yaşayan halk altın aramaya gelen kişilerin kurdukları fabrikalardan rahatsız olur. Onların saçtığı zehirin etkisiyle topraklarından ürün alamazlar. Muhtarın karısı Fatma'nın önderliğinde yine kadınların zorlamasıyla erkekler dertlerini devlet görevlilerine anlatmak için Ankara'ya giderler. Fatma Ana da Fasmaine gibi oğlunu evlendirmek için Aliye'yi düğüne hazırlar. Ne var ki onun bu isteğı gerçekleşmez. Oyunun sonunda ne Alkyone ne de Aliye nişanlısına kavuşabilir. Fasmaine'nin oğlu Keyks ilk altın sikkeyi bulan kişidir. Zeus Keyks'i altını bulduğı ve insanlığı çılgınlığa sürüklediğı için lanetler: “Bütün bu topraklar üzerinde yaşayan ve de yaşayacak olan soyun altından dolayı huzur bulmasın. Ki bütün insanoğlu huzur bulmayacaktır. Altın ki süstü takıydı sen onu zenginlik ettin, seni ölümün de insanoğlunun fakirliği olsun” (s.165). Alkyone'nin üzüntüsünden kendini

⁴⁰³ Kemal Kocatürk, “Su İzler”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005 s.125–167

uçurumdan aşağıya atlamasına dayanamayan Zeus iki sevgiliyi kumruya dönüştürür. Bu sırada kötü haberi alan Aliye de altın arayan şirketin kapısında kendini asar. Koro, Kerem ve Aliye'nin Karağaç mezarlığında yan yana yattıklarını ve başlarında iki kumrunun beklediğini söyleyerek sevenlerin ayrılmadığını ifade eder. Oyunda geçmişten günümüze hiçbir şeyin değişmediği vurgulanır. İnsanlar hâlâ zengin bir hayat sürmek için hırslarının kurbanı olmakta, sevdiklerini, değer yargılarını kaybetmektedirler.

Yunan mitolojisindeki Arakhne ve Athena arasındaki mücadele günümüzdeki zorbalık ve baskı ile ilişkilendirilerek *Karadul Efsanesi*'nde⁴⁰⁴ sorgulanmıştır. Anlatıcı çantasında Amerika'dan özel olarak getirttiği örümcekle birlikte dolaşırken bir yandan da dış dünyada gördüklerini onunla paylaşır. Kimi zaman da kendisi örümcek olur ve etrafındaki kişiler tarafından algılanışını verir. Oyunda Arakhne'nin Athena'dan daha güzel halı dokuduğu için örümceğe dönüşmesi de konunun daha iyi anlaşılmasını sağlar. Çünkü Athena'nın bu davranışı bir anlamda kurulu düzene karşı çıkan, başkalarının menfaatine dokunacak işler yapan kişilerin güçlüler tarafından ezileceği şeklinde yorumlanmıştır. Oyunun sonunda Anlatıcı'nın bir bomba haline gelmiş vücudundaki füyeyi çekmesiyle birlikte kendini öldürmesi aslında saflıktan, dürüstlükten yana olanların yaşama hakkı olmadığına da göstergesi olarak kabul edilebilir.

İnsanlık tarihi boyunca her zaman savaşların, kavgaların, haksızlıkların olduğu bu sefer bir doğu mitolojisiyle *Dün Bugün Yarın*'da⁴⁰⁵ ele alınır. Bugün, dün ve yarının anlamını, önemini kavramaya çalışır. Dün'den geçmişte olup biteni anlatmasını ister. Dün, yeryüzünde güzellik, çirkinlik, zenginlik, fakirlik, zekâ, onur, şan veya şöhretin insanlara eşit dağıtılmadığını, bu tür bir eşitliği aramanın da saçma olduğunu belirtir. Bu adaletsizlik toplumda birçok kanlı olayın yaşanmasına sebep olmuştur. Aynı Habil ve Kabil olayında olduğu gibi haksızlığa uğradığını düşünen birçok insan intikam duygusuyla hareket edip tartışmalara, kavgalara, cinayetlere hatta savaşlara yol açarlar. Yüzyıllar önce gerçekleşen bu olayın benzerleri günümüzde de yaşanmaktadır. Anlatılan bütün bu karamsar örneklerle rağmen yazar yarının güzel olabileceğini, insanların umutlarını kaybetmemesi gerektiğini söyleyerek oyununu bitirir.

Tanrılar Konuşuyor'da⁴⁰⁶ da mitolojik bir konu Türklerle ilişkilendirilerek anlatılır. Bir çocuğun tarihin Yunan medeniyeti ile başladığını düşünmesi, Türk medeniyetinin uzun geçmişine rağmen Yunan medeniyetinin gölgesinde kaldığına inanması üzerine sahneye

⁴⁰⁴ Yılmaz Onay, "Karadul Efsanesi", *Toplu Oyunları 2*, s.12-50

⁴⁰⁵ Mine Ölce, "Dün Bugün Yarın", *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, s.7-37

⁴⁰⁶ H.Bedi Fırat, *Tanrılar Konuşuyor*, 9 Eylül Basımevi, İzmir, 1947

Tarih çıkar. Çetin'e "Beşerin babası Allah ise medeniyetin babası da Türk'tür" diyerek Yunan tanrıları arasında çıkan anlaşmazlığı İda dağında yaşayan bir Türk çobanın nasıl çözdüğünü övünerek anlatmaya başlar (s.6). Hera, Afrodite, Athene ve Artemis arasında kim en güzel tartışmasına Türk çoban Frigya kralı Paris karar verecektir. Paris hiçbir şeyde bir olmadığını, birin ancak Tanrılar Tanrısına ait olduğunu söyler. Dünyanın da bir olduğunu fakat dört yönü olduğunu, elmanın da dünyaya benzediğini, ondan da dört dilim çıkacağını ve her bir dilimin de Tanrıçalara ait olduğunu belirtir. Gücün birlik olmak olduğuna inanır. Zeus bu cevabı çok beğenir, Paris'e istediği her şeyi yapacağını ifade eder. Bunun üzerine Paris, Türk bayrağının yeryüzünde sonsuza kadar dalgalanmasını diler. Türklerin sonsuza dek varlıklarını sürdüreceklerini belirtmek için mitolojik öykünün sonu değiştirilmiştir.

3.1.4. Köyü ve Köylüyü Anlatan Oyunlar

Köy ve köylünün hayatı Cumhuriyet Türkiye'sinde başka edebiyat dallarında olduğu gibi birçok oyunda da ele alınmıştır. Tanzimat döneminde bu alanda hiçbir eser yokken Meşrutiyet döneminde az da olsa bazı oyunlardan bahsetmek mümkündür. And, bu dönem yazarlarının kutsallığı ve dokunulmazlığı nedeniyle aile hayatıyla ilgili sorunlar üzerinde bile doğru dürüst durmazken köy ve köylüyle ilgilenmemelerini doğal karşılar.⁴⁰⁷ Cumhuriyet dönemi oyun yazarları; birçok oyunlarında köylünün töre ve âdetleri sorgulamadan sürdürmesini, kan davası nedeniyle birçok ocağın sönmesini, batıl inançların ve bağnazlığın günlük yaşayışa etkisini ve köylü kadının toplumda ikinci plânda kalışını eleştirmişlerdir.

Köylerde yıllardır hüküm süren ağalık düzeni köylünün yoksulluğuna ve ezilmesine neden olmuştur. Yazarlar, eserlerinde köy ağalarının hem köylünün emeğini sömürdüklerini, hem de onların uygun şartlarda yaşamasına engel olduklarını dile getirirler. Bu oyunlarda ağa kadar ona yordakçılık edenlerin, muhtarların, rüşvetle iş görenlerin ve hocaların da suçlu olduğu vurgulanır.⁴⁰⁸ Köylülerin ağaya karşı çıkamayışları *Taşın Kalp*'te⁴⁰⁹ çarpıcı bir şekilde işlenmiştir. Köyün mecnunu malını, mülkünü elinden alan köy ağasından şikâyetçidir. En azından geçimini sağlamak için Sarı Kız'ı ister. Fakat ağa, mecnunun bu yakarışlarını duymazlıktan gelir. Köydeki herkesin kendisine borçlu olduğunu söyler. Kahvede olaylara tanık olan köylüler ise mecnunun yanında yer almazlar. Kendi hayatlarını da yakından ilgilendiren bu duruma seyirci kalırlar. Sadece muallim,

⁴⁰⁷ Metin And, "Cumhuriyetten Önce Köy Oyunları", *Yeni Edebiyat*, S.2, Aralık 1969, s.23

⁴⁰⁸ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1971, s. 124

⁴⁰⁹ Vala Nureddin, "Taşın Kalp", *Muhit Gazetesi*, 1 Mart 1929, Nr. 5, 1929

mecnuna boşuna yalvarmamasını, ağanın kalbinin taştan olduğunu söyler. Mecnun bu sözleri yanlış anlar ve ağanın gerçekten taştan bir kalbe sahip olup olmadığını öğrenmek için onu öldürür. Ne yaptığıнын farkında bile olmayan mecnun ağada kalp olmadığını görünce hayal kırıklığına uğrar. Oyunda ağanın duygusuzluğu ironik bir anlatımla verilmiştir.

Ağanın köylü üzerindeki otoritesini *Allah'ın Dediği Olur*'da⁴¹⁰ da görürüz. Osman, ağanın kızına âşık olmuştur, ancak fakir olduğu için Habib Ağa kızını ona vermek istemez. Osman kızı kaçırma plânları yaparken annesinin yalvarmalarına dayanamaz ve başka bir çözüm bulmaya çalışır. Sonunda ağaya bir oyun oynamaya karar verir. Gece sobanın deliğinden gaip ten sesleniyormuş gibi yaparak ağaya köylülerden aldığı tarlaları iade etmesini, kızını da Osman'la evlendirmesini söyler. Habib Ağa, Allah'ın kendisiyle doğrudan konuştuğuna inanır ve sabah olur olmaz herkesi kahveye çağırır. Kızını Osman'a, tarlaları da eski sahiplerine verir. Oyunda Osman'ın aşkından yola çıkılarak toprağın köylüler için öneminden bahsedilir. Köylüler tarlalar taşla dolu olmasına rağmen bir umutla ekip biçerler. Yazar, oyununda din konusundaki zaaf üzerinde de durur. Habib Ağa'nın elinde sürekli tespihle dolaşması, her gün camiye gitmesi köylülerin gözünü boyar. Köylüler onu fakir fukaranın dostu gibi görürler. Hakkında hiç kötü laf söylemezler, ama oyunun sonunda hepsi Osman sayesinde gerçeği görecektir ve tarlalarını güvence altına almak isteyecektir.

Pusuda'da⁴¹¹ ise ağa Yılanoğlu, okuyup avukat olan Yaşar'ın sevdiği kızla evlenmeyi kafasına koyar. Amacına ulaşması için Yaşar'ın ortadan kaldırılması gerekir. Yılanoğlu, Yaşar'ın çocukluk arkadaşı Dursun'u bu işi yapmaya ikna eder. Fakat asıl niyetinden hiç bahsetmez. Sadece eğer adam öldürürse köyde itibarının artacağını, köy kahvesinde herkesin onun yiğitliğinden bahsedeceğini söyler. Durumu öğrenen Yaşar, Durmuş'un ortada bir sebep yokken kendini öldürmek istemesini anlamsız bulur ve elindeki çiftiyi alır. O sırada olağanüstü bir olay yaşanır. Çifte ateş aldığı halde gökten konfetiler yağmaya başlar. Yaşar'ın arkasından Durmuş'un yanına gelen Yılanoğlu, onu beceriksizlikle suçlar. Durmuş, Ağa'ya karşı kendini savunurken bu sefer silah gerçekten patlar ve ağa ölür. Durmuş ise artık köyde bir kahraman gibi karşılanacağı için mutludur. Yaptığından pişman değildir, aksine onun için önemli olan köy alanında eskisi gibi boynu bükük gezmemektir. Hayatını değiştirmek için kendine sunulan tek fırsatın doğru veya yanlış olduğunu bile sorgulamaz: “Dursun: (Kahramanca) Ulan Dursun. Yılanoğlu'nu çam

⁴¹⁰ A. Turan Oflazoğlu, *Allah'ın Dediği Olur*, Kent Yayınları, İstanbul, 1967

⁴¹¹ Cahit Atay, *Pusuda*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1971

gibi devirdin ha? (İyice büyüyerek) Deviririm arkadaş... Deviririm ya... Şakam yoktur benim... Kulaksızın Yaşar'ı kim olsa vurur... İnanmazsan İstasyona git. Tümseğin oraya... Leşi orda yatar!" (s.31).

Oyunda aynı zamanda erkeklerin birden fazla kadınla evlenmeleri, hatta eski eşlerin buna önyak oluşları eleştirilir. Yılanoğlu'nun karısı, ağanın düşüncesinden haberdardır ve kendi elleriyle kocasını evlendirmek ister. *Pusuda*'da köylülerin sömürülmeyi kabul edişleri, kısır dünyalarının dışına çıkamayışları, Durmuş'un adam öldürerek itibar kazanma çabası gözler önüne serilmiştir. Şener ise ağa gibi kurnaz kişileri barındıran toplumun ekonomi ve kültür bakımından geri kalmış bir toplum olduğu gerçeğini dile getirir.⁴¹²

Ağaların sarsılmaz otoritesi *Manda Gözü*'nde⁴¹³ de eleştirilir. Mecit Ağa gözü kör edilen mandanın öcünü almak ister. Hâlbuki Elvan hayvanın tarlalarına girmesine engel olmak isterken kazara taşı mandanın gözüne atmıştır. Mecit Ağa, şikâyetini öncelikle Köy İhtiyarlar Kurulu'nda halletmeye çalışır. Büyük yeminler ederek çocuğun boynundan kan akıtacağını söyler. İki tarafı da uzlaştırmaya çalışan İhtiyarlar Kurulu, sonunda çocuğun özür dilemesine ve yeminin yerine gelmesi için de usturayla çok az kan akıtılmasına karar verir. Elvan herkesin içinde yaptıklarından pişman olduğunu söyler. Fakat sıra usturaya gelince korkudan "baba" diye bağırması Rafet'in üç el silah atmasına ve Mecit Ağa'yı yaralamasına neden olur. Sorun artık daha da büyümüştür. Oyunda ağanın köylü üzerindeki baskısı, bir çocuğun yaramazlığını sömürü aracı olarak kullanması eleştirilir. Sedat Veyis Örnek, törelerin uygulanmasında aşırılığa düşmenin getirdiği yıkımı işlemiştir.⁴¹⁴ Köylerde ağanın otoritesini sarsacak en ufak bir hata bile ağır bir biçimde ödenir.

Aynı konu *Korkunçlar*'da⁴¹⁵ Acenta ve bir deli çocuk arasındaki ilişkiyle verilmiştir. Arif'in annesi altı yıl Acenta'nın yanında çalışmış ancak onun yaptıklarına dayanamayarak kendini trenin altına atmıştır. Bu durumdan etkilenen Arif aklî dengesini yitirir. Acenta, dostlarıyla âlem yaptığı bir gece yüzbaşının Arif'i sofraya çağırmasıyla birlikte her şey değişir. Yüzbaşının tabancasını alan Arif Acenta'yı vurur, böylece annesine ve kendisine yapılanların öcünü alır.

⁴¹² Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923–1970)*, s.127

⁴¹³ Sedat V. Örnek, "Manda Gözü", *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, Temmuz 1969, s. 521-532

⁴¹⁴ Sevda Şener, "Bir Halkbilimci Oyun Yazarlarımız: Sedat Veyis Örnek", *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s. 232

Oyun daha önce Tiyatra Araştırmaları Dergisi, 1993, S.10'da yayınlanmıştır.

⁴¹⁵ Refik Erduran, *Korkunçlar*, Şehir Matbaası, İstanbul, 1957

Köse ile Muhtar'da⁴¹⁶ ise bu sefer güç muhtarın elindedir. Oyunda halkın cahilliğinden faydalanan kurnaz muhtarın başına gelenler anlatılır. Halk, muhtarın mera davası için kendilerinden topladığı paraların arkasını aramaz. Hâlbuki muhtar dava sonuçlandığı halde kimseye söylememiş, paraları da cebine atmıştır. Köse, muhtarın ne dolaplar çevirdiğini bilir. Yazık ki bu bilgisini köylünün yararına değil, kendi çıkarları için kullanır. Çünkü muhtar olmak ister ve bunun için de imamla birlik olup muhtarın ayağını kaydırmak için ona şantaj yapar. Oyunun sonunda kaymakamın köye gelmesiyle tüm gerçekler ortaya çıkar. Muhtar halkı aldatmakla, Köse de olup biteni bildiği halde kimseyi uyarmamakla suçlanır.

Köy hayatına değinen oyunlar içerisinde sadece *Sevilen Adam*'da⁴¹⁷ ağaların yanındaki sahte dostlar ele alınmıştır. Rasim, Kadir Ağa'yı çok sevdiğini, hep onun iyiliğini istediğini her fırsatta dile getirir. Babasıyla küs olduğu için parasız kalan Mehmet'in yüzüne bile bakmaz. Rasim'in iç yüzünü iyi bilen Mehmet, Kadir Ağa'yı uyarır. Kadir Ağa ise Rasim'in menfaatçi biri olduğunu kabul etmek istemez. Rasim'in öz oğlu gibi kendisiyle ilgilendiğini anlatır. Oyunun sonuna doğru her şey değişir. Sel felâketinde Kadir Ağa tüm varlığını kaybederken Mehmet de babasının ölümüyle bütün mallara sahip olur. Bunu öğrenen Rasim taraf değiştirir ve daha önce kötü davrandığı Mehmet'i yere göğe sığdıramaz. Bu sefer Mehmet'i uyarma sırası Kadir Ağa'ya gelmiştir. Oyunda ağa gibi toplumda söz sahibi kişilerin gücünden yararlanmak isteyen çıkar çevreleri eleştirilmiştir.

Köylülerin zor hayat şartları *Ormanda*⁴¹⁸ adlı oyunda işlenmiştir. Köylerde toprak sahibi olmanın önemi, bunun için ormanların katledilmesi esas konuyu teşkil eder. Kizir Mehmet ormandaki seyrek ağaçları keserek tarla sahibi olmak ister. Bir ağanın yanında yanaşma olarak çalışan kardeşi Üsük'ü kendisine yardım ederse hayatının değişeceği, tarla sahibi biri olarak köyde istediği kızla evleneceği vaadiyle kandırır. Koruyucuya yakalandıkları takdirde daha önceden yaptıkları plânı uygularlar. Kizir korucunun yanında yer alır ve Üsük'ün cahilliğinden böyle bir işe girdiğini söyler. Kizir, korucunun da Üsük gibi yoksulluktan bıktığını anlayınca ikisinin de aslında kasıtlı olarak ağaçları kestiklerini, kendileri için toprağın ormandan daha önemli olduğunu itiraf eder. Bunu duyan korucu bir devlet görevlisi olarak büyük sorumluluk duygusuyla ikisini de karakola götürür.

⁴¹⁶Hamdi Olcay, *Köse ile Muhtar*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1950

⁴¹⁷Hamdi Olcay, *Sevilen Adam*, Ulus Basımevi, Ankara, 1947

⁴¹⁸Cahit Atay, *Ormanda*, İzlem Yayınları, Ankara, 1964

Kimdir Kim Bilir'de⁴¹⁹ daha fazla toprağa sahip olmak için birbirlerini öldürenler eleştirilmiş, aynı zamanda köylüler için toprağın önemine değinilmiştir. Oyundan öğrendiğimize göre köyde her gün birileri öldürülür, ancak katil bir türlü bulunamaz. En son Halil'in de öldürülmesiyle öğretmen, köyün delisi ve birkaç köylü savcıya bildikleri her şeyi anlatmaya karar verirler. Dal Yakup mülkünü genişletmek için adamlarına göz koyduğu tarlanın sahibini öldürtmekte, zor durumda kalan eşinden de az miktar para karşılığında araziyi satın almaktadır. Öğretmen ve birkaç köylü ondan çekindikleri için şimdiye kadar susmuşlardır. Bu sefer iş başkadır. Zira Deli Murat'ın, Halil'i kimin öldürdüğünü görmüş olması onları cesaretlendirmiştir. Fakat savcının köye geç gelmesi, Deli Murat'ın çifteyi eline alıp Dal Yakup'u öldürmesine neden olur. Oyun boyunca her ölümden sonra tekrarlanan "Kimdir kim bilir" bir leitmotif oluşturur. Bu sözle köylülerin ağadan korkusu, başlarının tehlikeye gireceği endişesi belirtilmiştir. Hatice Nine bu durumu şu şekilde özetler: "Gören de yoktur. Duyan da yoktur. Hele bilen, hiç yoktur. A kızım, burada herkesin derdi, bir karış toprak. Ormandan çalınan, ulus malından alınan bir karış fazla olsun da, ötede kimin canı yanarsa yansın. Yanana kim bakıyor, ağlayanı kim duyuyor?" (s.423).

Köylü için toprağın önemi *Vur Emri*'nde⁴²⁰ de farklı bir şekilde tasvir edilmiştir. Halil, yıllardır hapis yatmasına rağmen ailesinden kimsenin kendini ziyarete gelmemesine çok üzülür ve bunun hesabını sormak için hapishaneden kaçır. Evine geldiğinde annesinin babasından korktuğu için sesini çıkaramadığını, babasının da köyün değer yargıları ve âdetleri yüzünden elinin kolunun bağlı olduğunu anlar. Tekrar kaçmaktan başka çaresi yoktur. Halil'in ailesiyle sorunlarının temelinde köy hayatının zor şartları vardır. Her şeyden önce köylüler karın tokluğuna verimsiz toprağı ekip biçerler. Bu şartlar ise geleceğe güvenle bakmalarına engeldir. Halil de evden on beş yaşında kaçmasının sebebinin tarlalarının yeterince ürün vermeyişine bağlar. Ona göre şehre gidip bir iş bulabilirse hayatı kurtulacaktır. Şehiri bir umut kapısı olarak görür. Ne var ki şehirdeki yozlaşmış değer yargıları yoksulluktan kaçışla başlayan umuda yolculuğun hüsrarla bitmesine zemin hazırlayacaktır.

⁴¹⁹ İbrahim Zeki Burdurlu, "Kimdir Kim Bilir", *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, Temmuz 1969, s.423-434

⁴²⁰ Necati Cumalı, "Vur Emri", *Oyunlar I*, İmbat Yayınları, Ekin Basımevi, İstanbul, 1969, s.127-150
Oyun ilk olarak *Türk Dili Dergisi*, S. 190, Temmuz 1967 yılında basılmıştır. Oyun ise Aralık 1966 yılında Teşvikiye'de yazılmıştır.

Köylülerin geçim sıkıntısı nedeniyle sadece büyük şehirlere değil aynı zamanda yurt dışına gittiklerini *Nivya*'da⁴²¹ görürüz. Alican yıllarca Almanya'da köye döneceği ve sevdalisına kavuşacağı günün hayaliyle yaşamıştır. Sonunda Almanya'dan kesin dönüş yapmış, köyüne doğru yola çıkmıştır. Yolda karşılaştığı Kınno'dan sevdiği kızın başka biriyle evlendiğini öğrenen Alican'ın bütün dünyası yıkılır. Artık köye dönmesi için bir sebep yoktur. Sosyal içerikli bu oyunda köyden Almanya'ya göç eleştirilmiştir. Köylüler topraktan beslenemedikleri, geçimlerini sağlayamadıkları için vatanlarını terk edip umut kapısı olarak gördükleri Almanya'ya giderler. Ancak oraya uyum sağlaması kolay olmaz. Bu durum Kınno aracılığıyla şu şekilde eleştirilir:

“Bu gurbete çıkmalar köyü bitirdi. Kimse kalmadı ki, otuz haneye düştü. Yaşlıların çoğu toprak oldu... ‘Bu köyden nasibimiz kesilmiş’ diyen yorganını sırtlayıp gitti. Olmaz, bu gidiş hoş değil. Kaçmakla, yerini başkasına bırakmakla bi yere varılmaz. Bu yüzden yorganını sırtlayıp gidenlere hep kızdım, ama beni dinleyen olmadı. Topraktan kopan köylü, denize atılmış tarla sıçanına benzer” (s.69).

Yazılan Bozulmaz'da⁴²² ise köylüler için toprağın anlamı yüzeysel bir şekilde anlatılır. Yıllar önce kocasını kaybeden Emine oğlunun topraklarına sahip çıkmasını ister. Fakat onun köydeki bir ağanın karısına âşık olması Emine'yi kaygılandırır. Kasabada çalışan kayınbiraderini akıl danışmak için köyüne çağırır. Köylüler gece karanlığında Ali'yi İsmail zannedenerek öldürürler.

Köylünün, hayattaki ezikliğini ve çaresizliğini ironik bir şekilde ele alan bir diğer oyun ise *Kerpiç Memet*'tir.⁴²³ Köylüler kendi aralarından çıkmış, onları koruyacak, güvenebilecekleri, güçlü, kuvvetli Kerpiç Memet'in hayali ile yaşarlar. Herkes bu efsaneye inanmak ister. Kısa boylu, çelimsiz Kerpiç Memet ise tesadüfler sonucu eşkıya olmuştur. Karakola gidip teslim olmak istediği zaman kimse gerçeği kabul etmez. Köylüler güvenlik duygusundan yoksun oldukları için kendilerine hayalî kahraman yaratmışlardır. Onların gözünde Kerpiç Memet zenginin parasını fakire dağıtan biridir.⁴²⁴ Bu durumda Kerpiç Memet için dağa çıkıp eşkıyalığı sürdürmekten başka çıkar yol kalmamıştır. Zor şartlar altında yaşayan, ekonomik güvenceleri olmayan, cahil halkın hayalî kahramanlar yaratmaları onların bu hayattaki ezikliğini bir parça da olsa unutmalarını sağlar. Köylü “en güçlüye bile kafa tutan yiğit” düşüncesini yüceltmekte, onu hakkını ve hukukunu koruyan

⁴²¹ Aydın Doğan, “Nivya”, *Delioğlan ve Diğerleri*, Yaba Yayınları, İstanbul, 1995, s.58–80

Oyun Haziran 1984'te yazılmıştır.

⁴²² Ahmet Kutsi Tecer, “Yazılan Bozulmaz”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

⁴²³ Cahit Atay, ‘Kerpiç Memet’, *Karalar'ın Memet'leri*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1971, s.97-127

⁴²⁴ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923–1970)*, s.129

bir destek olarak görmektedir.⁴²⁵ *Kerpiç Memet*'te din sömürüsü üzerinde de durulmuştur. Köylüler Memet'in taşıdığı muska sayesinde ateşin karşısında yiğitçe durduğunu söylerler: "Muskalıdır Kerpiç... Emme sana muska derim. Gayet bi derin hoca yazdı. Koy cebine o muskayı, yazıda gezinir gibi, makineli tüfek ateşi üstüne git. Heç korkma.." (s.107). Bu sözleri duyan Köylü de aynı hocaya gidip muska yazdırmak ister.

Fakirlik yüzünden güçlüye boyun eğmek zorunda kalan bir ailenin dramı *El Kapısı*'nda⁴²⁶ anlatılmıştır. Durdu Bacı dizlerinde kendi çocuğunu, beşikte evin küçük beyini uyutmaya çalışırken kocasının suçsuz olmasına rağmen jandarmalar tarafından götürülüşünü hatırlar. Mamıd Efendi ağanın isteği üzerine birini öldürmüştür. Karşılığında ise oğlu ortak mirasçı sayılacak; böylece daha iyi yaşamaları için gerekli toprağa kavuşacaklardır. Fakat bu arada geçip giden ömrü, karısı, çocuğu umurunda değildir. Çünkü bir köylü için verimli topraklara sahip olmak her şey demektir:

"Ula kırk dönüm, ula yarısı sulu! Ula öz karının koynuna girer gibi gireceksin bu toprağın koynuna! Ula bi gözelin gerdeğine girer gibi. Ula adam da vururlar bunun için, ula vurmadığın adamın kanı da alınır üstüne bunun için. Ula mahpusa da girilir. Ula ölünür bilem, ölünür be!..." (s.280).

Köylülerin dinî duygularının sömürülüşü *Ermış Memet*'in⁴²⁷ konusunu oluşturur. Oyunda batıl inançların cahil köylüyü sürüklediği trajik bir durum ele alınmıştır. Ali tarlaya Memet'e yardım etmeye gelir. Fakat Ali'nin ava gitmesinden, yılan öldürmesinden dolayı aralarında tartışma başlar. Memet, Ali'ye köydeki hocanın "hiçbir canlıya dokunmayın" (s. 39) dediğini hatırlatır. Ali ise mantığını kullanır ve Allah'ın insana iyiye ve kötüyü ayırt etmesi için akıl verdiğini söyler. Bu konuşmalardan sonra ikisi de ağacın gölgesinde uykuya dalarlar. Memet, rüyasında şeyhini görür. Şeyhi Ali'nin ölüm vaktinin geldiğini, bu dünyanın çilesinden kurtulup cennete gideceğini bildirir. Memet uyanınca rüyanın etkisiyle hiç tereddüt etmeden en yakın arkadaşını öldürür. Bunu dinî bir görev addetmiştir. Sokullu'ya göre Atay oyununu öyle bir kurgulamıştır ki Memet'i

⁴²⁵ Sevda Şener, "Karaların Memetleri", *Karalar'ın Memet'leri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara Basım ve Cilt Evi, Ankara, 1972, s.14

⁴²⁶ Orhan Asena, "El Kapısı", *Kısa Oyunlar*, 1996, s.267-282

Bu oyun *Bir Kadın Üzerine Çeşitlemeler* başlığı altında toplanan dört kısa oyundan biridir. Oyun ilk olarak Türk Dili, S.187, Nisan 1967'de yayınlanmıştır.

⁴²⁷ Cahit Atay, 'Ermış Memet', *Karalar'ın Memet'leri*, 1971, s.36-65

Karalar'ın Memet'leri tek perdelik üç oyundan oluşur. Oyunların daha sonraki basımlarında birleştirildiği ve tek bir oyun olarak okuyucuya/seyirciye sunulduğu görülür. İnci Enginün'ün *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*'nda bu üç oyunu ayrı çalışmalar olarak değerlendirirken Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)* adlı çalışmasında, Sevinç Sokullu da *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*'nde oyunları tek tek ele alırlar.

suçlayamayız, o sadece arkadaşını dünya acılarından kurtarmak için öldürmüştür.⁴²⁸ 1. ve 2. orakçı Memet'in şeyhten emir aldığını öğrenince onun bir ermiş olduğuna inanırlar. Memet kendinden geçmiş bir halde Ali'yi öldürdüğünü söylerse de artık kimse ona inanmak istemez. Bu “mübarek” suçu kendi üstlerine almak için adeta yarışır. Oyunda din adamlarının köylüleri sömürmesi işlenirken aynı zamanda köylünün kurak topraktan ürün elde etmeye çalışmasına da değinilir. Memet tüm parasını çorak tarlaya yatırmıştır. Çopur Hoca'nın sözde okunmuş toprağını tarlasına serptiği takdirde bol ürün elde edeceğine inanması ise onun ne kadar cahil olduğunu gösterir.

Günümüzde de hâla önemli bir sorun olan kan davası birçok oyunda eleştirilmiş, halka bu töreden vazgeçilmesi gerektiği anlatılmaya çalışılmıştır. Bu konuyu işleyen oyunlardan biri de *Yangın Memet*'tir.⁴²⁹ Oyunda taraflardan biri hasta yatağından çıkamayan İlyas, diğeri ise ailesinin zoruyla bu işin içinde olan ve sevdiği kıza kan davası sonuçlanmadan kavuşamayan Memet'tir. Yıllar önce dedeleri zamanında kimin düvesinin daha gösterişli ve güçlü olduğuna dair şakayla başlayan atışma kan davasına dönüşmüştür. Memet, İlyas evde tek başınayken yanına kadar gelir. Onun hasta olduğunu görünce öldürmekte tereddüt eder. İlyas, Memet'e akıllı olmasını, ömrünü hapiste geçirdiğini, birçok hastalığı orada kaptığını anlatır. Memet ne yapacağını bilemez. Geçmiş günlerden, bu davanın anlamsızlığından konuşurlarken Memet bayılır. İlyas, Memet'i yatağında yatırır ve başucunda kendine gelmesini bekler. Memet herkes uykudayken kendine gelir ve sessizce düşmanın evini terk eder. Yazar oyunu kesin bir sonuçla bitirmeyerek bu toplumsal sorunun çözümünün basit olmadığını vurgular. Kan davasına düşman taraflar inanmasa bile bu törenin kolaylıkla aşılamayacağını belirtir.

Bu âdetleri sürdürmekte kararlı olan kişilerin daha çok köylü kadınlar olduğunu söyleyebiliriz. Yine erkekler ayıplanmamak için gönülsüz de olsa onlara uyarlar. Bunun en güzel örneğini *Keziban*'da⁴³⁰ görürüz. Keziban hayattaki tek torununa gözü gibi bakmış, onun bir gün intikamlarını alacağı düşüncesiyle yaşamıştır. Ali ise bu davaya artık bir son verilmesi gerektiğine inanır. Birini öldürmek, bu yüzden aylarca hapishanede yatmak istemez. O, tarladan hasatı toplamanın, eline geçen parayı da başlık parası yapıp evlenmenin hayalini kurar. Fakat Keziban'ın ağır sözlerine daha fazla dayanamaz ve bir gece karşı tarafın gelinini dağa kaçırır. Keziban, iki oğlu gibi torununu da bu davada kaybedeceğini aklına bile getirmez. Gözünü kin bürümüştür. Oyunun sonunda Keziban'ın

⁴²⁸ Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s.216

⁴²⁹ Cahit Atay, “Yangın Memet”, *Karalar'ın Memet'leri*, 1971, s.67-96

⁴³⁰ A. Turan Oflazoğlu, *Keziban*, Kent Yayınları, İstanbul, 1967

Oyun ilk olarak *Türk Dili*, S.152, Mayıs 1964'de yayınlanmıştır.

düşmanları Ali'nin cesedini ve gelini kapının önüne koyarlar. Ali için önce ağıt yakan Keziban, Elmas'a dağda Ali'yle birlikte olup olmadıklarını sorar. Elmas'ın başını evet anlamında sallamasıyla birlikte içinde yeni bir ümit doğmuştur. Ali'nin bitiremediği işi onun çocuğu halledecektir. Bu uğurda yitirilen canlar, sönen ocaklar, Keziban'ın gerçekleri görmesini sağlayamamıştır.

Aynı konu *Kan Davası*'nda⁴³¹ da işlenmiştir. Daha çok genç olmasına rağmen babasının intikamına almaya giden oyun kişisi hiçbir suçu olmayan köylüsünü öldürür. Oyunda dramatik olan bu köylünün yıllar önce aile ile tüm bağlarını koparmış olmasına rağmen kan davası söz konusu olunca birden o ailenin bir ferdi sayılması ve bir hiç uğruna öldürülmesidir. Oyunda kan davası yüzünden birçok ailenin yok olduğu, masum insanların öldürüldüğü gözler önüne serilmiştir.

Kan davası üzerine yazılmış bir başka oyun ise *İçerdeki Adam*'dır.⁴³² Ali, annesinin zorlamasıyla babasının katilini öldürmüş ve genç yaşta hapse düşmüştür. İntikam duygusuyla hareket eden anne göz göre göre öz oğlunun hayatını mahvetmiştir. Ali'nin hapisanedeki arkadaşı Cemal ise başlık parasını veremediği için sevdiği kızı kaçırmış, ancak kızın Kızılırmak'ta boğulması plânlarını alt üst etmiştir. Cemal yalancı şahitlerin ifadeleriyle suçlu bulunmuştur. Töre kurbanı olan Ali ve Cemal ilk fırsatta firar edip kendilerini bu hale getirenlerden intikam almak isterler. Fakat hapisanede halı dokumaya başladıktan sonra bütün düşünceleri değişir. Sevgilerini, umutlarını halıya işlerler. Oyunda özellikle köylerde gördüğümüz kan davası, başlık parası gibi sorunlar gündeme getirilmiş, insanların enerjilerini doğru bir şekilde kullandıklarında dünyalarının değişeceği düşüncesinin altı çizilmiştir.

Kafakağıdı'nda⁴³³ ise köylerde evlilik için başlık parası ve çeyizin mutlaka olması gerektiği anlayışı eleştirilir. *İçerideki Adam*'da Cemal'in hapisaneye düşmesine neden olan bu töre *Kafakağıdı*'nda araya giren aydın görüşlü kişiler sayesinde tatlıya bağlanmıştır. *Kafakağıdı* ailelerin inadı yüzünden birbirlerini sevdikleri halde evlenemeyen iki gencin hikâyesini anlatır. Mahalle muhtarının gençleri evlendirme plânları üzerine gelişir. Aileler çocukların düşüncelerini dikkate almadan onları başkalarıyla evlendirmeye çalışırlar. Muhtar sorunu çözmek ister, fakat her iki taraf da sözünden dönmez. O yıllarda evlenmeye niyet eden gençlerin isimlerinin muhtarlıktaki duvarda bir hafta asılı kalması

⁴³¹ Remzi Şahin, "Kan Davası", *Çağrı*, S.94, 1965, s.12-13

⁴³² Berin Taşan, *İçerideki Adam*, Haşmet Matbaası, İstanbul, 1971

Oyunun 02.08.1970 tarihinde Sinop Çocuk Cezaevi bahçesinde mahkûmlar tarafından oynandığı belirtilmiştir.

⁴³³ Hamdi Olcay, *Kafakağıdı*, Doğuş Basımevi, Ankara, 1945

CHP 1945 yılı Sanat Mükâfatı jürisince beğenilmiştir.

âdettir. Böylece bu birlikteliğe itirazı olanlar için süre tanınmış olur. Muhtar kurnazlık yaparak Suna ve Mehmet'in isimlerini kâğıtların en altına asar ve ailelerin görüp nikâhı engellemelerine izin vermez. Suna ve Mehmet nüfus cüzdanlarıyla birlikte nikâh işlemleri için hükümet binasına giderler. Muhtar da iki aileyi yanına çağırarak olup biteni anlatır. Gençler birbirini sevmiştir, reşit oldukları için de işlemlerini tek başlarına halletmişlerdir. İlk başta babalar karşı çıksa da sonunda durumu kabullenirler ve düğün başlar. Bir zamanlar anlamlı olan birçok örf ve âdetin bugün artık geçerliliğini yitirmesi söz konusudur. Cumhuriyet dönemi yazarları başlık parası gibi geleneklerin oyunlarında insan hakları ilkelerine aykırı olduğunu ileri sürerek eleştirirler.⁴³⁴

Köy kadının geleneksel aile düzeni içindeki dramı birçok oyunun konusu olmuştur. Şimdiye kadar ele aldığımız oyunlarda yan tema olarak işlenen bu durum *Çılgılık*'ta⁴³⁵ merkezî unsur haline getirilmiştir. Hacer, oğlu askerdeyken gelini Emine'nin namusunu korumak zorundadır. Köy alanından geçerken, tarlada çalışırken Emine'nin başını kaldırmasına, etrafa bakmasına izin vermez. Bu sırada Ali izne gelmiş, annesine haber vermeden önce Emine'yi görmek istemiştir. Gelinin odasından gelen sesleri duyan Hacer bir an geçmişe gider. Yıllar önce kaynanası çılgık çılgığa Hacer ve kocasının yanına gelmiş, kocasına kız kardeşinin yanında bir yabancı olduğunu, namusunun elden gittiğini söylemiştir. Bunun üzerine soluğu kız kardeşinin evinde alan kocasını o yabancı öldürmüştür. Hacer, geçmiş günlerin acısıyla eline baltayı alıp Emine'nin odasına girer, ne olup bittiğini anlamadan oğlunu ve gelinini öldürür. Oyun yazarı sadece kırsal kesimdeki kadınların değil aynı zamanda şehirde yaşayan birçok kadının da şiddete maruz kaldığını oyunun sonunda çarpıcı bir şekilde verir. Sokağa yalnız çıktığı için laf işiten, okuldaki erkek arkadaşlarıyla gezdiği için dayak yiyen, hatta vitrine bakması bile suç sayılan kızların sürekli baskı altında tutulduklarına işaret eder. Doğacak her kız çocuğu da aynı sıkıntılarla, aynı tehditlerle karşılaşacaktır. Yazar, köyde yaşanan olaydan evrensel bir sosyal meseleye açılım yapmıştır. Oyunda sık sık karşılaştığımız “Namusunu koruyamadın mı?” çılgılığı kadınların başına gelen haksız suçlamalara, kendini namus bekçisi zannedenlerin kadınlara yaptığı eziyetlere bir isyan anlamı taşır.

3.1.5. Millî Mücade'yi ve Vatan Savunmasını Anlatan Oyunlar

1923–1940 yılları arasında yazılmış konusunu Türk tarihinden alan tiyatroların çok büyük bir kısmı Millî Mücadele'yi konu edinmiştir. Yazarların, Millî Mücadele'yi bu denli irdelemelerinin altında üç önemli etken dikkati çeker. Bunlardan ilki, Cumhuriyet'e geliş

⁴³⁴ Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923–1970)*, s.97

⁴³⁵ Rıza Hilal Köseoğlu, *Çılgılık*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988

serüveninin en çarpıcı örneklerinin Millî Mücadele içerisinde yer almasıdır. İkincisi, Atatürk Devrimleri'nin temellendirilmesinde kullanılacak Osmanlı'ya ait olumsuzlukların bu dönemde çok daha belirgin görülmesidir. Üçüncüsü ve en önemlisi ise Atatürk'ün dehasının Millî Mücadele'de tüm ihtişamı ile görülebilmesidir.⁴³⁶ Bu başlık altında inceleyeceğimiz oyunların büyük bir çoğunluğu Kurtuluş Savaşı'nı anlatmakla birlikte *Pirinçler Yeşerecek* ve *Mehmetçik* gibi oyunlarda Kore Savaşı'na değinildiğini, ayrıca Kosova Savaşı'nda ve Kıbrıs'ta yaşanan olayların da oyunlarla dile getirildiğini hatırlatalım.

Oyunların genelinde Türk milletinin küçüğüyle büyüğüyle, köylüsüyle kentlisiyle ülkesi için canını vermeye hazır olduğu anlatılır. Bunlardan biri üç Türk askerinin sancağın düşman eline geçmemesi için verdiği mücadeleyi işleyen *Üç Kahraman*'dir.⁴³⁷ Bir yandan soğuk, bir yandan açlık askerleri mahvetmiştir. Fakat kanlarının son damlasına kadar kutsal emanete sahip çıkarlar. Yardımcı kuvvetin gelmesiyle sancak güvenli ellere teslim edilir. Oyunda vatan ve bayrak sevgisinin birbirinden ayrılmayacağı gösterilmiştir. Teğmen Yılmaz'ın şu sözleri de âdeta bu düşünceyi vurgulamaktadır: “ (...) Ben sancağın uğrunda şehit olarak öleceğim. Böyle ölmek istiyorum. Son emrim şudur: Sancağı teslim etmesinler (...) Eğer buraya kadar geldimse bu düşmana itaat etmek için değildir; benim bir tek düşüncem vardır: Vatanım” (s.11). Sancak ve bayrak sevgisi *Kapıyı Çalan Asker*'de⁴³⁸ de ele alınmıştır. Oyunda asker tüm arkadaşlarını taarruzda kaybetmiştir. Sancağı düşmanın eline geçmeyecek şekilde saklar ve başka bir Türk birliğine gitmeye çalışır. Yolda bir eve sığınır ve karnını doyurup biraz dinlenir. Asker, anne-çocuğun yardımıyla bölgeden güvenli bir şekilde geçer.

Kurtuluş Savaşı'nda düzenli orduya yardım etmek amacıyla evlerini terk edip çete kuran Sakaryalıların kahramanlıklarını *Sakarya Çetesi*'nde⁴³⁹ okuruz. Oyunda, kadınlı erkekli herkesin vatani kurtarmaya çalışması, Mustafa Kemal'in emirlerinin hemen yerine getirilmesi, Yıldız Sarayı'nda oturan padişahın basiretsizliği üzerinde durulmuştur. *Vatan Uğrunda*'da⁴⁴⁰ ise Gaziantep'in düşmanlardan kurtuluşuna değinilir. Her an cepheye gitmek için hazır bekleyen çocukların bulunduğu eve baskın düzenleyen düşman askerlerinin içerdekileri öldürmesiyle Gaziantep'in kurtuluşu birlikte verilmiştir. Aynı ismi

⁴³⁶ Mehmet Kaygana, “(1923–1940) Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar, (Cilt 1)”, Yüksek Lisans Tezi, Kocatepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Afyon, 2002, s.491

⁴³⁷ Muhip Dıranas, *Üç Kahraman*, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1942

⁴³⁸ M. Feridun, *Kapıyı Çalan Asker*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1931

⁴³⁹ Abay Dağlı, *Sakarya Çetesi*, Işık Basımevi, Adapazarı, 1969

⁴⁴⁰ Kâzım Işıktaç, *Vatan Uğrunda*, Yavru Basımevi, 1933

Aynı oyun 1967 yılında Özdemir Matbaası'nda *Antepli Selman* adıyla da yayınlanmıştır.

taşıyan diğer bir oyunda⁴⁴¹ ise Kurtuluş Savaşı'nda Kütahya'daki bir evde yaşananlar canlandırılır. Hasan casusluk yaparken Yunanlılara yakalanmıştır. Onu evine kadar takip eden düşman askerleri, önemli evrakların yerini söylemesi için kendisine işkence yaparlar. Hasan'ı konuşturamayacaklarını anlayınca nişanlısına ve annesine yönelirler. Hasan'ın acı çekmesine dayanamayan Leyla bildiklerini anlatmaya niyetlenir. Samiye, Leyla'nın konuşmasına izin vermez ve onu öldürür. Fakat bunun bedelini o da canıyla öder. Oyunda Türklerin kahramanca savaşmalarının yanı sıra evlerinde kocalarını, oğullarını bekleyen Türk kadınının da en az onlar kadar vatansever olduğu vurgulanır.

Mektep temsillerinde de vatanî duyguları ön plâna çıkaran, yaşlı genç herkesin bu topraklar için canını vermeye hazır olduğunu anlatan birçok oyunla karşılaşırız. Sözgelişi *Dağ Başını Duman Almış*'ta⁴⁴² Hasan ve Fatma yolda arabaları bozulan Türk subayına yardım ederler. Ondan savaş hakkında bilgi alırlar. Kendilerinin de gerekirse baltayla, sopayla topraklarını savunacaklarına söz vermeleri, yedisinden yetmişine herkesin bu ülke için ölmeye hazır olduğunu gösterir. *Atak Ali*'de⁴⁴³ de benzer olaylarla karşılaşırız. Küçük yaşına rağmen düşman askerlerini etkisiz hale getiren Ali, Türklerin işgal altındaki kasabaya girmesine yardımcı olur. Ali'nin bu kadar cesaretli olmasında geceleri cephede çarpışan gündüzleri öğrencilerine ulus bilinci aşılayan Altay öğretmenin payı büyüktür. *İsimsiz Facia*⁴⁴⁴ da bu çerçeveye giren oyunlardandır. Cevat öğretmen de hem okulda ders verir, hem de gizli haberleri Türk askerine götürür. Oyunda Cevat öğretmen gibi casusluk yapan İhsan'ın korkusuzca ölüme gitmesi bu yolda binlerce Türk gencinin canını hiç düşünmeden feda ettiğinin bir göstergesidir. Oyunda savaşın neden olduğu olumsuzluklar, Osmanlı İmparatorluğu'nun yetersizliği gibi konular da işlenmiştir.⁴⁴⁵

Kurtuluş Savaşı sırasında bazı kişilerin millî duygulardan uzak olduğu, düşmanla işbirliği yapmaktan çekinmediği de görülür. Birçok oyunda bu vatan hainlerinin kendi insanını nasıl arkadan vurduğu ele alınmıştır. Örneğin *Baba*'da⁴⁴⁶ Baba, mütareke yıllarında içmeye başlamış, düşmanın yurdu istila etmesini gururuna yedirememiştir. Dayı Reşit ise işgal kuvvetleriyle işbirliği içindedir. Onlar sayesinde çok para kazanır. Eniştesinin milliyetçi davranışları onu rahatsız eder, yabancılar arasındaki itibarının zedelenmesine neden olur. Bu yüzden ablasından boşanmasını isteyecek kadar

⁴⁴¹ Osman Sabri, *Vatan Uğrunda*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1931

⁴⁴² Münir Hayri Egeli, "Dağ Başını Duman Almış", *Yüz Seçme Piyes*, s.481-484

⁴⁴³ İ.Hakkı Sunat, *Atak Ali*, Ülkü Basımevi, İstanbul, 1943

⁴⁴⁴ Baha Dürder, *İsimsiz Facia*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1933

⁴⁴⁵ *İsimsiz Facia* inkılâbı sevdirep onun ehemmiyetini anlatmak milliyet hislerini aşılacak ve tam manası ile milletin kalbine girebilmek için yazılmıştır. (s.3)

⁴⁴⁶ Yaşar Nabi Nayır, "Baba", *Muhit Gazetesi*, Nr. 8, 1 Haziran 1929

duygusuzdur. *Çakır Ali*'de⁴⁴⁷ ise işgal kuvvetleri Ankara'nın aslında hiçbir gücü olmadığını, yardıma gelmeyeceğini yayınladıkları bildirilerle duyurarak Türk halkının direncini kırmaya çalışırlar. Zaman zaman amaçlarına ulaştıklarını imamın tutumundan anlarız. Köyün imamı söylenenlerin etkisiyle düşman askerine teslim olmaya hazırdır. Buna tezat bir durumu kahramanlıklarıyla ün salmış Çakır Ali'nin varlığında yaşarız. Zira Çakır Ali ağır bir şekilde yaralandığı halde bir an önce cepheye geri dönmeye çalışır. Oyunda yaralıları tedavi etmeye çalışan doktorun ve köylülerin yetersiz malzemeye rağmen umutlarını yitirmeyişlerine de değinilmiştir.

Bir babanın milletin kurtuluşu uğruna oğlunu feda edişi *Atatürk'e İlk Kurban*'da⁴⁴⁸ anlatılır. Selman günler sonra evine dönen Ahmet'in padişah yanlısı birliklere katıldığını öğrenince yıkılır. Çünkü o, ülkeyi Mustafa Kemal'in kurtaracağına inanmaktadır. Ahmet babasının da kandırıldığını düşünür ve onu öldürmeye niyetlenir. Fakat Selman oğlu gibi tereddüt etmez ve vatan hainini öldürür. Türk ordusu için önemli bilgilerin olduğu zarfı da diğer oğlu Osman'a vererek ondan Mustafa Kemal'e götürmesini ister: "Bunları paşana ilet ve ona de ki... İhtiyar aksakallı baban... Senin ünlü savaşını kırmağa çalışan 'öz oğlunu' öldürerek sana katıldı ve ilk kurban olarak kardeşimi verdi. Anladın mı çocuğum. Böylece anlat" (s. 16).

Selman'la aynı duyguları taşıyan bir başka kişi ise *En Ulu Eseri*'ndeki⁴⁴⁹ Fehim Bey'dir. İki çocuğunu vatani için feda etmesine rağmen bir oğlunun düşman kuvvetlerinin yanında yer almasından dolayı ızdırap duyar. Oyunda gizli bir görevle gelen Kuvayi Milliye Subayı Nusret'in Fehim Bey'in evine sığınması söz konusudur. Fehim Bey onu düşmanla işbirliği içinde olan Cevat hakkında uyarır. Ne var ki Cevat, Nusret'in hangi amaçla evlerine geldiğini öğrenmiştir. Herkes onun bilgileri düşmana sızdıracağını düşünürken biz Cevat'ın Nusret'in yanında yer aldığını ve bu uğurda öldüğünü öğreniriz. Oyunun sonunda Ankara'nın talimatı üzerine kimliğini saklamak zorunda kaldığı, düşmanın yanındaymış gibi gözükp Mustafa Kemal'in askerlerine bilgi topladığı anlaşılır. Fehim Bey bir evladını daha toprağa vermiş, ama böyle bir çocuğa sahip olduğu için de gurur duymuştur.

Oyunlar arasında Türk milletinin Millî Mücadele'yi hangi şartlar altında kazandığını farklı bir üslupla anlatan *Kuşlar İzmir Üstüne Uçar*⁴⁵⁰ ve *Kurtuluş Savaşından*

⁴⁴⁷ F. Celal Güven, "Çakır Ali", *Yüz Seçme Piyes*, 1988, s.485-493

⁴⁴⁸ Hüsamettin Işın, *Atatürk'e İlk Kurban*, Bozkurt Matbaası, İstanbul, 1935

⁴⁴⁹ Aziz Altuğ, *En Ulu Eseri*, Ege Basımevi, Mersin, 1937

⁴⁵⁰ M. Büyükağaoğlu (der.), "Kuşlar İzmir Üstüne Uçar", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

*Belgeler*⁴⁵¹ adlı eserler dikkat çeker. *Kuşlar İzmir Üstüne Uçar*'da şairlerin ağzından yurdun işgal edilişi, Mustafa Kemal'in Samsun'a çıkışı, Erzurum ve Sivas Kongreleri, halkın Mustafa Kemal'in yanında yer alışı, düşmanların küçümsedikleri Türk askerlerinin büyüklüğünü kabul ederek yurdu terk etmeleri işlenmiştir. Oyunun başında yurdun genel görünüşünü Ceyhun Atuf Kansu'nun mısralarıyla tasvir edilir:

“Mütareke yapmış sultan
Can uğruna pare pare etmiş vatani
Kaçmış gitmiş güvendiğim paşalar hep
Yurt açık kalmış
Çökmüş omuzlarıma yedi düvelin zoru
Ağır be hey...” (s.1)

Urfa, Maraş, Antep, Konya, Merzifon, Adana, Antalya ve İzmir'in kısacası Türkiye'nin her bir köşesinin işgal edilişi Dağlarca ve Külebi tarafından dile getirilir. Erzurum ve Sivas Kongreleri'ndeki hava, alınan kararlar yine Dağlarca'nın sözleriyle aktarılır:

“Bir kongre ettik ki
Çok ağırdı düşünceler
Düşüncelerin acısından
Alınlar boyandı kana” (s.5)

Arada Atatürk'ün sesi banttandır ve Türk milletinin haysiyetli ve onurlu bir millet olduğu ve böyle bir ulusun köle olamayacağı vurgulanır. Oyunun sonunda ise Türk milletinin bağımsızlık için mücadele ettiği, gelecek neslin de Cumhuriyet'i yaşatmakla görevli olduğu belirtilir.

Kurtuluş Savaşından Belgeler'de de aynı manzara bizzat savaşın içinde yer alan komutanlar, askerler, diplomatlar ve gazete yazıları ile çizilmiştir. *New York Times*'in Türk toprakları için “önümüzde zengin ve işlenmemiş bir memleket var. Batı sermayesi bunu elde edebilir” (s.4) demesinin ardından birçok ülke kendi arasında Türkiye'yi paylaşır. Bu vahim durumda bile sadrazamın hiçbir olaydan haberdar olmaması, Türk insanın sahipsiz kaldığını göstermektedir. Millî Mücadele iki ayrı hükümet, çok cepheli harp, ihtilal, bir yanda bir devletin çöküşü, bir yanda yeni bir devletin doğuşu gibi iç içe girmiş olaylar zinciriyle örülmüştür. Türk halkı canını ortaya koyarak cepheye koşarken *New York Times* “Bütün cihanın kuvvetine karşı Mustafa Kemal'in, savaşlardan ezilmiş zavallı

⁴⁵¹ Ergin Orbey, “Kurtuluş Savaşından Belgeler”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

Anadolu'nun kuvveti ile tüm dünyaya kafa tutmasının ne hükmü olabilir!" (12) şeklindeki sözleri dış kuvvetlerin ne kadar büyük bir yanılgı içerisinde olduklarını göstermektedir. Fakat işgal kuvvetleri çok geçmeden İstanbul hükümetini ne kadar sindirirlerse sindirsinler, Anadolu'daki bu büyük gücü yok sayamayacaklarını anlarlar. General Papulas "Düşman ordusu pek mükemmel şekilde kurulmuş ve silahlandırılmıştır. Subayları erlere nispeten fazla ve boldur. Disiplini mükemmeldir" (s.14) sözleriyle Türk ordusunun zannedikleri gibi düzensiz bir ordu olmadığını kabul eder. Sakarya Meydan Muhaberesi İstiklal Savaşı'nın bir dönüm noktasıdır. Sonunda Türk milleti hem cephede, hem de cephe gerisinde mücadele ederek düşmanlarını yener. Oyun "Bu inanılmaz mucizeyi Anadolu halkının fedakârlığına borçluyuz" (s.20) ifadeleriyle sona erer.

Bağımsız bir devletin kurulması için herkesin canını feda edeceği *İstiklal*'de⁴⁵² farklı bir şekilde işlenmiştir. Eserde idama mahkûm edilmiş bir suçlunun hayatı pahasına vatanından ayrılmak istememesi üzerinde durulmuştur. Adalı Hüseyin birini öldürdüğü için idama mahkûm edilmiştir. İnfazın gerçekleşmesine birkaç saat kala Ermeni bir tercüman ile yabancı bir zabıt kararın uygulanmayacağını, çünkü artık yabancı devletlerin elinde olan Terma adasında doğup büyüyen Hüseyin'e, Türk devletinin ceza verme hakkının olmadığını bildirir. Hüseyin ise öldürülecek bile olsa vatanının Türkiye olduğunu, onlarla gitmeyeceğini söyler:

"Benim memleketimin, devletimin işine yabancıların, dost olsun, düşman olsun, ecnebinin burnunu, parmağını sokmasına tahammül edemem... General Galo hazretlerine benden selam söyle, bizim işimize burnunu sokmasın. Ondan beklediğimiz insanlığın, iyiliğin en büyüğü budur" (s.14).

Terma adasındaki hükümetin Türk valisine nota vermesi bir devletin iç işlerinde bağımsız olmadığının göstergesidir. Müfettiş durumu şöyle özetler: "Ecnebi kapitülasyonu kabul eden bir devlet, her türlü şerefsizliği ezelden kabul etmiş, sineye çekmiş bir devlet demektir" (s.9). Bu sözlerle her işinde bağımsız bir Türk devletinin olması gerektiği düşüncesi savunulmuştur.

Türklerin denizcilik alanında da başarılarını anlatan iki oyunla karşılaşırız. Bunlardan ilki *Aşk ile Zafer Arasında Yakup ve Roziya*'da⁴⁵³ Türk bahriyesinin Malta adasını ele geçirmeleri anlatılır. Oyunda Türk bahriyesi Yakup, Roziya'ya âşık olur. Aşklarının imkânsızlığını bilen Roziya ondan Hristiyan olmasını, Malta'da şövalyelik yapmasını ister. Fakat Yakup dinini ve vatanını bırakmayacağını söyler. Onları bir arada

⁴⁵² Reşat Nuri Güntekin, *İstiklal*, Hâkimiyeti Milliye Matbaası, Ankara, 1933

⁴⁵³ İbrahim Hilmi, *Aşk ile Zafer Arasında Yakup ve Roziya*, Hilmi Kitaphanesi, İstanbul, 1930

gören bir şövalye Yakup'u öldürür. Roziya da Yakup'un hançeriyle hayatına son verir. Oyunda bir Türk denizcisinin aşkı Türk bahriyesinin kahramanlıklarıyla birlikte işlenmiştir. Yakup'un şövalyeyle mücadele ettiği anlarda Türk bahriyesi de Malta adasını ele geçirmekle meşguldür. Diğer oyun *Oyy Deniz*⁴⁵⁴ ise Emrullah Nutku ve Fahri Engin'in anılarına dayanır. Emrullah ve Sudi Almanya'daki denizcilik eğitimlerini üstün başarılarla bitirmişlerdir. Büyük hayallerle döndükleri ülkelerinde yabancı askerlerin sözünün geçmesi gururlarına dokunur ve Anadolu'da başlayan harekete katılmak için uygun zamanı kollamaya başlarlar.

Savaşın olumsuz yanları *Cürmümeşhut yahut Mahfil-i Zafer*'de⁴⁵⁵ de vurgulanmıştır. Kaybedilen topraklarımız üzerinde kurulmuş bir esir çadırında yaşlı bir kadınla torunu doktoru beklemektedir. Çocuğun annesi doğum yaparken ölmüş, babası da şehit düşmüştür. Savaş sonrasında herkesin acı çektiği, kayıpların olduğu, yeni bir düzen kuruluncaya kadar birçok aksaklık yaşanacağı belirtilmiştir.

Mehmet Faruk, savaş sırasında geride kalanların umutlu bekleyişlerini *Kanlı Akşam*'da⁴⁵⁶ işlemektedir. Köyde askerlerin dönüşünü kutlayan davullar çalmaktadır. Dört yıldır askerde olan Osman'ı Kezban Ana, Mahmut Ağa ile nişanlısı Ayşe ve kardeşi Ali umutla beklerler. Osman'ın gelişiyile gözyaşlarının sona ereceğini, bu dört yılın acısının unutulacağını düşünürler. Akşama doğru annesiyle babası Osman'ı karşılamak için evden ayrılırlar. *Uçtu*'da⁴⁵⁷ ise Fatma Hanım, Ağrı'da savaş uçaklarını kullanan oğlunun yolunu gözlemektedir. Çetin'in vatanî görevini yerine getirirken ne kadar gurur duyduğunu yazdığı mektuptan öğreniriz. Yazık ki çok sonra gelen bir telgrafta Çetin'in şehit düştüğü haberi yazılıdır: "Uçtu yavrum uçtu. Göklerden gönüllere uçtu... Bir daha dönmek üzere uçtu!..." (s.28). Oyunda düşmanla çarpışan kahramanlarımızın yanı sıra onları evde bekleyen anne-baba veya eşlerin de en az onlar kadar cesur ve gözüpek olması gerektiği hatırlatılmıştır.

Komutanların ve askerlerin savaş sırasındaki psikolojileri *Perde*'de⁴⁵⁸ verilmiştir. Sürekli ölümle burun buruna olan askerler şehitlik mertebesine ulaşma düşüncesiyle gördükleri vahşete, kana dayanabilirler. Savaş sonrasında ise insanların değişik bir anlayışla hayatlarına devam ettiklerine şu sözlerle dikkat çekilir:

⁴⁵⁴ Fuat İşhan, "Oyy Deniz", Muhiddin Nalbandoğlu, *Yüz Seçme Piyes*, 1988, s.436-457

⁴⁵⁵ Mehmet Ubeydullah, "Cürmümeşhut yahut Mahfil-i Zafer", *Servetifünun Dergisi*, S.50, 1341, s.1524

⁴⁵⁶ Mehmet Faruk, "Kanlı Akşam", *Servet-i Fünûn Dergisi*, S.1567, 26 Ağustos 1926, s.635-637

⁴⁵⁷ Bekir Türk, *Uçtu*, Çeltut Matbaası, İstanbul, 1943

⁴⁵⁸ Sezai Karakoç, "Perde", *Piyesler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982, s.35-65

“İnsanlık için çok kötü ve olumsuz etkilerinin yanında bambaşka sonuçları da yok değil savaşın. İnsanlar ölümle burun buruna geldikleri, büyük yıkımlarla karşılaştıkları, açlık ve sefalet içinde kırıldıkları için mi nedir, savaştan sonra büyük bir yaşama aşkı, ibda ve inşa şevki ile hayatı yeniden kurarlar, yıkılmış şehirleri yaparlar; yeni felsefeler, sanat çığırları gözüktür, daha çok yaşama sevinci, bir hastanın nekahat psikolojisini yaşarlar” (s.43).

Kıbrıs’ta 1960’larda yaşanan olayları *Kıbrıs’a Giden Öğretmen*⁴⁵⁹ ve *Kıbrıs Bizimdir*⁴⁶⁰ adlı mektep temsillerinde okuyabiliriz. Bu oyunlarda Türk askeri bir kurtarıcı olarak verilmiştir. Her iki eserde de ilkököl öğrencileri yaşadıkları vahşeti öğretmenleriyle paylaşırlar ve bir an önce Türk ordusunun gelmesini isterler. *Kıbrıs’a Giden Öğretmen*’de yaşanan zulmün tanığı olan öğrencilerin yıllar sonra okuyup meslek sahibi olduklarını, vatana hizmet etme aşkıyla yandıklarını görürüz.

Kore Savaşı’nı ele alan iki oyundan ilki *Pirinçler Yeşerecek*’te⁴⁶¹ yine savaş ve vatan savunması vardır. Oyunda savaşın insanlar üzerindeki psikolojisi askerler ve bir hayat kadını aracılığıyla sunulmuştur. Halk açlık ve sefalet içindedir. Pirinç tarlalarıyla ünlü Kore’de bir avuç pirinci bulmak bile oldukça güçleşmiştir. Askerlerin ise savaştan uzaklaşabildikleri tek an bir hayat kadınıyla birlikte oldukları saatlerdir. Oyunda fahişelik yaparak hasta çocuğu için para biriktiren kadının acıklı hayat hikâyesi de işlenir. Kendisiyle birlikte olmaya gelen 1. Asker çocuğun sürekli ağlamasından rahatsız olur, çekip gidecekken o da kendi geçmişine döner. Kardeşi de bu çocuk gibi sürekli ağlamış ve bir gün ansızın ölmüştür. Yıllarca onun ölümünden kendini sorumlu tutmuştur. Bu durum onu o kadar etkilemiştir ki Kadın ile çocuğa yardımcı olmaya karar verir, onları bölükteki doktora götürmek ister. Savaşların yaşandığı bu dünyada hiç olmazsa çocuklar için bir şeyler yapmayı arzulamıştır. Ancak o sırada çocuk son nefesini verir, savaş kaçağı Kim de askerin parasını almak için onu öldürür. Oyunda yeşermesi dilenen pirinçlerin bu ortamda büyüüp serpilmesinin imkânsız olduğuna ve nerde olursa olsun, savaşın getirdiklerinin değişmediği düşüncesine işaret edilmiştir.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Mehmet Ali Odabaşı, *Kıbrıs’a Giden Öğretmen*, Kanaat Matbaası, Konya, 1964

⁴⁶⁰ Abdullah Yılmaz, *Kıbrıs Bizimdir*, Rize Halk Eğitim Merkezi Yayınları, 1964

⁴⁶¹ Sedat Veyis Örnek, “Pirinçler Yeşerecek”, *Yeni Türk Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s. 106–137.

Oyun ilk olarak *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.202, Temmuz 1968’de yayınlanmıştır.

Yazar bu oyunu daha önce yayınladığı *Yelpaze* öyküsünden geliştirmiştir. Oyunun konusu Kore’de yedeksubaylığını yaparken edindiği izlenimlere ve gözlemlere dayanmaktadır. 1964 yılında Viyana’da başladığı eserini 1966 yılında tamamlamıştır. Yazar önce bu oyunu bir üçleme olarak düşünmüş ancak daha sonra tek perdelik bir eser olarak yayınlanmasına karar vermiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Sevdâ Şener, “Bir Halkbilimci Yazarımız: Sedat Veyis Örnek”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s.226

⁴⁶² Behçet Kemal Necatigil, “Pirinçler Yeşerecek”, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1971, s.254.

Oyunda savaş, paranın gücü ile birlikte işlenmiştir. Koreli asker kaçağının para bulsa kaçıp kurtulabileceği, Koreli genç kadının para bulmak için Şakşilik yapması, Amerikalı askerlere Kore’de savaştığı için para verilmesi ve onun para karşılığında canını ortaya koyması paranın bir güç olarak hayatımızdaki yerini göstermektedir: “Paranın ve savaşın egemen olduğu bu ölümcül ortamda korkmuş bir asker ile yalgın bir kadın insan sıcaklığına sığınmak istemişlerdir. Fakat savaş insanları hem içten hem dıştan düşmanlıkla kuşatmıştır.”⁴⁶³

*Mehmetçik*⁴⁶⁴ adlı oyunda Kore Savaşı’nda şehit olan Mehmetçik’in başında toplanan melekler, Orta Asya’dan başlayarak Türklerin tarih kitaplarındaki kahramanlıklarından bahsederler. Alper Tunga’dan, Oğuz’dan Atatürk’e ve Kurtuluş Savaşı’ndaki şehitlere kadar gelen bu sıralamanın sonunda melek askerin üzerini Türk bayrağı ile örter. Kahramanlıklarıyla tanınan Türk milletinin bir evlâdı olarak Mehmetçik de bu onurlu makama ulaşmıştır.

Savaşın getirdiği fiziksel ve ruhsal yıkıntıyı eleştiren bir diğer oyun ise *Kosova Cehennemindeki Çiçek*’tir.⁴⁶⁵ Oyun masum insanların vahşice öldürüldüğünü, her savaş gibi Kosova Savaşı’nın da gereksizliğini kamuoyuna duyurmak amacıyla yazılmıştır. Emin, Sırların yaptığı zulmü yazıları ve fotoğraflarıyla herkese anlatmak için oraya gider. Bir harabenin yanında anne-babasının öldürüldüğünü tahmin ettiği bir bebek bulur ve onunla birlikte İstanbul’a döner. İlerleyen günlerde annenin hayatta olduğu öğrenilir ve kadın çocuğunu görmek için İstanbul’a gelir. Bir süre hasret gideren anne bebeğini tekrar savaş ortamına götürmek istemez, İstanbul’da Emin ve nişanlısıyla birlikte kalmasının daha uygun olacağını düşünür. Bebeğe Barış adının verilmesi, oyunun sonunda “Yaşasın Barış” seslerinin yükselmesi oyunun mesaj yüklü olduğunu göstermektedir. Emin’in sözleri de bu düşüncüyü doğrulamaktadır: “Oğlunuz yakında yanınızda olacak ve eskiden olduğu gibi yine barış dolu günlerde Kosova’nın havasını soluyacak” (s.69). Gelecekte insanların huzur ve mutluluk içinde yaşacakları umuduyla oyun sona erer.

Savaşın aileleri nasıl etkilediği *Sevgili Hayat*’da⁴⁶⁶ anlatılmaktadır. Gerçekten de oyunda Kurtuluş Savaşı’ndan sonra Yunanistan’a göçe zorlanan mübadillerin hüznü dolu öyküsüyle karşılaşırız. Oyunda kimi Rumlar alıştıkları hayatı bırakmamak için Anadolu’nun içlerine gitmeyi tercih ederler. Kimileri de kahvelerde veya gazinolarda askerlere yakalanmadan şarkı söyleyerek hayatlarını kazanmaya çalışırlar. Eleni yıllarını

⁴⁶³ Sevda Şener, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s.229

⁴⁶⁴ Enise Aral, *Mehmetçik*, Çınar Matbaası, İstanbul, 1967

⁴⁶⁵ Nurettin İğci, *Kosova Cehennemindeki Çiçek*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000

⁴⁶⁶ Funda Özşener, *Sevgili Hayat*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2004

geçirdiği İzmir’i bırakmak istemez. Fakat kahvenin kapanmasıyla birlikte sokağa düşer. Lena ise gönlünü bir askere kaptırır, onunla gizlice Helen’e gitmeye çalışır. Ancak er Kostas’ın ölmesi tüm hayallerini boşa çıkartır. Tekrar Eleni’nin yanına dönen Lena çocuğunu da düşürür. İzmir’de kalmak için çok mücadele etmelerine rağmen Yunanistan’a gitmek zorunda kalırlar. Her ikisinin de kalpleri, ruhları hâlâ İzmir’dedir. Eleni’nin oyun boyunca okuduğu Türkçe ninniler ve Ege türküsü bu iki kültürün kaynaştığını ve kişiyi zenginleştirdiğini ortaya koymaktadır.

3.1.6. Atatürk’ü ve İnkılâplarını Anlatan Oyunlar

Atatürk sevgisi ve Atatürk’ün yüceltilmesi bu dönem tiyatrolarında yoğun olarak işlenmiştir. Bu oyunlarda Atatürk’ün cesareti ve kahramanlıkları övülmüş, inkılâpların savaştan çıkmış bir ülkenin geleceği için ne kadar önemli olduğu belirtilmiştir. Daha çok didaktik amaçla kaleme alınan bu eserlerde her Türk’ün bu inkılâpların bekçisi olması istenmiş, ülkenin refaha kavuşması için herkesin elinden geleni yapması gerektiği ifade edilmiştir.

Atatürk’ün hayat görüşü ve ulus sevgisi açısından *Bayönder*’deki⁴⁶⁷ liderle özdeşleştirildiğini görürüz. Oyunda Bayan İzgen ölürken Bayönder’e altın bir tas bırakır. Böylece tasta su içtikçe acısı hafifleyecektir. Ancak Bayönder tası denize atar ve bundan herkesin faydalanmasını arzu eder. Ülkesindeki kimsenin umutsuz ve üzgün olmasını istemez. Oyunda insanın bu dünyada üzüntülü anlarının yanı sıra güzel günlerinin de olabileceği düşüncesine yer verilmiştir. Buradaki altın tas, Atatürk’ün ideallerini ve Atatürkçü düşünceyi sembolize etmektedir. Bilindiği gibi Atatürk, ideallerini, inkılâplarını Türk halkına, özellikle de Türk gençliğine bir rehber olarak bırakmıştır. Yazar, söz konusu durumu şöyle açıklar:

“Mevzuda vak’a hemen hemen Ebedi Şef’in hayatının sembolleşmesinden ibaretti. Bir fırtınalı günde eşini kaybeden Şef, varını yoğunu arkadaşlarına dağıttıktan ve idealini gençliğe emanet ettikten sonra ebediyete karışacaktı. Gençlik ‘Türk medeniyetini’ dünya medeniyetinin üstüne çıkardığını haykırırken piyes bitecekti.”⁴⁶⁸

Atatürk’ün ölümünün yurdun dört bir yanında yankılanışı *Eşsiz Kahraman*’da⁴⁶⁹ konu edilir. Onunu ölümünden doğan üzüntüyü çocuklar, yaşlılar, şehitler ve şehit analarının yanı sıra ağaçlar, kuşlar da paylaşır. Atatürk’ün son günlerini geçirdiği

⁴⁶⁷ Münir Hayri, *Bayönder*, Ulus Basımevi, Ankara, 1934

⁴⁶⁸ Münir Hayri Egeli, *Bayönder*, Güneş Matbaası, İstanbul, 1934, s.11.

⁴⁶⁹ Halim Yağcıoğlu, “Eşsiz Kahraman”, *İnkılâpçı Gençlik*, S.56–7, 2 Ağustos 1941, s.2, S. 56–23, 22 İkinci Teşrin 1941, s.6, S.56–24, 29 İkinci Teşrin s.6, S.56–25, 6 İlk Kânun 1941, s.6, S.56–27, 27 İlk Kânun 1941, s.6

Dolmabahçe Sarayı da dile gelerek onsuz bir hayatın çok zor olduğundan bahseder. Eserde bu vatan için canını ortaya koyan Atatürk’e, Türk milletinin saygı, sevgi ve minnet borcu bulunduğu ifade edilmiştir.

Oflazoğlu *Anıtkabir*’de⁴⁷⁰ Türk milletinin şanlı tarihini aktarır. Türklerin liderlerine bağlılıkları, sadakatleri, cesaretleri, kahramanlıkları ta Hunlar’dan başlamak suretiyle günümüze kadar hikâye edilmiştir. Atatürk Türk milletinin içindeki bu cevheri ortaya çıkartmış, yetersiz malzemeye rağmen mücadelesinden vazgeçmemiştir. *Anıtkabir*’de bu zorlu savaştan sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin sonsuza kadar yaşayacağı, her Türkün cumhuriyetin bekçisi olacağı belirtilmiştir.

Kurtuluş Savaşı’nın hemen ardından uygar medeniyetler seviyesine çıkmak için gerçekleştirilmesi gereken inkılâplar olduğu düşüncesi de çeşitli oyunlarla vurgulanmıştır. Örneğin *İnkılâp Çocukları*’nda⁴⁷¹ bir yandan eğitim görmek amacıyla Avrupa’ya giden iki Türk gencinin vatanlarına duydukları özlem anlatılırken, öte yandan da Türk milletinin padişahlıktan Cumhuriyet rejimine geçerken çektiği sıkıntılar duygusal bir atmosfer içerisinde gözler önüne serilmiştir. Turgut ve Gündüz eğitimleri için yurt dışındadırlar. Aralarında Osmanlı yönetiminden, Mustafa Kemal’in başarılarından, inkılâplardan söz ederler ve ülkelerine dönecekleri günü sabırsızlıkla beklerler.

Oyunda Türk milletini yeniden ayağa kaldıracak inkılâplardan ve Halkevleri’nden şu şekilde bahsedilir:

“Düşün bir damar gibi uzanan iki rayı
Üstünde medeniyet perisi getiren
Gözleri alev alev yanan bir tren
Dağları delerekten, aşarakten suları
Kanalların içinde hapsedilmiş nehirler,
Yerden fışkırır gibi yükseliyor şehirler...
Birbirine bir anda yaklaşan uzaklıklar
Yükselen fabrikalar, kuruyan bataklıklar.
Güneşe koşar gibi mekteplere koşuşlar...
Yurdun ufuklarında uçuyor çelik kuşlar.
Halka kucaklarını açıyor halkevleri
Yeniden hız alıyor inkılâp alevleri (s. 19)

⁴⁷⁰ Turan Oflazoğlu, “Anıtkabir”, *Güzel Yazılar, Kısa Oyunlar*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1996, s.209–220

⁴⁷¹ Yaşar Nabi, *İnkılâp Çocukları*, Hâkimiyeti Milliye Matbaası, İstanbul, 1933

Bu bölümde inkılâplar sayesinde eğitim ve ekonomi alanında önemli atılımlar yapıldığı, Halkevleri'nin halkı bilinçlendirdiği ileri sürülmüştür. *10 İnkılâp*'ta⁴⁷² ise çocukların kendi aralarında en önemli inkılâbın ne olduğunu araştırdıklarını görürüz. Kimine göre kadınların toplumda söz sahibi olması, şapka inkılâbı, halkın dinini öğrenmesi, tarih ve maarif inkılâbı kimine göre ise dil inkılâbı, Kurtuluş Savaşı veya Cumhuriyet rejimidir. Sınıfa gelen öğretmen Türk inkılâplarının her birinin aynı derecede önemli olduğunu, fakat bu ortamı sağlayan Mustafa Kemal'i de unutmamak gerektiğini söyler. Yazar bu oyunda ulusal birlik ilkelerini, Atatürk'ün eylemleri ışığında verirken, aynı zamanda büyük bir coşku ve ümit içindedir.⁴⁷³

Kurtuluş Savaşı ve sonrası *Günlerden Bir Gün*'de⁴⁷⁴ yansıtılmıştır. Kadınlar savaş sırasında çocuklarıyla birlikte cephaneye taşınmış, askerlere çorap örmüş, yiyecek hazırlamıştır. Eserde padişah milletini düşünmemekle suçlanırken Mustafa Kemal ile arkadaşlarının övüldüğünü görürüz. Oyunun sonunda topraklarını düşman askerlerinden kurtaran Türk milletinin artık medeniyet yolunda savaş vereceği belirtilir. Bağımsız Türk milletinin aydınlık bir geleceğe doğru ilerlediği ifade edilir. Sosyal ve kültürel hayatta da bir savaş vermek gerektiği *Ülkü Yolcusu*'nda⁴⁷⁵ anlatılır. Cehalete, halkın bilgisizliğinden yararlanan çıkar çevrelerine yönelik eleştiriler peşpeşe sıralanır. Oyunda eşkıyaların düşmanla çarpışacağı yerde yoksul halkın ekmeği ile oynaması eleştirilir. Oyunun merkezî kişisi Kamil'in yepyeni bir ülkenin kurulacağını ve yurdun ona hem yavuklu, hem de ana olacağını söylemesiyle birlikte oyun sona erer.

*Beyaz Kahraman*⁴⁷⁶ ve *Köy Muallimi*'nde⁴⁷⁷ ise Mustafa Kemal'in arzuladığı noktaya ulaşmak için herkesin canla başla çalışması gerektiği düşüncesine işaret edilir. *Beyaz Kahraman*'da Türk doktorlarının da önemli başarılarla imza atabileceği üzerinde durulmuştur.⁴⁷⁸ Oyunda Profesör Dayan Bey'in kanser ilacını keşfetmesinin yirmi beşinci yıldönümünün büyük bir coşkuyla kutlandığını bildirilmektedir. Ona dünyanın dört bir yanından teşekkür ve tebrik mektupları gelir. Dayan Bey ömrü otuz yıl daha uzatan bir

⁴⁷² Vasfi Mahir Kocatürk, *10 İnkılâp*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1933

⁴⁷³ Nurhan Karadağ, *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları 1932–1951*, s.156

⁴⁷⁴ Hamdi Olcay, *Günlerden Bir Gün*, Ulus Basımevi, Ankara, 1950

⁴⁷⁵ Müçteba Selâhattin Or, *Ülkü Yolcusu*, İkbâl Kitabevi, İstanbul, 1937

⁴⁷⁶ Aka Gündüz, *Beyaz Kahraman*, Aka Gündüz Kitapevi, Ankara, 1932

⁴⁷⁷ Aka Gündüz, *Köy Muallimi*, Aka Gündüz Kitapevi, Ankara, 1932

⁴⁷⁸ Bu eser “Cumhuriyet Türkiye’inde gerçekleşen gelişimi, devrimlerin olumlu sonuçlarını sergilemek, Türk gencinin başarabileceği işlere işaret etmek üzere kaleme alınmıştır.” bkz. Sevdâ Şener, “Tiyatro Türünde Eser Veren Yazarlar (1923–1940)”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu, Edebiyatçılar Derneği*, s.127 Ayrıca oyunun başında “Her yerde ve herkes tarafından temsil olunabilir. Hiçbir hakkı telif verilmez. Eserin sahibi bu hakkından tamamen feragat etmiştir” (s.35) sözlerinden de anlaşılacağı gibi yazarın asıl amacı, eserinde işlediği Cumhuriyet ideolojisini tüm Türk milletinde oluşturabilmektir.

keşfin peşindedir ve denek olarak kendisini kullanır. İlacın dozunu ayarlamadığını fark eder ve asistanlarından yarım kalan keşfini tamamlamaları isteyerek onların kolları arasında ölür. Asistanları da onun gibi bir “Beyaz Kahraman” olmaya yemin ederlerken perde iner.

Yazar, bu oyunuyla Türklük bilincini aşlamaya çalışmıştır. Dr. Dayan Bey Türk milletini kişisel başarısının üstünde tutar. Millet olarak herkes çok çalışırsa Türkün adı bütün dünyaya yayılacaktır. Oyunda Halkevleri’nin önemine de dikkat çekilir: “Halkevleri’nin gayesi, Türk gençliğine, Türk milletine her cepheden idealler vermektir. Ancak yeni hayatın yeni idealleri yeni Türkiye’yi en yüksek medeniyete götürecektir.” (s.21) Dayan Bey, Halkevleri’nde Mustafa Kemal’in inkılâplarının anlatıldığını, böylece Türk gençliğinin ideallerini şekillendirdiğini belirtir. Oyun, inkılâpların olumlu sonuçlarını sergilemek, Türk gencinin başarabileceği işlere işaret etmek üzere kaleme alınmıştır. Böylece oyunda kendine güvenen, çalışkan insanların el birliğiyle yaratacakları yeni, uygar, bayındır bir Türkiye imgesi sunulur.

Köy Muallimi’nde ise öğretmenlerin bir milletin gelişimindeki önemi üzerinde durulur. Işıkoba Köyü’nde Cumhuriyet’in otuzuncu yılı kutlanmaktadır. Cumhuriyet’in ilânıyla birlikte köye gelen öğretmenin de başarılarının anlatıldığı bu günde köyün reisi Cumhuriyet’ten önceki ve sonraki durumunu karşılaştırır. Kısa bir sürede köylerinde meydana gelen değişim çarpıcıdır. Cumhuriyetin sonsuza kadar yaşaması gerektiği fikri öğretmen tarafından şu şekilde aktarılır: “Büyük Gazi Türkiye’yi ve Türkü otuz sene evvelki günler için değil, otuz bin asır sonra da hür ve müstakil yaşasın diye kurtardı. Kurtardığı bizlere daima yarını, daima gelecek asırları gösterdi, o hedefi işaret etti. Türk, büyük yarına doğru en büyük bir Türk medeniyeti ile yürüyecektir dedi...” (s.11–12). Bu oyunda da inkılâpların uygar bir millet olmadaki önemi vurgulanmış, Türk gencinin kendini bu doğrultuda yetiştirmesi istenmiştir.

Savaş sırasında yoksul düşen Türk halkının çalışarak, yardımlaşarak refaha kavuşacağı fikrini *Pembe Şafak*’ta⁴⁷⁹ buluyoruz. Oyunda İhtiyar, demirci sayesinde medeniyetin ilerlediğini, aksi halde köylerin sabansız, okulların tezgâhsız kalacağını söyler. Arkasından karşılaştığı çiftçi kıza Türk milletinin çiftçilere minnettar olduğunu, herkesin onlar gibi çalışkan ve yardımsever olması gerektiğini belirtir. Muallim de Anadolu’da bakımsızlıktan ölen çocukların yardımına koşmak için mezun olur olmaz İstanbul’dan Anadolu’ya geldiğini anlatır. Oyunun mesajı İhtiyar’ın şu sözleriyle aktarılır: “Türkiye Cumhuriyeti’nde genç kızlar, köylerde mürebbi oluyor; bu güzel yurdun güneşi

⁴⁷⁹ Süleyman Şevket, “Pembe Şafak”, *Muallimler Mecmuası*, S. 29, Mart 1925, s.1285–1290

doğmak için daha başka bir sabahı bekleyemez kızım!...Çok karanlık geceler pembe şafaklarla biter!” (s.5)

Destan’da⁴⁸⁰ bir grup öğrencinin tarih dersi için ödev yetiştirmeye çalıştıklarını görürüz. Öğretmenleri herhangi bir liderin resmini yapmalarını istemiştir. Çocuklardan kimi Napolyon, Firavun, kimi Cengiz Han, Fatih Sultan Mehmet veya Kanunî’nin resimlerini yapmayı önerir. Öğrenciler bu kahramanların her birinin olumsuz bir yanını bulmuşlardır. Oyuna sonradan dahil olan Gülümser, Atatürk’ün resmini yapmayı teklif edince hepsi kabul eder. Dünyaya onun gibi bir lider gelmemiştir. Onun yolunda yürümeye ant içerek oyun biter. *Destan* gibi vatanî duyguların işlendiği bir başka oyun ise *Ülkü Çocukları*’dır.⁴⁸¹ Refik’in evine ders çalışmak için gelen çocuklar vatanın ve bayrağın öneminin farkındadırlar. İyi bir öğrencinin ilerde de iyi bir vatandaş olacağını bilirler. Oyunda özellikle çalışarak Atatürk’ün gösterdiği yolda gitmek gerektiği düşüncesinin altı çizilmiştir.

Türk milletinin gerçekleştirdiği yenilikler 29 Ekim’de⁴⁸² öğretmen ve öğrenciler tarafından dile getirilir. Eski ve yeni öğretim sistemleri karşılaştırılır, Cumhuriyet yönetimi ile padişahın otoritesi kıyaslanır. Öğrencilerin falakaya yatırılması, Arap harfleriyle okuma yazmanın zorluğu eleştirilir, fakat Cumhuriyet’le birlikte fabrikalar kurulmuş, yerli malları satılmaya başlanmış, demiryolları yapılmıştır. Oyun bütün bu yeniliklerin gençlere emanet edildiği belirtilerek sona erer. *Cumhuriyet Bayramı*’nda⁴⁸³ ise Türk devrimleri arasında hangi yeniliğin en büyük ve önemli olduğu tartışılır. Kimisi şapka ve ekonomi devrimini, dinin halka anlatılmasını, kadınların toplumda yer edinmesini, tarihin incelenmesini söylerken kimileri de maarifte yapılan yeniliklerden, Arapça’nın bırakılmasından ve Cumhuriyet’in ilânından bahseder. Öğretmen bütün bu devrimleri aynı derecede önemli bulduğunu hatırlatır. Yine bu yeniliklerin en kıymetli tarafının Atatürk olduğunu söyler.

Sosyal ve kültürel hayatta büyük değişiklikler yapan Türk inkılâplarının önemini *Emrindeyiz*’de⁴⁸⁴ de okuyoruz. İlkokul öğrencileri Latin harflerine geçmeden önce babalarının okuma yazmayı zor öğrendiğinden, şapka devrimi ile modernleşmeye doğru bir gidiş olduğundan, Medenî Kanun’un değişmesiyle birlikte kadınların da sosyal hayata katılmasından, millî eğitimde yapılan düzenlemelerden, kurulan birçok fabrika ve tesislerle

⁴⁸⁰ Galip Naşit, *Destan*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1933

⁴⁸¹ Enver Süldür, “Ülkü Çocukları” *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Aydın Su (hızl.), Hür Yayınevi, İstanbul, 1973, s. 403–410

⁴⁸² Vedat Nedim Tör, “29 Ekim”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s. 369–379

⁴⁸³ V. Mahir Kocatürk, “Cumhuriyet Bayramı”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s. 380–386

⁴⁸⁴ Melahat Sezener, *Emrindeyiz*, Çocuk Esirgeme Kurumu Yayınları, Ankara, 1943

ekonomide gerçekleşen atılımlardan ve en önemlisi de bütün bunları sağlayan rejim değişikliğinden bahsederler.

Cumhuriyet Güneşi'nde⁴⁸⁵ ise kendi tarihlerini bilmeyen, millî duyguları gelişmemiş kişilerin de olabileceği çiçek karakterleriyle verilmiştir. Gül Kız, Sümbül Kız, Lale Kız, Çiğdem Kız ve Nergis Kız uzaktan gelen marş sesinin ve kutlamaların anlamını merak ederler. Onların öğrenme arzusunu gören Cumhuriyet Güneşi yanına Aksakallı Tarih'i de alarak çiçeklere Türk milletinin köklü geçmişinden, Atatürk'ün bu ülkeyi düşmanlardan nasıl kurtardığından ve Cumhuriyet'in kuruluşundan bahseder.

*Beş Devir*⁴⁸⁶ Cumhuriyetin Onuncu Yıldönümü için yazılmıştır. Olaylar oyunun adından anlaşılacağı üzere beş ayrı devirde geçer: İstibdat dönemi, Balkan Harbi, Birinci Dünya Savaşı, Millî Mücadele ve Cumhuriyet Dönemi. İstibdat döneminin özelliklerinin anlatıldığı ilk bölümde Fransızca kitap okumanın, Namık Kemal'in şiir ve yazılarının yasak olduğunu öğreniriz. Oyun boyunca karşımıza çıkacak Şinasi ve Ahmet bu ilk dönemde sultanın baskıcı rejimine boyun eğmeyen oyun kişileridir. Gizlice okudukları Namık Kemal'in şiirleriyle dünya görüşleri değişmiştir. Fakat arkadaşları Ferhat, sultanın hafiyesidir ve hiç tereddüt etmeden Ahmet ve Şinasi'yi ihbar etmiştir. Eve baskın düzenleyen zabıtlar ikisini de tutuklarlar. Balkan Harbi'nin işlendiği ikinci bölümde vatan topraklarının birer birer elden çıktığı görülür. Başta bir komutan olmaması en büyük sorundur. Padişahın bütün bu olaylardan sorumlu olduğu Şinasi ve Ahmet aracılığıyla duyurulur. Millî Mücadele döneminde halk büyük bir ümitsizlik içindeyken Mustafa Kemal ile her türlü zorluğun üstesinden gelir. Cumhuriyet döneminde ise savaşın zaferle neticelenmesinden sonra inkılâpları yaşatma, bilimde, müzikte Türkün adını tüm dünyaya duyurma çabası verilir. Tarihî bilgileri içeren bu oyunda vatan ve özgürlük kavramları üzerinde durulur ve bu günlere Mustafa Kemal sayesinde ulaşıldığı ifade edilir.

Bir millet kendi millî değerlerine sahip çıkarsa, bilim ve sanatla buluşursa dünya ülkeleriyle mücadelede eşit şansa sahip olur. *Keloğlan'la Zülfüsarı*⁴⁸⁷ bu görüş etrafında gelişir. Aslında cehaletin, bilgisizliğin en büyük düşman olduğu belirtilir. Bu yüzden başka ülkelerin sömürgesi olmamak için herkesin bilinçli olması, özgürlüğün ve bağımsızlığın değerini bilmesi ve bunu koruması gerekir. Oyunda ülkeyi idare edenlerin gaflet içinde olmaları sonucu halkın ezileceği, toprakların elden gideceği ifade edilmiştir. Baştan aşağı bilgisayar teknolojisiyle donatılmış asker ve SeSe yurdu ele geçirmeye karardır. Keloğlan

⁴⁸⁵ Cahit Uçuk, *Cumhuriyet Güneşi*, Çocuk Esirgeme Kurumu Yayınları, Ankara, 1943

⁴⁸⁶ Yaşar Nabi Nayır, *Beş Devir*, Hakimiyeli Milliye Matbaası, Ankara, 1933

⁴⁸⁷ Kenan Işık, *Keloğlan'la Zülfüsarı*, TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yayınları, Ankara, 1986

Bu oyun TBMM'nin 1985 yılında tiyatro dalında yapılan oyun yarışmasında mansiyona değer görülmüştür.

ve Zülfüsarı ülkelerini kurtarmaya çalışırlarsa da düşmanın teknolojisi karşısında çaresizdirler. Ancak askerin yedek üreticisine elektrik gelmemesinden faydalanırlar ve hem hayatlarını hem de ülkelerini kurtarırlar. Oyunda Zülfüsarı'nın uzun konuşmasında yazarın didaktik amacını ortaya çıkaran ifadeler kullandığını görürüz:

“Biz yerimizde sayarken SeSe gibi zorbalara boş oturmayıp, çalışmışlar. Ellerindeki silahı gördün işte. Bu, onların bilimde ve teknikte ne kadar ileri gittiklerinin apaçık bir kanıtı.... Bir kısım yöneticilerin yüzünden. Bilime, sanata boş vermişler. Ülkeyi geliştirecek, ileriye götürecek genç nesillerin yetişmesine pek önem vermemişler. Böyle olunca da öteki uluslardan geri kalmışız. SeSe gibileri de bu cehaletimizden yararlanıp, yurdumuzu işgal etmek, hepimizi köle yapmak istiyor” (s.31). Bu oyunda halkın düşmanı hem dış ülkeler, hem de kendi topraklarındaki sorumsuz kişilerdir. Ülkeyi idare edenler halkın gerçeklerinden uzak düşmüşlerse, dünyadaki gelişmeleri takip etmiyorlarsa, oyundaki SeSe'nin temsil ettiği gibi güçlü ve ilerlemiş ülkelerin saldırısıyla karşılaşılırlar.

3.1.7. Toplumsal Çarpıklığı Anlatan Oyunlar

Birçok oyun yazarı eserlerinde toplumdaki değişen değer yargılarını, insanların zengin olma uğruna birbirini harcamasını, güçlünün güçsüzü ezmesini sorgulamışlar, yaşanan olayları olabildiğince derinlemesine yansıtmaya çalışmışlardır. Bireylerin yozlaşmış sisteme uygun davranması sonucu farklı alanlarda karşılaştığımız aksaklıklar oyunlarda ele alınmıştır. Geniş bir açılımı olan bu konu kimi oyunda çözümü zor bir durum olarak verilmiş, kimisinde de bireylerin çabasıyla halledilebilecek şekilde işlenmiştir.

Bu gruba giren oyunlardan ilki *Bir Çeyrek Ekmek*'te⁴⁸⁸ toplumdaki bozuk düzen hırsız ve polis/kanunlar çerçevesinde gözler önüne serilir. Bankadan milyonlar çalan insanların cezalandırılmaları gerekirken aksine itibar kazandıkları, buna karşılık yoksulluktan bir çeyrek ekmek çalan kişiye yıllarca hapis cezası verildiği ifade edilmiştir. Yine adalet sistemindeki yozlaşmaya, halkın yargı kuvvetlerine güveninin sarsılmasına değinilmiştir. Oyunda Osman bir çeyrek ekmek yüzünden karakola getirilmiş ve komiserin öfkesine maruz kalmıştır: “Çalınca iki, üç milyon çalacaksın ki senin güvenilir bir iş adamı olduğunu anlayıp bankalar on, on beş milyon liralık krediler açsın” (s.4). Bu sözler toplumda değer yargılarının da artık yok olduğuna işaret etmektedir. Komiserin emriyle zapta bir çeyrek ekmek yerine iki yüz bin lira çaldığı yazılır ve diğerleri gibi Osman da hapishaneye girmekten kurtulur. Oyunun sonunda Osman'ın “Yaşasın adalet, yaşasın musavat, memleket” (s.6) sözleri ironiktir. Yazar bu kavramların içlerinin boş olduğunun,

⁴⁸⁸ Tahsin Erkan, *Bir Çeyrek Ekmek*, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1969

insanların erdemli davranışları hiçe sayarak menfaatleri doğrultusunda hareket ettiklerinin altını çizmiştir.

Miras davası sebebiyle adalet sistemi ve adalete bakış tarzı *Kristof Kolomb'un Yumurtası*'nda⁴⁸⁹ işlenmiştir. Oyun bir köylünün ölen kardeşinin parasını kurtarmak için bir avukatla görüşmesi üzerine kurulmuştur. Selman Hakgüder'e, eski arkadaşı Kemal Özarı, miras davası açmak isteyen Hidayet Tanrıverdi'yi getirir. Tanrıverdi dava ile ilgili açıklamalar yapar. Oyuna kaynaklık eden tarihî olayda, Kristof Kolomb'un yumurtayı hafifçe tabağa vurarak dikine oturtması söz konusudur. Oyunda da Selman Hakgüder'e göre dava Kristof Kolomb'un yumurta meselesini hallettiği gibi çok kolay bir iştir. Bu yüzden üzülmeye, dert etmeye gerek yoktur. Çünkü davanın sonucu önceden bellidir. Çocuksuz olduğunu öğrendiği adamın bıraktığı senedi hükümsüz kılmak suretiyle mirasın dörtte üçünü Hidayet Tanrıverdi'ye kazandırabileceğini iddia eder.

Haldun Taner de *Eşeğin Gölgesi*'nde⁴⁹⁰ adalet mekanizmasını eleştirmiştir. Oyunda sudan bir sebepten kavga eden ve mahkemeye düşen iki çırağın bu durumundan yine zenginlerin, ağaların faydalandığı ve ceplerini doldurdıkları belirtilmiştir. Ustasının yokluğunda pazara gidip iş yapmaya niyetlenen Şaban, yine kendisi gibi çırak olan Mestan'dan bir eşek kiralar. Yolda gölgesine yatıp dinlenmek ister. Mestan'ın eşeğin gölgesi için de para istemesi aralarında tartışma çıkmasına sebep olur. Olay mahkemeye, daha sonra da üst mahkemeye taşınır. Dava uzadıkça durumdan istifade edenlerin sayısı artar. Örneğin bu yaşananların partileri için oy avantajı sağlayacağına inanan parti liderleri bu konuyu ele alarak propaganda yapmaya başlarlar. Ama avukat paraları ve mahkeme masrafları nedeniyle Şaban ile Mestan zor günler geçirirler. Artık namus davasına dönen bu olayı eşeği öldürerek sonuçlandırmaya çalışırlarsa da halk bir kere galeyana gelmiştir. Bütün şehir ikiye bölünmüş, mahkemede tanıklık yapmaya gelmişlerdir. Onlar önemsiz bir mesele için birbirlerine hakaret ederken Abdi ile Zahid Ağa başkalarının parasını almak

⁴⁸⁹ Necati Cumalı, "Kristof Kolomb'un Yumurtası", *Oyunlar 5*, İmbat Yayınları, İstanbul, 1973, s.187-213

⁴⁹⁰ Haldun Taner, "Eşeğin Gölgesi", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

Taner bu oyunu gezici hatip ve sofist filozof Samsath Lukianos'un bir fıkrasından alır. Bir eşeğin gölgesi yüzünden birbirine giren Abderialıların serüveni çeşitli yorumlara elverişlidir. Taner bu konuyu ele alış sebebini şu şekilde açıklar: "Türkiye'de yerleştirmeye ve sevdirmeye çalıştığımız epik türe çok yakın bulduğumuz temayı biçim olarak bir masal dili ve uslubu içinde vermeyi uygun gördük. Olayı Abderia'dan Abdalya adındaki hayali bir yakın şark ülkesine, zamanı birinci yüzyıldan on birinci yüzyıla aldık" Haldun Taner, "Eşeğin Gölgesi Üzerine", *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S.364, Mayıs, 1965, s.7-8

Yüksel de bu oyunda, Taner'in Arap, Fars ve Türk kültüründe yüzyıllardır temel eğlence biçimlerinden biri olan masaldan yola çıkmış, Hristiyan düşünür Lukianos'un ürettiği bir masalı Doğu özellikleri taşıyan bir toplumsal ortama dönüştürdüğünü belirtir. Ayşegül Yüksel, "Haldun Taner, Batı'nın Tadına Doğu Lezzeti Katmış Bir Oyun Yazarı", *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, s.82 (Kitabın basım tarihi belirtilmemiştir.)

için yola çıkarlar. Oyunda adalet, basın, özel girişim, dışişleri, içişleri gibi çeşitli kesimlerdeki düzen bozukluğunun taşlaması söz konusudur.⁴⁹¹

Eşegin Gölgesi'nde Haldun Taner, toplumun bozuk düzenini gözler önüne serer:

“Para babalarının her türlü yolsuzluğa başvurarak kazançlarına kazanç kattıkları bir düzendir bu. Bu düzende devlet ve devlet yönetimindeki kurumlar üstünde para yoluyla etki sağlanabilir. Halkın yolsuzlukları görmesini engellemek için toplumun gündemine sürekli olarak uydurma sorunlar getirir ve halkın çoğunluğunun bu sorunlarla oyalanması sağlanır. Bütün bunlara karşın gerçekleri görebilen ve bozuk düzene karşı çıkan kişiler ise, toplum için zararlı olan düşünceleri tartıştıkları düşüncesiyle susturulurlar.”⁴⁹²

Menfaat ilişkilerinin ülkeyi idare etmeye aday kişiler arasında bile yaşandığı *Düşenin Dostları*'nda⁴⁹³ ironik bir biçimde yansıtılır. Oyunda Nazır, düşen kabinde hizmet verdiği için görev yerinden ayrılmak üzeredir. Bu sırada saraydan kendisini çağırdıklarına dair bir telefon alır. Onun yokluğunda bir araya gelen umum müdürleri, müsteşar, banka müdürü nazırın yeni kabineyi kuracağını ve kendilerine de görevler vereceğini hayal ederler. Hatta konuşmaları hayalin de ötesine geçer ve o anda yaptıkları görev dağılımın gerçek olduğuna bile inanırlar. Nazır ise sorumluk almak istemediği için görevi reddetmiştir. Odasında bekleyen yakın çevresi bu durum karşısında hayal kırıklığına uğradıklarını dile getirirler. Karısı ile müdürünün zor gününde bile yanında olduklarını düşünürken yanılmaktadır. Çünkü onlar yaşadıkları yasak aşk yüzünden bir aradadırlar.

Her işin torpil ve hatırı sayılır çevrelerle yürüdüğü bir toplumda işe girmek için mutlaka tavsiye mektubuna gerek duyulması *Tavsiye Mektupları*'nda⁴⁹⁴ eleştirel bir tarzda aktarılmıştır. Bize göre bu oyunda diğerlerinden farklı olarak Müdür Bey sırtını başkasına dayamayan, kendine güvenen bir memur almak niyetindedir. Azmi Bey, Müdür Bey'in bu düşüncesinden habersiz elinde tavsiye mektubu ile işyerine gider. Onun gelmesini beklerken hademeyle konuşmayla başlarlar. Hademin ağzından işe girmenin ne kadar zor olduğu şu sözlerle belirtilir:

“Tanrı'nın günü memuriyet için müracaat edenleri bir görseniz, bir dakika burada durmaz kaçarsınız, ben diyeyim elli, siz deyin yüz elli... Tavsiye mektuplar, hani her kilidi açar maymuncuklar vardır ya işte ona benzerler... Elinde bu anahtar oldu mu, gözünün kestiği kapıya dayan gir...” (s.147).

⁴⁹¹ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1986, s.97

⁴⁹² Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları*, s.113

⁴⁹³ Sedat Simavi, *Düşenin Dostları*, Sedat Simavi Eserleri, Hürriyet Yayınları, 1973

⁴⁹⁴ Mahmut Yesari, “Tavsiye Mektupları”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s.143–155

Müdür Bey'in ansızın içeriye girmesiyle birlikte mektubun hademede kalması Azmi Bey'in işine yarar. Çünkü Müdür Bey'in "Ancak pısrık; mahcup, beceriksiz, elinden iş gelmez, bir para etmez, mendebur insanlar tavsiye mektupları alırlar. Hâlbuki en iyi memurlar atılğan, becerikli, tuttuğunu koparır, teşebbüs sahibi, cüretkâr insanlardan olur. Tavsiye mektubu ne demek? Bir adam, eğer hakikaten malumatlı, değerli, meziyet sahibi ise delile, rehber, tercümana ihtiyacı yoktur" (s.151) sözleri üzerine Azmi Efendi kendisinin de kimseden tavsiye mektubu almadığını söyler. Böylece sorgusuz sualsiz işe girer. Olup bitenden habersiz olan hademe ise mektubu geri getirdiğinde yeni memur Azmi Efendi'nin hışmına uğrar.

Memurların hayatlarından kesitler sunan bir başka oyun ise *Dairenin En Çalışkan Memuru*'dur.⁴⁹⁵ Bir daireye müdür tayin edilen Hasip Bey saat dokuz olduğu halde dairenin kapıları kapalı olduğu için yakındaki kahveye gider ve kahvecinin eski bir dostu olduğunu görür. Arkadaşı ona memurların on buçuktan önce gelmediğinden bahseder. Daireye saatinde gelen tek bir memur olduğunu söyler ve kahvenin bir köşesinde oturan genci gösterir. Hasip Bey, bu gençle yaptığı konuşmadan sonra onun memur değil, üç aydır işlerini halletmeye çalışan bir vatandaş olduğunu anlar. Bu durum da memurların zamanında işe gelmedikleri gibi işlerini de doğru dürüst yapmadıklarını gösterir.

Devletten vergi kaçıranların aslında bindikleri dalı kestikleri *Vergi Hırsızı*'nda⁴⁹⁶ dile getirilmiştir. Demir, çocukluk arkadaşı Yusuf'u ağırlarken ona fazla vergi vermemek için bulduğu yolu anlatır. Arkadaşı ise kazancına haram karıştırmaması konusunda onu uyarır. O gittikten sonra fazla yemeğin de etkisiyle uykuya dalan Demir arka arkaya kâbuslar görür. Vergiler ödenmediği için polislerin, öğretmenlerin, doktorların görevlerine son verilmiştir. Küçük oğlu Orhan bu yüzden okuma-yazma öğrenemezken büyük oğlunun da dilencilğe başladığını öğrenir. Uyanır uyanmaz vicdan azabından kurtulmak için eksik verdiği vergiyi ödemeye karar verir. Oyunda verginin ülkede yaşayan herkes için önem taşıdığı, aksi halde toplumsal birçok hizmetin aksayacağı, verginin bir namus borcu olduğu belirtilmiştir.

Sokak çocukları, zengin insanlar ve mafya ilişkisi doğrultusunda toplumun aksayan bir başka yönüne *Mendil Alır Mısınız?*'da⁴⁹⁷ değinilmiştir. Oyunda Ahmet tüm mendillerini ve parasını çaldırılmıştır. Dursun ile birlikte soğuktan korunmak için bir

⁴⁹⁵ "Dairenin En Çalışkan Memuru", *Resimli Hikâye*, S.3, Ekim 1927, s.9-10

⁴⁹⁶ Reşat Nuri, *Vergi Hırsızı*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1933

⁴⁹⁷ İlker Köklük, "Mendil Alır Mısınız?", *İsviçre Hastanesi Yarışma Oyunları 1*, Mitos Boyut, İstanbul, 2003
Oyunun Eylül 2002'de yazıldığı belirtilmiştir.

ATM'ye girer. Vakit geçirmek için oyun oynarlar, daha sonra Ahmet yiyecek bir şey almak için dışarıya çıkar. Bu sırada mafyadan kaçan zengin bir genç Dursun'un sığındığı yere gelir ve ondan yardım ister. Dursun bu gencin Ahmet'i topal bırakan kişi olduğunu hemen anlar ve para karşılığında ona yardım edeceğini söyler. Ahmet'in de gelmesiyle plân yaparlar. Mafyanın adamları mahallenin her tarafına dağılmışlardır. Gençten tek istedikleri babasının ihaleyi kendilerine vermesini sağlamasıdır. Dursun onları oyalamaya çalışırken arka tarafa geçen genç ile Ahmet'in bulunduğu yerden bir silah sesi duyulur. Mafya genci arabalarına alıp uzaklaşır, Ahmet ise Durmuş'un gözleri önünde ölür. Oyunda bazen zorla bazen de ihtiyaç nedeniyle çocukların çalışması eleştirilir, toplumun ve devletin bu konudaki duyarsızlığına değinilir. Devleti temsil eden Polis çocukları koruma altına almak yerine onlara dayak atıp evlerine gönderir. Ayrıca eline silah alan her kişinin kendini kabadayı ilân edip istediğine hükmetmesi o ülkede hukukun, insan haklarının hiçe sayıldığı anlamına da gelmektedir.

Toplumdaki bir başka çarpıklık ise *Sahibinden Kiralık*'ta⁴⁹⁸ ele alınmıştır. Bu oyunda hayatlarını kendilerini satarak kazananların öyküsü anlatılmıştır. Adnan, Sadık'ın emri altına girer ve onun ayarladığı kadın veya erkeklerle birlikte olur. Sadık, bu işte dikkat edilecek hususları, gittiği evlerden ne tür eşyalar çalabileceğini öğretmiştir. Adnan'dan sonra Simay da onun ekibine girer. Aradan geçen süre içinde Adnan'la birbirlerine âşık olurlar. Ne var ki içinde bulundukları şartlar sevgilerini yaşamalarına engeldir. Sadık, Adnan'ın kendinden habersiz Simay'ı pazarladığını ve parayı cebine attığını düşünür ve onu öldürür. Adnan'ın intikamı ise Simay tarafından alınır. Bir gece Sadık'ı hiç beklemediği bir anda parkta bıçaklar. Sahibinden kiralık olan bu hayatın geçiciliği karşısında kişinin erdemli yaşaması için her türlü mücadeleyi vermesi gerekir. Oyunun sonunda, başta yer alan konuşmaların tekrar edilmesi toplumda yaşanan bu olayların kısır bir döngü içinde süreceğinin ifadesidir. Kolay yoldan para kazanmaya çalışanlar yine parka gelmeye ve çarkı döndürmeye devam edeceklerdir.

*Bina*⁴⁹⁹ adlı oyunda bir spor salonu olarak yapılan bina, daha çok para getirecek bir yer haline dönüştürülmüştür. Yönetici bürolarını genişletmek için duvarlar yıkılır, üretimi artırmak ve yapı masraflarını karşılamak için binanın kimi bölümleri kiraya verilir. Pinpon salonunun bir bölümü fastfood hizmeti sunmaya başlar. Binadaki bu değişiklikler zamanla dengeyi öyle bir bozar ki, yüzme havuzunun suları taşar, pinpon salonunu ve soyunma odalarını su basar. Binanın bu hale gelmesinin tek nedeni kişisel ve ekonomik çıkarlardır.

⁴⁹⁸ Özen Yula, "Sahibinden Kiralık", *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s. 68–136

⁴⁹⁹ Behiç Ak, *Bina*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993

Bu oyun toplumumuzda herhangi bir kurumdaki olumsuz değişimleri dile getiren bir taşlamadır.⁵⁰⁰

Oyunda yöneticilerin, binanın etkileyici bir ambleminin olmasına, büstlerin, madalyaların sergilendiği şeref koridoruna önem verdiklerini görürüz. Bu durum herkesin imaj devrinde yaşaması ile ilişkilidir. Ayrıca demokrasi, eşitlik, eğitim gibi kavramların içinin boşaltıldığını yazarın şu sözlerinden anlarız:

“Birinci Adam: Biz demokratız.

İkinci Adam: Evet. Kelimenin tam manasıyla. Biz demokratız.

Birinci Adam: Bir pinponcuyla, bir tenisçinin, bir basketçinin, aynı çatı altında,

İkinci Adam: Barış içinde...

Birinci Adam: Bir arada yaşayabileceğine inananlardanız.

İkinci Adam: Hatta onların yönetime katılmalarını isteriz biz” (s.31).

Yöneticilerin her şeyi ters yüz ederken toplumdaki ahlâksız kişilerden şikâyet etmeleri kendileriyle çeliştikleri bir konudur. Yolsuzluklardan, adaletsizliklerden kendileri gibi yöneticiler sorumlu oldukları halde suçu başkalarına atarlar. Aynayı kendilerine tutmayı düşünmezler: “Biz de bazı şeylerin sakıncalarının farkındayız. Maalesef bütün bu aksaklıklar, neyin nasıl kullanılması gerektiğini bilmeyen insanlardan kaynaklanıyor” (s.20). Yazar, olumsuz değişimlerden rahatsızlık duymasına karşın haksızlıklar karşısında sessiz kalan aydınları eleştirir. Onların tepkisiz kalmalarını yolsuzluğa göz yummak, hatta ortak olmak anlamına geldiğini düşünür.

Toplumun aksayan yönleri *Yaşasın Kavuniçi*’nde⁵⁰¹ farklı bir şekilde tasvir edilmiştir. Oyunda Sümini ve Yagil akşam yemeğine kızlarının nişanlısı Lurban’ı davet etmişlerdir. Onlar damatlarının bakan olacağı beklentisi içindedirler. Tam bu sırada hükümet darbesi yapılır. Bunun üzerine damatlarına karşı hemen tavırlarını değiştirirler.

⁵⁰⁰ Zehra İpşiroğlu, “Gülmece Ustası Behiç Ak, Bina” *2000’li Yıllara Doğru Tiyatro*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s.120

Bu yazı Milliyet Sanatta 1.11.1995’te aynı adla yayınlanmıştır.

1994–1995 sezonunda İstanbul Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenen oyunun rejisörü Özgür Yalım’ın oyun hakkındaki görüşleri ise şu şekildedir: ‘Kendi elimizle var edip, başımıza sardığımız üç canavar var: ilki son yıllarda abartılı şeklini alan tek boyutluluk. İnsanı öncelikle ekonominin emrine vermek. Yaşamın ekonomiye katkısı açık olmayan boyutlarını yok saymak hatta onlara düşman olmak. İkincisi bu tek boyutlu yaşamın yönetimini yönetici keyfine bırakmak. Tarihte milyonlarca insanın kaderinin, hatta insanlığın kaderinin bu derece yönetici keyfine ait olduğu başka bir dönem daha var mıdır? Üçüncüsü ve en korkuncu insanların durumu kanıksamaları. Artık milyarlarca liralık yolsuzluklar, kanlı cinayetler, savaş haberleri, kapanan tiyatrolar, toplatılan kitaplar birer küçük magazin haberi gibi, gazetelerin ara sayfalarının bir köşesine sıkışır oldu. Kimsenin de umurunda değil. Eh işte yaşıyoruz ya, ne yapalım? Evet ölmediğimize göre yaşıyoruz. Ama nasıl? Bu nasılın yanıtını düşünmeye bile ne kadar zaman ayırabiliyoruz’⁵⁰⁰ Özgür Yalım, “Bina Üzerine”, *20. Yıl İstanbul Devlet Tiyatrosu Bir Kentin Yaşamında Rol Almak*, (Editorler, Şule Ateş, Selen Korad Birkiye, Yetkin Dikinciler), Devlet Tiyatroları Vakfı, İstanbul, 1999, s.231

⁵⁰¹ Aziz Nesin, “Yaşasın Kavuniçi”, *Bütün Oyunları 2*, s.399–426

Tora ise Lurban'ın oturacakları evi kavuniçi rengine boyatmak istemesini görgüsüzlük olarak değerlendirir ve böyle bir insanla gerçekten evlenmek isteyip istemediğe bir türlü karar veremez. Oyunun sonunda hükümet kuvvetlerinin darbecileri yakaladığı haberi gelir ve Tora'nın kavuniçiyi çok sevdiğini söylemesiyle perde kapanır. Oyun, istikrarsız bir siyasî ortamda insanların gelecek endişesiyle düştükleri gülünç durumları hicveder. Yazar statü kaygısını bir aile yapısının ardında gösterir. Oyunda aynı zamanda aile kavramının dejenere oluşu da işlenmiştir. Çünkü kutsal bir kurum olan aile temeline çıkar gözeten bir bakış açısıyla yaklaşmış ve bu değerlerin de yok olmaya başladığı hissettirilmiştir.⁵⁰²

Bordello'da⁵⁰³ düzene karşı çıkmaya çalışanların sonunda o sistemin bir parçası oldukları görülür. Gür ile Bora toplumun yararına kullanmak için bankadan para çalarlar. Ne var ki çok geçmeden de Gür yakalanır, sorguya çekildikten sonra hapse girer. Bora ise bir geneleve giderek onun sahibesiyle anlaşır. İşletmecilik bilgisini kullanarak işe ortak olur. Hapishaneden çıkan Gür de tek başına ülkeyi düzeltmeyeceğini anlamış, zengin olmanın yollarını aramaya başlamıştır. Bu düzen içinde manevî değerlerinden vazgeçmeyen ve kirli işlerden uzak durmayı başaran tek kişi ise Açelya'dır. Şerife Abla'nın yanından ayrılarak temizliğe gitmeye başlar. Oyunun sonunda Açelya haricinde diğer oyun kişilerinin hayatlarının hüsrarla sona erdiğini veya başlarının belada olduğunu görürüz. Yazar bu oyunuyla birey olarak sorumluluğunu yerine getirenler var oldukça toplumun da sağlıklı bir şekilde gelişeceğini, içindeki yozlaşmış kişileri yok edeceğini belirtmiştir. Yine yolsuzlukların devlet kurumlarına, güvenlik güçlerine sızmış olmasına gönderme yapılarak, toplumdaki ahlâkî yozlaşmanın altı çizilmiştir.

Aziz Nesin'in *Sen Gara Değilsin*'inde⁵⁰⁴ Yuntaburlular kendileri için canını feda eden Gara'nın anısına yaptırılan anıtı büyük bir törenle açarlar. Törenin bitiminde hiçbir şeyden haberi olmayan Gara şehre girer ve karşısında çocukluk arkadaşı Salsi ile Pren'i bulur. Ondan hemen şehri terk etmesini isterler. Gara söylenenlere bir anlam veremese de dediklerini yapar ve oradan uzaklaşır. Ancak kısa bir süre sonra tekrar geri döner ve evini, evinin önündeki meşe ağacını görmek istediğini söyler. Pren ve Salsi onu ikna etmeye çalışırlarsa da başarılı olamazlar. Bunun üzerine Pren Gara'yı öldürmek zorunda kalır. Oyunda siyasi otoritenin kahraman olgusunu kendi çıkarı için kullanılışına tanık oluruz.

⁵⁰² A. Yasin Kınay, "Aziz Nesin'in Oyunlarında Güldürünün Türk Tiyatrosu Doğrultusunda İncelenmesi", Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003

⁵⁰³ Refik Erduran, "Bordello", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

⁵⁰⁴ Aziz Nesin, "Sen Gara Değilsin", *Bütün Oyunları* 2, s.335-359

Oyun ilk olarak *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S. 214, Temmuz 1969'da yayınlanmıştır.

İnsanların geleceklerini düşünmeden hareket etmeleri, hırsları yüzünden birbirlerini öldürmeleri, sadece tüketime dayalı yaşamaları, doğal güzelliklerin yok olmasını, savaşları ve kıtlığı da beraberinde getirir. *Ya Tatarsa*⁵⁰⁵ insanların dünyadaki bütün kaynakları tüketmesi, herkesin açlık ve sefaletle savaşması üzerine Nasrettin Hoca'nın yaşadığı Akşehir'de aradıkları huzuru bulmaları üzerine kurulmuştur. Oyunda erkekler cephede savaşırken, kadınlar ve çocuklar da açlıktan birbirini öldürmeye başlarlar. Fakat birden kendilerini Nasrettin Hoca'nın memleketinde bulurlar ve onun yanında huzur içinde yaşarlar. Oyunda insanlığın yıllar geçtikçe kötüye gittiği, teknolojinin hiçbir şekilde çözüm olmadığı, aksine insanı insanlıktan çıkardığı vurgulanır. Dünyanın yaşanmaz hale gelişi, sebepleri ve sonuçlarıyla birlikte şu şekilde aktarılır:

“Farklı: İnsanoğlu her şeyi tükettiği gibi kendini de tüketiyor. Her kuşak bir panik halinde yaşadı. Hepsinin istediği yaşadığı süre içinde mutlu olmaktı. Hepsi tekbenci idi. Çıkarlarını düşündü hep. Kendi çıkarları için doğayı hormonladılar, hayvanları hormonladılar. Kültür ve sanat değer vermediler. Kültür ve sanata değer vermedikleri için, vahşi hayvanlardan farksız yaşadılar. Kendileri para kazandılar, kendileri yediler. İnsanı sevmediler, doğayı sevmediler. Çünkü bu yanlarını geliştirmediler. Onlar bu gelişmemişlikleri ile kendi çocuklarını bile düşünmediler... Ama insanlık kendi kendini bitiriyor işte” (s.19).

Dünyayı yöneten en önemli gücün para olduğu ve insanların para kazanmak için her yolu deneyecekleri *Afyon Savaşı*'nda⁵⁰⁶ ele alınmıştır. Oyunda İngiltere'nin Hindistan'da ürettiği afyonu, Çin'de pazarlaması üzerinde durulur. Karşılığında Çin çayının yanı sıra altın ve gümüş kaynakları da İngiltere'ye akacaktır. Çin İmparatoru ve prensin bu uyuşturucuya alışması halkları için sağlıklı karar vermelerini engeller. Sadece saray çevresinde değil sokaklarda da afyon satılmaya başlamış, ülke yavaş yavaş felâkete doğru sürüklenmiştir. Burada altı çizilen diğer bir nokta ise İngiltere'nin Çin'e yaptıklarına karşılık dünyada saygın bir ülke olarak anılması, bir anlamda dürüstlük maskesiyle dolaşmasıdır.

⁵⁰⁵ Tamer Levent, *Ya Tatarsa*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997

Yazar, bu oyunun yazılışında Cervantes'in *Don Kişot* adlı romanı, ünlü Hint destanı *Mahabarata* ve ünlü Anadolu Filozofu Diyojen ile Nasrettin Hoca arasında ilintiler kurulmak istendiği için, söz konusu eserlerden bölümlerin oyuna eklendiği, sözü edilen kahramanların Nasrettin Hoca ile doğal bir bütünlük içerisinde düşünüldüğünü belirtir. Ayrıca oyunun bir veya iki perde olabileceği de ifade edilmiştir. Oyunun istenirse ara verilmeden 90 dakika oynanabileceği, ara verilirse 105 dakika sürebileceği söylendikten sonra ayrıca ara vermek için de X. Sahne'nin sonunu uygun görüldüğü de ifade edilir.

⁵⁰⁶ Güngör Dilmen, “Afyon Savaşı”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s.85–104
Oyun 1972 yılında yazılmıştır.

Paranın adalet sistemini bile satın aldığına *İki Kısa Piyas*'te⁵⁰⁷ tanık oluruz. İdam edilmek üzere olan Efendi, Cellad ve Yamak'a rüşvet vererek onları kendi yanına çeker. İdamda hazır bulunan doktor, müdür, hâkim ve rahip ise Efendi'nin para teklifini kabul etmezler. Onun sevgilisini öldürerek çok büyük bir suç işlediğini söylerler. Efendi ise herkesin zor durumda aynı şeyi yapabileceğini iddia eder ve her birinin sırrını ortaya çıkarır. Hepsini toplumdaki saygın görevlerine devam etmek için önlerine çıkan engelleri aşmışlar, fakat bu sırada hiçbir yasayı veya değeri dikkate almamışlardır. Gerçeklerle yüzleşen herkes, Efendi'nin haklı olduğunu düşünür. Bu arada diğer dünyadan bir Tahsildar gelir ve Efendi'nin canını alır. Yazar mistisizme kaydığı bu oyununda insanın kendinden bile gizlediği sırlarının olabileceğini belirtmekle kalmamış, aynı zamanda bir kez daha paranın gücüne işaret etmiştir.

Yük'te⁵⁰⁸ kendisine emanet edilen çuvalı söylenen adrese götürmeye çalışan bir Adam'ın yol boyunca başına gelenler anlatılmıştır. Çuvalın çok önemli olduğu özellikle belirtilmiştir. Adam yükü taşıdığı için kahraman ilân edilmesine bir anlam veremez. Yukarıdakilerin hayatlarında hiçbir şey taşımadığı için durumu abarttıklarını düşünür. Fakat pohpohlanmanın karın doyurmadığını kısa sürede anlar. Adam hem sırtına yüklenen bu dev çuvaldan, hem de açlıktan ve yorgunluktan yılmıştır. Oyunun sonunda yaşadığı her şeye isyan eden Adam çuvalı açmaya karar verir. Çuvalın içinden çıkan güvercinin içi doldurulmuş, ölü bir güvercin oluşu insanın barışa, sevgiye duyduğu umudun sönmesine neden olur. Para hırsı ve adaletsizliğin yaşandığı bir sistemde kolay kolay iyimser olunamayacağı şöyle ifade edilmiştir: “Aslında barış bu düzende bizim gibiler için paçavrayla içi doldurulmuş ölü bir güvercin...” (s.23).

3.1.8. Sistem Karşısında Ezilen Bireyleri Anlatan Oyunlar

Son yıllarda toplumda görülen bozuk düzene, adaletsizliklere isyan eden, manevî değerlerin yok olduğuna inanan kişiler bu yozlaşmayı durdurmaya çalışmışlardır. Onların bu mücadelesi birçok oyunun da konusunu oluşturmuştur. Bu eserlerdeki oyun kişileri de tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi kimi zaman seslerini duyurmayı başarırlar ama genellikle ezici güç karşısında susturulurlar.

Orhan Asena'nın bir üçleme diyebileceğimiz oyunları *Yurttaş A*, *Yurttaş B* ve *Yurttaş C*'de toplumun yozlaşan farklı kurumları, değerleri ve bunu düzeltmeye çalışan bireylerin mücadelesi eleştirilmiştir. *Yurttaş A*'da⁵⁰⁹ ülkedeki başıboşluğa bir son vermek

⁵⁰⁷ Refik Erduran, *İki Kısa Piyas*, Şehir Matbaası, İstanbul, 1957

⁵⁰⁸ Oben Güney, “Yük”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

⁵⁰⁹ Orhan Asena, “Yurttaş A”, *Yeni Türk Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s.31–58
Oyun ilk olarak *Türk Dili*, S.199, Nisan 1968'de yayınlanmıştır.

isteyen fakat sistemin değişmeyeceğini görüp kendisi de mecburen bu çarkın içinde yer alan bir yurttaşın başından geçenler anlatılır. Yurttaş A, bekçiye rüşvet vermediği için mezarlıktan içeriye arabayla giremez. Dışarıdaki çocukların da para karşılığı arabasına göz kulak olmak istemelerine tepki gösterir. Fakat mezarlıktan çıktığında arabasının mahvolduğunu görür. Bunun üzerine uğradığı bu haksızlığı yetkili mercilere duyurmak ister. Önce Mezar Müdürü'ne, arkasından Belediye Başkanı'na başına gelenleri anlatmaya çalışır. Onlar derdine çare olamazlar. Zira ikisi de ortada bir sorun olmadığı kanaatindedir. Sonunda Yurttaş A kendi akıl-ruh sağlığı için olup biteni sorgulamadan kabul etmesi gerektiğine kanaat getirir. Oyunun sonunda yine aynı mezarlığa gider, hiç sesini çıkarmadan bekçiye rüşvetini verir.

Öte yandan Yurttaş A'nın mücadelesi aslında herkesi ilgilendirmektedir. Çünkü onun arkasından mezarlığa gelen bir başka kişi de aynı davranışa maruz kalmıştır. Arabadaki bey de önce bekçiyle daha sonra sokak çocukları ile tartışmış, birkaç saat sonra da arabasının hurdasıyla karşılaşmıştır. Oyunda bireyin çürümüş sistem karşısındaki yalnızlığı işlenmiştir. Yurttaş A kendi can güvenliğine kadar uzayacak olan bu yozlaşmışlığa son vermek istemişse de kendi ruh sağlığı için bu sisteme uymak zorunda kalmıştır. Halka hizmetle görevli olanlar kendi koltuklarını koruma derdine düşmüşler, asıl ilgilenmeleri gereken sorunları görmezlikten gelmeyi tercih etmişlerdir. Yurttaş A'nın bir zamanlar güvendiği Devlet'in yerinde yeller estiği şu cümlelerle verilmiştir:

“Yurttaş A: Ne mutluydum bir zamanlar... Güven içinde yaşıyordum, emindim yarınımdan, yarınımı kollayan gözler vardı. Kapılarımı pencerelerimi açabilirdim ardına kadar. Ateşe suya toprağa hükmeden bir Tanrım vardı, adı devletti, emin olabilirdim ateşten, topraktan, sudan. (Haykırır) Hani? Nerede O?” (s.55).

Yazarın diğer oyunu *Yurttaş B*'de⁵¹⁰ ise ezen/ezilen ilişkisi ele alınmıştır. Yurttaş B fabrika işçilerinin greve gitmesine çok sinirlenir, onların sorunlarını dinlemek bile istemez. Arabulucuyu ve işçilerin sözcüsünü odasından kovarak uzlaşmaya niyeti olmadığını ifade eder. Karısı kocasının insafsız halini kendi gözleriyle görünce onu terk ederek, aşk yaşadığı ressama gider. Fakat bir gün Yurttaş B ressamın evine gelerek kadının poz verdiği tabloyu satın alır, bir başka deyişle eşini satın alır. Bunu öğrenen Kadın önce yıkılırsa da sonuna kadar direneceğini söyler. Adamın isteklerinin hâkim olduğu dünyaya geri dönmeyecektir.

⁵¹⁰ Orhan Asena, “Yurttaş B”, *Türk Dili*, S.227, Ağustos 1970, s.393–400

Yurttaş C'de⁵¹¹ ise *Yurttaş B*'deki işçi sözcüsü *Yurttaş C* olarak karşımıza çıkar. Patronuna karşı geldiği, onu aşağıladığı için tutuklanmıştır. Gazeteler onu halk kahramanı ilân ederler. Aslında hem avukatlar, hem de medya hikâyeyi istedikleri şekilde değiştirmişlerdir. Gazeteciler ailesiyle röportaj yapmış, üniversitelerden onu tebrik etmeye gelenler olmuş, bazı iş adamları onunla çalışmak istediklerini söylemişlerdir. Fakat medyanın hızlı değişen gündemi bir süre sonra *Yurttaş C*'nin unutulmasına neden olur. Bunun üzerine avukatlar, *Yurttaş C*'nin bir kahraman değil, kurban olarak tanıtılmasını uygun görürler. Mahkemede stratejilerini ona göre belirleyeceklerdir. Gündemden düşmesiyle birlikte bir zamanlar kapısından ayrılmayan insanlar ona sanki suçluymuş gibi davranmaya başlarlar. Hâlbuki oyunun başından itibaren *Yurttaş C* gerçeği anlatmaya çalışmış, ancak onlar duymak istediklerine inanmışlardır. Oyunun sonunda *Yurttaş C*'nin dört yıl ağır hapse mahkûm olduğu öğrenilir. Avukatlar amaçlarına ulaştıklarını, davalarına böyle bir cezanın uygun olacağını söylerler. Oysa *Yurttaş C*, suçsuz olduğu için serbest kalacağını ümit etmiştir. Oyunda ailenin ekmek kavgası, medyanın insanı ve manevî değerleri hızlı bir şekilde harcaması eleştirilmiştir.

Değer yargılarını yitirmemiş dürüst ve namuslu bir insanın bu bozulmuş toplum içerisinde hep ezik yaşamaya mahkûm edilişi *Şerefîye*'de⁵¹² farklı bir açıdan ele alınır. Sabri Bey fabrikayı soymaya kalkışan hırsız yakalatmış, kendisi de paralara hiç dokunmamıştır. Fabrikanın sahibi Tahsin Bey ve eşi teşekkür etmek için yemeğe gelirler. İkisi de oldukça yapmacık bir şekilde davranıp onlarla aynı dünyayı paylaşıyormuş izlenimi yaratmaya çalışırlar. Patron gelmeden önce herkesin hayali Sabri Bey'in maaşına zam yapılarak ödüllendirilmesi iken Tahsin Bey ve eşi, onların küçük kızlarını yanlarına alıp yetiştirmek isterler. Bu beklenmedik teklif karşısında kimse ne diyeceğini bilemese de karşı çıkabilecek bir konumda da değildirler. Gelenek ve görenekle benimsenmiş olan patrona saygı, hayranlık ve itaatin işçinin hakları ile çatışması söz konusudur.⁵¹³ Sabuncu'nun taşlamasında öfke ve ümit gibi duygular, duygusallıktan arınmış olarak düşüncesine ve tezine eşlik eder.⁵¹⁴

Hızla değişen değer yargılarına ayak uyduramayanların yaşadıkları hayal kırıklığı *Dışardakiler*'in⁵¹⁵ de konusunu oluşturur. Oyunda düşkünler yurdundan çıkarılan

⁵¹¹ Orhan Asena, “Yurttaş C”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.392–403
Yazar *Yurttaş A, B, C* adlı oyunları sonradan birleştirerek *Sağırklar Söğüşmesi* adında yayınlar.

⁵¹² Başar Sabuncu, “Şerefîye”, *Yeni Türk Edebiyatı, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s. 163–207

⁵¹³ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları, (1923–1970)*, s.138

⁵¹⁴ Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s.219

⁵¹⁵ Haldun Taner, “Dışardakiler”, *Bütün Oyunları 4*, Bilgi Yayınları, İstanbul, 1981, s.96–185

Yümnü'nün dışarıdaki oyunlara, çıkar ilişkilerine alışamaması işlenmiştir. Yümnü Bey, Darülaceze'nin bütçe kısıtlaması nedeniyle yıllar sonra ailesinin yanına gönderilir. Darülaceze'de olaylara tanık olan Semih, Yümnü Bey'in dedesinin arkadaşı olduğunu, beraber İttihat ve Terakki Partisi için çalıştıklarını öğrenir. Onun haline acır ve hayattan kopmaması için hatıralarını yazmasını ister. Bu hatıratı da kendi matbaasında bastırmayı plânlar. Yümnü Bey, İttihat ve Terakki Partisi döneminde yaşananların canlı bir tanığı olarak yaşadığı olayları, insanlar arasındaki ilişkileri hiçbir sansüre uğratmadan kaleme alır. Ancak kitaplardan birinin dönemin zenginlerinden H.S. Damar'a postalanması sonucu Yümnü Bey'in başı belaya girer. Çünkü H. S. eski defterlerin açılmasını istemez. Politika kulvarında önemli yerlere ulaşmaya çalışırken böyle bir kitabın ortaya çıkmasını düşmanlarının komplosu olarak değerlendirir ve Yümnü Bey'e dava açar. Yümnü Bey ise hatıralarıyla yaşamaktadır, dışarıda olup bitenin farkında bile değildir. Deli olduğunu kabul edip yeniden Darülaceze'ye dönmesiyle mahkemeye çıkmaktan kurtulur. Düşkünler evinde herkes kendi hayal dünyasında yaşarken, dışarıdakilerin kendi düşlerini gerçekleştirmek için her şeyi yapmaları oyunda alaylı bir üslupla anlatılmıştır. *Dışardakiler*'de aynı zamanda ihtiyarları öldürenin yaşlılık değil, yalnızlık ve lüzumsuzluk duygusu olduğu işlenmiştir. Oyun ölmeden unutulup gitmiş bir eski zaman insanın öyküsüdür. Hızlı bir değişimin yaşandığı 1950'ler Türkiyesinde eski değerlere bağlı bir kişinin karşılaştığı açmazlar dile getirilmiştir.⁵¹⁶

Dışardakiler'de H. S. Damar'ın kendi çıkarını korumak için her yolu denemesi gibi *Delioğlan*'daki⁵¹⁷ kardeşler de daha çok para kazanmak için birbirlerini yok etmeye çalışırlar. Oyunda Sivri ve Şişko kasabada iş kurmak için tarlaları satarak kardeşleri Delioğlan'ın hakkını yerler. Delioğlan ise hiçbir şeye ses çıkarmaz. O herkesin mutlu olmasını ister. İçlerindeki hırsı ve kötü duyguları kontrol edemeyen acımasız bu iki kardeş daha fazlasına sahip olmak için Delioğlan'ı öldürür. Oyunda elindekinin kıymetini bilmeyenlerin, değer yargılarını yitiren kişilerin kardeşini bile öldürebilecek hale gelişini eleştirilir.

Bu oyun 1949'da yayımlanan *Sahib-i Seyf-ü Kalem* başlıklı öyküden yola çıkarak yazmıştır. *Sahib-i Seyf-ü Seher* öyküsünün yoğunluğunu, inceliğini, çarpıcılığını zedelemeksizin bir tiyatro olayı boyutlarına yaymanın olanaksızlığını kanıtlayan, öyküden oyuna geçişte ortaya çıkan içerik-biçim ilişkisi sorunlarını gözler önüne seren bir örnektir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s.32

⁵¹⁶ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s.15

⁵¹⁷ Aydın Doğan, "Delioğlan", *Delioğlan ve Diğerleri*, s.9-58

Çankaya Belediyesi'nce 1990 yılında düzenlenen Çocuk ve Gençlik Oyunları Yarışması'nda *Bir Hamhum Bey Bir Delioğlan* adıyla katılan bu oyun övgüye değer plaketi almıştır.

Toplumda değer yargılarının değişmesi sonucu üniversite bitiren bir gencin iş bulamaması *Profesör ile Uşağı*'nda⁵¹⁸ ele alınmıştır. Profesör Özcan, işe başvuran bu gence uşaklık görevini verir. Onun aldığı eğitimi öğrenince onu yeniden topluma kazandırmaya ve hak ettiği işlerde çalışacak donanımına kavuşturmayı ister. Profesör her ne kadar bu düzenin içinde yer almasa da karşısındaki insanın ezilmemesi, yok olup gitmemesi için elinden geleni yapar. Onun kıyafetini, duruşunu, dilini düzeltir. Oyunda okullarda verilen teorik bilginin kişiyi tam anlamıyla hayata hazırlamadığı ifade edilir. Hayat tecrübesi olmayan birçok kişinin bu yüzden başarısız olduğu belirtilir.

Dışarıdaki hayatın çoğu zaman bireyleri ürküttüğünü *Yalnızlar Parkı*'nda⁵¹⁹ da görürüz. Oyunda gözaltına alınan farklı geçmişlere sahip insanların bekleyiş sürecinde yaşadıkları hikâye edilmektedir. Bu kişilerin her biri yaşadıklarından kesitler anlatır ve daha sonra da sorguları yapılır. En son gelen en önce gözaltı odasından çıkar. Deli hastahanesinden kaçan iki kızkardeş yalnız kalırlar ve bu duyguyu ne kadar çok sevdiklerini konuşmaya başlarlar. İkisi de dışarıya çıkmak istemez. Oradaki tehlikelerle mücadele etmeye güçleri yoktur. Her tarafta avcı ve düzenbaz insanların bulunduğu inanırlar. Bu yüzden kendilerini o odada mutlu hissettiklerini söylerler. Oyunda aklî dengesi yerinde olmayanların bile toplumdaki çarpıklığı görebileceği ve durumdan tedirgin olabileceği belirtilmiştir.

Günümüzün yozlaşan değerleri *Keloğlan*'da⁵²⁰ bilinen bir masal ile gözler önüne serilmiştir. Para kazanmak için kasabaya inen Keloğlan'ın yol boyunca başına birçok olay gelir. Önce tilki ile karşılaşır ve onun aklına uyarak tefeciden borç almaya karar verir, fakat dolandırılır. Para kazanmaya kararlı Keloğlan'ı daha sonra Toramanya'da görürüz. Şans bu sefer Keloğlan'a gülmüştür, köyüne zengin biri olarak döner. Keloğlan'ın uğruna Toramanya gittiği ağanın kızı bu süre içinde üç kere evlenmiş ve üç çocuk sahibi olmuştur. Tilki kızın üzüntüsünden bunları yaptığını aslında hep Keloğlan'ı beklediği yalanını uydurur. Keloğlan şaşkınlık içinde ne yapacağını bilemez. Köylüler artık doğruyu görmesi, Tilki ise ağanın kızıyla evlenmesi için onu iki taraftan çekirtmeye başlarlar. Yazar oyunu burada bitirerek Keloğlan'ın sonunu seyircinin/okuyucunun hayaline bırakmıştır. Oyunda henüz bozuk düzenin çarkına girmemiş kişilerin “kel” diye tanımlandığını görürüz. Yazar, aslında toplumda birçok kişinin yoksulluğa rağmen insanî özelliklerini kaybetmediğini,

⁵¹⁸ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, “Profesör ile Uşağı”, *Türk Dili Dergisi*, S.176, Mayıs 1966, s.533–546

⁵¹⁹ İrfan Yalçın, “Yalnızlar Parkı”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

⁵²⁰ Gülten Akın, “Keloğlan”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.334–363

ancak bu çarpık sistem içerisinde kaybolup gideceklerini ima eder. Çünkü bu sessiz çoğunluğun sistemi düzeltmeye güçleri yetmez.

Ezen ve ezilen ilişkisine *Kapılar*'da⁵²¹ farklı bir bakış açısı getirilmiştir. Oyunun başında Topal, karanlıkta Yaşlı Adam'ı Genç Adam sanarak bıçaklamaya kalkar. Genç Adam bu olup bitene bir anlam veremez. Topal, Genç Adam'ı kendisine bir insan gibi davranan tek kadını hayal kırıklığına uğrattığı için öldürmek istemiştir. Kadın aylar önce gönülünü Genç Adam'a kaptırmıştır. Onun ansızın ortadan kaybolmasıyla dünyası yıkılır. Genç Adam ise hayatını kurtarmak, toplumda saygın bir yere sahip olmak için başkanın kızıyla evlenmiştir. Yazar oyunda Topal'ın sadece fiziksel rahatsızlığı olduğunu belirtmiş, ancak Genç Adam gibi ezilmekten korktuğu için daha büyük bir açmaza sürüklenenlerin ruhsal yıkıntıya düştüklerini ifade etmiştir.

Asena'nın ezilenler adına konuştuğu en önemli oyunlarından biri de *Öç*'tür.⁵²² Eserde insandan üstün tutulan bürokrasinin bireyi ezmesi eleştirilir. Hasso karısı kaçırıldığı için mahkemeye başvurur. Ancak aradan üç ay geçmesine rağmen davasına bakılmaz. Aslında ismi defalarca okunmuştur, fakat Hasso kimliğinde Hasan Botan yazdığını bilmediği için orada bulunduğu halde sesini çıkarmamış ve bu yüzden dava düşmüştür. İkinci dilekçesinde ise Keziban'ın onun karısı olmadığı, yani nikâh yapmadıkları anlaşılır. Aksine ağayla evli ve iki çocuk annesi olduğu ortaya çıkar. Hasso çaresizlik içindedir ve Botan'nın sularına kendini bırakarak ölmeyi düşünür. Bunu da beceremeyince hırsından ırmağa kusar ve işer.

Aziz Nesin'in *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünc*'ünde⁵²³ bir suçlunun yaşam mücadelesinin yanı sıra av-avlanma kavramları işlenmiştir. Başına ödül koyulan Tarez, Polis'in görev alanı içindeki bir ağacın arkasına saklanmıştır. Polis, Tarez'in orada olduğunu bildiği halde vicdanı el vermediği için onu vuramaz. Başının da derde girmesini istemez. Bu yüzden bir an önce orayı terk etmesini ister. Ansızın ortaya çıkan Muhbir, Tarez'i fark eder ve ödülü kazanmak için Polis'e hemen durumu bildirir. İki ateş arasında kalan Polis'in yardımına Tarez koşar ve kendini öldürerek bütün sorunlara son verir.

Güçlü-güçsüz dengesinin sürekli değiştiği bir oyun ise *Hazırol*'dur.⁵²⁴ Farat gözleri görmediği için Korşan'ın yardımına muhtaçtır. Oyun boyunca eski günlerini ve o

⁵²¹ Orhan Asena, 1996, "Kapılar", *Kısa Oyunlar*, s.137-173

Oyun 1963'te yazılmıştır. Oyunu Fransızca'ya Tahsin Saraç, İtalyanca'ya Grazia Arsan, Almanca'ya Melahat Özgü ve Lehçeye Teresa Ciecierska Chtapowa çevirmiştir.

⁵²² Orhan Asena, "Öç", *Kısa Oyunlar*, s.177-202

Oyun ilk olarak *Türk Dili*, S.220, Ocak 1970'de yayınlanmıştır.

⁵²³ Aziz Nesin, "Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünc", *Bütün Oyunları 2*, s.315-331

⁵²⁴ Aziz Nesin, "Hazırol", *Bütün Oyunları 2*, 1992, s.381-396

günlerdeki sözde güçlü halini anar. Korşan ise bu hayalî kahramanlığı sessizce dinlemektedir. Farat bir pazar günü sıcaktan bunaldığı için denize gitmek ister. Fakat Korşan onu çarşı içinde boş bir sokağa götürür. Farat bunu anlayınca kavga etmeye başlarlar. Hem birbirlerine muhtaçlardır, hem de birbirlerinden nefret ederler. Oyunda ezen ve ezilen arasındaki dengenin her an değişebileceği hazırol komutuyla verilmiştir. Önceleri Korşan bu emri duyduğunda kayıtsız şartsız genaralin her dediğini yerine getirirken Farat'ın da aynı kelimeler karşısında etkisiz kaldığının ortaya çıkması kimi zaman Korşan'ı genaralin karşısında güçlü kılacaktır.

Aynı konu *Hücre İnsanı*'nda⁵²⁵ bir kişinin yolda giderken durdurularak işkence odasına götürülmesiyle verilir. İnsanın güçlünün ve zorbanın elinde kaderine razı oluşu üzerinde durulmuştur. Oyunda yöneticilerin/güçlülerin kendileri için tehlike oluşturduğunu düşündükleri insanlara yaptırım uygulamaları eleştirilmiştir. *Karakedi Geçti*'de⁵²⁶ ise aynı hususlar farklı bir şekilde verilmiştir. Oyunda kedi, köpek, fare ve insan arasındaki ilişkide insanın en güçlü olduğunu belirtilir. Ama işler insanın istediği gibi gitmezse, köpek emir kulu değilse, kedi fareyi yemezse, hayvanlar arasında tüm çekişmelere karşın bir sevgi ve dayanışma varsa, insan çaresiz kalacaktır. Ne var ki bu dayanışma ezilmişlerin dayanışmasıdır. Oyunda Rimi, kocasını terk edip eski ahşap bir evde yaşamaya başlamıştır. Ancak bu tarz evlerde çok sık rastlanan farelerle nasıl baş edeceğini bilemez. Desi'den onu yakalayıp öldürmesini isterse de köpeğin böyle bir niyeti olmadığı anlaşılır. Bu sırada oradan geçmekte olan Zahara'yı gören Rimi hemen onu eve alır ve bir an önce fareyi öldürmesini ister. Zahara'nın ise karnını doyurmaktan başka amacı yoktur. Kedi-fare oyunu oynayacak gücü kendisinde bulamaz. Rimi'nin kahvaltı masasında bıraktıklarını yer, banyosunu yapar. Hatta Miçi'ye âşık olur. Rimi eve geldiğinde hiçbir şeyin değişmediğini anlar ve hemen eski kocasına telefon açıp ona ve şehrin gürültüsüne geri döneceğini söyler. Zahara kısa bir mutluluk elde etse de sonunda yine ait olduğu yere, sokağa atılır.

Ezilen kişilerin güçlülerin silahıyla seslerini duyurabilmeleri *Çalmasını Bil Düdüğü*'nde⁵²⁷ mizahî bir şekilde anlatılmıştır. Oyunun başında gazetede çalışan herkes Hasan Bey'i arar. Hiçbir şeyden haberi olmayan Hasan Bey masasına oturur oturmaz bir sürü işle karşılaşır. Patron, gazetede Almanya'dan gelen bir uzmanın yazı tiplerine göre karakter tahlili yapacağını ilân etmiş ve bu görevi Hasan'a vermiştir. Bir okuyucunun

⁵²⁵ Yılmaz Onay, "Hücre İnsanı", *Toplu Oyunları 2*, s. 51-92

⁵²⁶ Yılmaz Onay, "Karakedi Geçti", *Toplu Oyunları 2*, s. 138-168

⁵²⁷ Mustafa Taner Çelik, "Çalmasını Bil Düdüğü", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

Alman proföserle tanışmak için gazete binasına gelmesiyle Hasan Bey zor durumda kalır. Bu kargaşa arasında kendi yazdığı öyküyü de hatırlayamaz ve olumsuz bir rapor yazar. Bunun üzerine Patron da onu işten kovar. Sinirli Adam'ın arabasının başına gelenleri sinirli bir şekilde hikâye edip Hasan Bey'den gazetede bu olayları anlatmasını istediği anda çaycının düdüğünü öttürerek içeriye girmesiyle herkes kendine çeki düzen verir. Otorite konumundaki kişiler düdüğün sesiyle birlikte farkında bile olmadan sorgusuz sualsiz emre itaat etmeye hazır bir duruşa geçerler. Profesyonel bir ekiple çalışmayan ve herkese haddinden fazla iş yükleyen bu patronun davranışlarına günümüzün herhangi bir kurumunda da rastlayabileceğimiz bir gerçektir. Yazar da bu noktadan hareket ederek ezilenlerin seslerini duyuramadıkları müddetçe kendilerine sunulanla yetinmek zorunda kalacaklarını belirtilmiştir.

Benzer bir konuyla karşılaştığımız *Ayak Parmakları*'nda⁵²⁸ bir memurun bir sabah uyandığında battaniyenin altından gözüken ayak parmaklarını ilk kez keşfedişi ve onları el parmaklarıyla kıyaslaması söz konusudur. Adam, ayak parmaklarını gelişemeyen, güdük kalan varlıklara benzetir. Oysa el parmakları becerikli, ince, uzun, girişkendir. (s.50). Ayak parmakları ise kendilerini acındırma niyetinde değillerdir, sadece varlıklarından Adam'ın haberdar olmasını, kendilerine saygı ve özen göstermesini isterler. Adam ayak parmaklarının isyan etmesine izin vermez: “Ben mi ayak parmaklarıma buyuracağım, ayak parmaklarım mı bana? Gövdemin dirliğini bozuyorsunuz” (s.60) diyerek onları kontrol etmeye çalışır. Fakat parmaklar yüzyıllardır sessiz kalmanın acısıyla yeniden saldırıya geçerler ve Adam korkuyla elleri üstüne yeri düşer ve kasılıp kalır.

Yazar, oyununda ayak ve el parmakları arasında karşılaştırma yaparak güçlülerle toplumda sesini duyurabilenler ve birçok ağır iş yapmalarına rağmen haklarını arayamayanların durumunu gözler önüne sermiştir. Yöneticiler ezilenleri yıllardır görmezlikten gelmiş, bir çözüm arayışına girmemişlerdir. Birbirlerinden o kadar habersizdirler ki ortak dili bile unutmuşlardır. En ufak bir isyanlarında ve ayaklanmalarında ise ülkenin bütünlüğünü bozmakla suçlanmışlardır. Simgesel bir yaklaşımla çalışan çabalayan ve emek harcayanla öte yandan hiçbir iş yapmadan parazit

⁵²⁸ Güngör Dilmen, “Ayak Parmakları”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s.43–60. Oyun 1959 yılında yazılmıştır. Oyun ilk defa *Türk Dili Dergisi*, S. 120, Eylül 1961’de yayınlanmıştır. Oyunun yapısı burada daha değişiktir. Diyaloglar yerine Anlatıcı Adam'ın aklından geçenleri bize anlatır. Parmakların konuşması söz konusu değildir. Onların davranışları da yine Anlatıcı tarafından yorumlanır.

olarak yaşayan, sömüren kesimlerin karşıtlığını ele alır. Ülkenin tabanındaki bu panorama ayak parmakları simgesiyle bir başka deyişle her işe koşan kişilerle anlatılmıştır.⁵²⁹

Bürokrasiyi bir engel olarak sunan kişilerin insanın hayatını nasıl zorlaştırdığı *Köprü*'de⁵³⁰ işlenmiştir. Kadın Militanya'ya göç etmek için günler öncesinde verdiği dilekçenin cevabını öğrenmeye çalışır. Ancak bu sırada Polisanya sınırlarından çıktığı ve giriş izni olmadığı için evine de gidemez. İki ülke arasındaki köprünün üzerinde günlerce beklemek zorunda kalır. Her iki tarafa durumunu anlatmaya gittiğinde kendisinden bir daha dilekçe yazması istenir. İşinin çabuk halledilmesi için rüşvet verirse de görevlilerin değişmesi ile bunun da bir önemi kalmaz. Her şeye sıfırdan başlar. Oyun Kadın Polisanya tarafındaki memurlarla Militanya'daki görevliler arasında mekik dokuduğu bir sırada biter. Sonuçta söz konusu Kadın, bürokratik engelleri aşıp herhangi bir ülkeye ait olamamıştır.

*Newton Bilgisayardan Ne Anlar*⁵³¹ ve *İmaj Katili*'nde⁵³² ise insanların farkında bile olmadan bu düzenin içinde yer aldıklarını ve değer yargılarını kaybettiklerini görürüz. *Newton Bilgisayardan Ne Anlar*'da tatil yapan bir çiftin değer yargılarındaki yozlaşmayı dile getirmesi son derece dikkat çekicidir. Dünyada olup bitenden habersiz, yaşadığı yüzyılın olaylarına ilgisiz birçok insan tarihî gelişmelere, yeniliklere karşı da kayıtsızdır. Örneğin oyunda Newton'dan bahsedilir. Kadın, "17. yüzyılda oturuyor efendim. Tam göbeğinde hem de... Darphane Müdürlüğü yaparak vakit geçiriyor ve hakkı yendiği için bizlere çok küskün. Öldükten sonra hiçbir bara onun adı verilmemiş" (s.98-99) diyerek Newton'ı bir tüketim aracına dönüştürme çabasındadır. Hatta bilim adamlarının veya sanatçıların ölümsüzlüğe ancak isimleri bir sokak veya caddeye verildiği zaman kavuşacakları yanılgısı içindedir. Kızlarının CV'sinde birçok önemli kişinin oğullarıyla flört ettiğini yazması ve bu durumun gurur duyulacak bir olaymış gibi işlenmesi de bu konudaki başka bir örnektir. Başarıyla bitirilen okullar, kurslar, iş disiplinine sahip kuruluşlardan alınan referanslar yerine dönemin ünlü kişilerinin çocuklarıyla boy göstermek, onların isminden faydalanmak, toplum düzenindeki çarpıklığa işaret etmektedir.

Benzer bir konu *İmaj Katili*'nde de ele alınmıştır. Günümüzde insanların kendi gerçeklerinden uzaklaşıp imajlarıyla yaşamaları eleştirilir. Oyunda Mahmut Bey her şeyin bir taklidinin olmasına karşı olduğu için kendisini imaj katili ilân eder. Kubilay da

⁵²⁹Hülya Nutku, "Güngör Dilmen'in Yazar Kişiliği, Oyunları ve Midasın Kulakları", *Güneşe Tırmanmazsan Ayı Göremezsin, Tiyatro Yazıları*, İleri Kitabevi, İzmir, 1992, s.142

⁵³⁰Özdemir Nutku, "Köprü", *Türk Dili Dergisi*, S. 164, Mayıs 1965, s.588-594

⁵³¹Behiç Ak, "Newton Bilgisayardan Ne Anlar", *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, s.69-140

⁵³²Behiç Ak, *İmaj Katili*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2004

kendisini taklit eden Ayhan'dan kurtulmak ister. Yeni bir imaj yaratarak taklidinden kurtulacağını düşünür. Bunu gerçekleştirmek için hem Mahmut Bey ile hem de imaj-maker Nilgün Hanım'la birlikte çalışır. Olaylar ilerledikçe Mahmut Bey'in bile bir taklidinin olduğunu görürüz. Her ne kadar bu durumu reddetmeye çalışırsa da bundan kaçış olmadığı çok açıktır. Oyunda toplumda imajların sözünün geçmesi yerilir. Aslında her oluşturulan imajla bir gerçek sona ermektedir. Örneğin yalnız panda Che Guevara adıyla tüm dünyada ünlenen, tişörtleri, tabakları, filmleri yapılan hayvan kendi ticarî değerini yaratırken gerçek Che'yi öldürmüştür.

Toplumdaki çarpık düzen ise dört oyun kişinin birlikte söylediği şu sözlerle aktarılmaktadır:

“Ah, ah, ne sahtekârlık dolu ortalık!

Hile hurda, çürük çarık,

dezenformasyon, duygu yankesicileri,

zaman hırsızları, görüntü tellalları!” (s.89).

Böyle bir düzende insanların hayatlarını devam ettirmek için akla gelmeyecek yollara başvurmaları, başkalarını taklit ederek onların sırtından para kazanmaları, imajları sayesinde zaaflarını veya kötü yanlarını gizlemeleri söz konusudur.

Toplumsal sorunlara bir çözüm bulmak için halkın da bilinçli olması, yaşanan haksızlıklara duyarlılık göstermesi gerekir. Dürüst ve namuslu yaşamak isteyenlerin karşılaştıkları zorluklar *Vatandaş Oyunu*'nda⁵³³ anlatılmıştır. Arif köyünde kaçakçılık yapmamak için İstanbul'a gelmiş, sıradan bir insan olarak hayatını sürdürmek istemiştir. İşsiz ve hastadır. Yazar hastalığını vatandaş olmak şeklinde belirtir ve çaresinin de kemerleri sıkmaktan geçtiğini söyler. Arif oyun boyunca arkadaşı Üstün'ün yardımıyla bir işe girmeye, gerekli formaliteleri halletmeye çalışır. Fakat bütün çabalarının sonunda nüfus kütüğünde ölü olduğu anlaşılır. Oyunda parası olan insanın yaşama hakkı oluşu da alaycı bir üslupla ifade edilmiştir:

“Üstün: Para, birader, para. İnsanı o adam ediyor. Paran var mı, insansın. O zaman her kapı sana açık, her işin yolunda. Aman efendim, buyurun efendim. Varsa paran memleketin efendisisin” (s.104).

Oyun yine de umut vaat ederek biter. Arif ve Üstün herkesin kötü olamayacağına inanırlar: “Bu memleketin evlatları, demin bana musallat olan, ipsiz sapsızlar, mideciler, menfaatçiler gibi değil ya. Bu memleket onlara kalmadı ya? Kim demiş ki bu memleketin

⁵³³ Genç Oyuncular, “Vatandaş Oyunu”, *Yeni Okul Tiyatrosu*, s.99–142

bütün evlatları onlar gibi. Bir iki kötü heriften mi çekineceğiz be. Laf. Vatandaşım işte gurur duyuyorum bundan” (s.142).

Herkesin birbirini ezdiği bir toplumda ayakta durmaya çalışanların karşılaştığı zorluklar ile iç çatışmaları *Çıkmaz*’da⁵³⁴ buluyoruz. Emin yozlaşmış bir toplum içinde yaşadığını, her tarafta kötülüğün egemen olduğunu fark etmiştir. Bu ortam içerisinde kirlenmekten korktuğu gibi tüm insanlık adına da acı çeker. Oyunda birbirlerine âşık olan Hayriye ve Murat’ın arasına mahalledeki diğer gençler girer ve Murat öldürülür. Emin, Hayriye’yi yanına almak suretiyle onun sokağa düşmesine engel olmaya çalışır. Bu arada diğer arkadaş grubu içerisindeki Leyla hamile olmasına rağmen Bülent’i evlenmeye ikna edememiş, bu yüzden de kendini içkiye vermiştir. Emin hem Hayriye’ye, hem de Leyla’ya yardımcı olmaya çalışırsa da başarılı olamaz. Hayriye evi terk ederek sokak kadını olur, Leyla da Emin’in evlilik teklifini reddeder ve çocuğu aldırmaya karar verir. Bu herkesin birbirini ezdiği acımasız toplum düzeninde Emin çıkmazdadır. Aslında oyunda verilmek istenen mesaj, Emin’in şu sözleriyle kesinlik kazanır: “ ‘Bir nefsi katleden, bütün insanlığı katletmiştir’ diyor. Hangi kutsal kitabı açsan bu sözü, ya da aynı anlamda bir benzerini onda bulursun. Çoğu kez, şuramda (Eli ile kalbini gösterir) bir acı duyarım, bir bıçak saplanmış gibi... Acı çeken insanlar için işleyen yaramdır o” (s.229). *Çıkmaz*’da menfaat ilişkileri üzerinde kurulan sözde dostlukların, insanı ruhî bir boşluğa ittiği düşüncesi hâkimdir. İçinde yaşadıkları gerçeği, maddî ve manevî her yönüyle reddediş, oyun kahramanlarını bir çıkmaza sürüklemiştir. Emin kendine bir yol bulmaya çalışırsa da çevrenin etkisini her zaman hisseder.⁵³⁵

Kozalar’da⁵³⁶ ise *Çıkmaz*’da herkesin doğruları görmesi için çırpınan Emin’in aksine toplumsal bilinçten ve sorumluluktan habersiz oyun kişileriyle karşılaşırız. Oyunda orta sınıfa ait üç kadın kendi dünyaları dışında dışarıda ne olup bittiğini umursamazlar. Açlıktan ölen insanlar, savaşanlar, soygunculuk yapanlar onları ilgilendirmez. Birinin derdi tahvilleri, diğerinin kürkü, üçüncüsünün ise gümüşleridir. Dünyada yaşanan tüm olumsuzlukların yanında onların önem verdikleri nesneler komik kalmaktadır. Kadınların vurdumduymazlığı oyunun daha başında şu sözlerle aktarılır:

“III. Kadın: Bizimki sessizdir zaten. Etliye sütlüye karışmaz. Kimseye kaşının altında gözün var demez. Dairesinden evine, evinden dairesine...

I. Kadın: Kimin ne neyine gerek canım?

⁵³⁴ Ahmet Muhip Dıranas, “Çıkmaz”, *Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1997

⁵³⁵ Âlim Gür, *Ahmet Muhip Dıranas/Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Tablet Yayınları, Konya, 2004, s.232

⁵³⁶ Adalet Ağaoğlu, “Kozalar”, *Oyunlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul

II.Kadın: Herkes her şeye burnunu sokar oldu.

III. Kadın: Bulaşmayacaksın. Bulaştın mı kötü.

II. Kadın: Kendi halimizdeyiz biz.

I.Kadın: Bize dokunmasınlar da ne yaparlarsa yapsınlar” (s.338).

Bu konuşmaların arkasından birden zilin çalması, kapının vurulmasıyla birlikte kadınlar tedirgin olur. Dışardan gelen bomba sesiyle birlikte I. Kadın’ın “Kapımız sağlam bizim... Kapımız sağlam... Çok sağlam bizim kapımız... Sağlam” diyerek aynı kelimeleri tekrarlama içinde bulunduğu psikolojiyi göstermektedir. Bu tehlike anında bile çocukları veya camı yerine tahvillerini ve elmas yüzüğünü nereye saklayacağını düşünür.

Oyunda çocukların gürültülerden sonra ortadan kaybolduklarını görüyoruz. Anneleri onların duvarın dibindeki bir delikten çıkıp gittiğine inanır. Bu sırada kafesin içindeki kanarya da gitmiştir. Buna da bir anlam veremezler. Ancak kocaman çocuklar nasıl fare deliğinden çıkartıldıysa, kafesin içindeki kanarya da o şekilde gitmiştir diye düşünürler. Kadınların üçü de yan yana oturarak korkuyla beklemeye başlar.

Oyunun sonunda üç kadının da örümcek ağı ile sarıldığına ve dışarı çıkamadıklarına tanık oluruz. Önce eşlerinin kendilerini kurtarmadıklarından şikâyet ederler, arkasından da komşularının nasıl olup da kendilerine yardıma gelmediklerine hayıflanırlar. Hâlbuki zamanında etraflarında olup bitene gereken duyarlılığı gösterebilirlerdi. Kendileri de başkalarından aynı hassasiyeti bekleyebilirlerdi. Dışarı ile her türlü ilişkiyi koparmak amacıyla tüm deliklerini tıkayanlar günün birinde kozalarından kurtulabilmek için bir delik arar duruma düşerler.⁵³⁷ Oyunun sonunda kadınlar tüm duyularını tek tek yitirirken, sesleri de böceklerinki gibi incilir. Dışarıdaki şiddetten kaçamadıkları gibi insanlıktan da çıkıp böcekleşirler.⁵³⁸ *Kozalar*’da 70’li yılların siyasî ortamı, kargaşa, askerî darbe, savaşta ölen insanlar arkada bir motif olarak verilmiş ve insanlığın buna son vermesi gerektiği ifade edilmiştir. Oyundaki kadınlar gibi duyarsız kişilerin olup bitene gözlerini

⁵³⁷ Esen Çamurdan, *Şiddet ile Oynamak, Çağdaş Türk Tiyatrosunda Şiddet Görünümleri*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2004, s.24

⁵³⁸ Çamurdan, a.g.e., s.48

Ağaoğlu oyunu hakkında şu notu bildirir: “Kozalar da toplumlara korku ve yılgınlık salan sıkıyönetim dönemlerinden doğma acı ve isyanla ortaya çıkmıştır. ‘Bize ne?’ diyebilmenin geleceği: ‘Alın işte size’ tohumları attığı zamanlar. Kovalamak ve yakalamanın sonucu: Korkmak ve saklanmak. Korku ve kaygının tohumu: ‘yok olmak’. Ürkek bilinçaltının kendini kendi içine hapsedmesi, kozasında darala darala hava alacak bir delik aranması: Umutsuzluğun umudu” bkz. Burcu Kan, “Adalet Ağaoğlu’nun Kozalar Oyununda Kadın Karakterler Bağlamında Yabancılaşma Kavramının İncelenmesi”, Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışma Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2004, s.Ek 7a. 1997–1998 sezonunda İstanbul Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenen oyunun yönetmeni Ayşenil Şamlıoğlu ise var olabilmek için sadece ben demenin yeteceğini sanmanın, birey olmanın sorumluluğunu taşımaktansa devekuşu misali yaşamayı seçmenin ne kadar büyük bir yanılgı olduğunu düşünür. bkz. Ayşenil Şamlıoğlu, “Konuşmak İçin Beklememek Gerek”, 20. Yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu, Bir Kentin Yaşamında Rol Almak, (Editörler, Şule Ateş, Selen Korad Birkiye, Yetkin Dikinciler), Devlet Tiyatroları Vakfı, İstanbul, 1999, s.268

kapaması birçok sorunun çözümünü geciktirmektedir. Eserde bu gerçeğin altı bir kere daha çizilmiştir.

Kozalar'daki kadınların aksine toplumsal bilinçle hareket eden, ülkedeki her türlü yozlaşmaya karşı çıkan, kurulu düzenin aksayan yönlerini anlatmaya çalışanların düşünce ve eylemlerinden dolayı idam edilişi ise *Gerçek Kurbanın Acısı*'nda⁵³⁹ ele alınır. Oyunda Kadın, 1980'li yıllarda Türkiye'de yaşanan olaylara seyirci kalamayan ve daha iyi bir toplum için mücadeleye giren sevdiğinin darağacına gidişini hikâye eder. Kadın o günleri şu sözlerle dile getirir: “Bir insanlık onuru sorunuydu yaşadığımız. Hayatlarından özveride bulunmayı, insanlık onurlarını yitirmeye yeğ tutanlar. Doğrusu buydu. Kuşkusuz çok yanlışlar da yaptık. Daha doğrusu yanlışlara itildik. Çok gençtik, heyecanlıydık”(s.34). Kadın idam kararı temyizde de onaylanınca bu durumdan idarecileri suçlar: “Alın diyecekler, bunlar düzeni değiştirmek isteyen hainlerdi. Sizlerin zengin olma düşlerinizi kâbusa çevirmek isteyenlerdi bunlar. Sefaletten, özgürsüzlükten duyduğunuz mutluluğu yok etmeye çalışınlardı bunlar...” (s.38). O gün annesinin evine dönüp acılarıyla birlikte büyüdüğünü söyler. İnsanoğlunun belleğinin zayıf olduğunu, her şeyi çok çabuk unuttüğünü vurgular: “Ama acıları birer sperm gibi rahmimize akıtıyorlar. Sperm gelişiyor, büyüyor, hep büyüyor. Ama doğuramıyoruz. Karınlarımız şiş. Onlar gittiler. Acıyı biz kadınların ta içine sokarak. Ve biz doğuramıyoruz” (s.52). Oyunda modern dünyada, düşünce özgürlüğü karşısında uygulanan baskının, dar görüşlülüğün ve acımasızlığın aşılması özlemi dile getirilmiştir.⁵⁴⁰

Toplum düzeninden herkesin sorumlu olduğu *Ksantos Trajedisi*'nde⁵⁴¹ farklı bir şekilde ele alınmıştır. Ksantos'a Romalılar savaş ilân ederler. Kral'ın annesi ülkenin bu hale gelmesinden Romalı gelinini suçlar. Kraliçenin ülkede Roma akademisi açması, Zeus heykelini dikmesi, saraya Romalı filozofları davet etmesi onun vatan hainliğinden şüphelenmesi için yeterlidir. Fakat oyunun sonunda asıl hainin torunu olduğu anlaşılır. Çünkü Roma Kralı'nın gönderdiği elçi Ksantos'un oğludur. Halkı temsil eden koronun önünde Romalıların saldırısı karşısında ne yapacaklarını tartışır. Romalıları sığınanlar canlarından olurlar. Kraliyet ailesi ve bir grup Ksantos'lu ise ülkelerini savunmaya karar verirler. Romalıları korkutmak için meşaleleri olmadığını için kendilerini yakarlar. Böylece mücadelelerini başlatmış olurlar. Oyunun sonundaki koronun sözlerinden her

⁵³⁹ Erhan Gökgücü, “Gerçek Kurbanın Acısı”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996
1996 Bakırköy Belediyesi Yunus Emre Oyun Yarışması'nda Birincilik Ödülü'ne değer bulunmuştur.

⁵⁴⁰ Ayşegül Yüksel, “İnsandan, Özgürlükten, Sevgiden Yana”, *Toplu Oyunları 1*, Erhan Gökgücü, s. 9

⁵⁴¹ Savaş Aykılıç, “Ksantos Trajedisi”, *Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, s.159–168

bireyin toplumda aksayan yönlerin düzelmesi için gerekirse kendini feda etmesi gerektiğini anlarız:

“Sen yanmasan
Ben yanmasam
Nasıl çıkar karanlıklar
Aydınlığa!” (s.168).

Toplumsal duyarlılığa değinen bir başka oyun da *Öyle Bir Gün*’dür.⁵⁴² Oyunda Perizat atalarından kalan bahçeli evini müteahhitlere satmak istemez. Hâlbuki etrafında birçok apartman yükselmiş, kendi evi onların arasında kalmıştır. Fakat o bahçesine her akşam gelen müdavimleri ile temiz bir dünyada yaşar. Dışarıdaki çekişmelerden, menfaat kavgalarından, ikiyüzlülüklerden uzak durmaya çalışır. Erkin’le Zühal’in evlenmesi halinde evi onlara bırakacağını söyler. Eğer orada yaşarlarsa eve sahip çıkmalarını, oturmayacaklarsa da evi bir kız yurdu yapmalarını vasiyet eder. *Öyle Bir Gün*’de insanın hayatını sorgulaması, toplumsal olaylara duyarlı olması gerektiği Erkin aracılığıyla aktarılır: “Ne yapıp yapıp, insanların, yani büyük çoğunluğun, yaşam üzerine, yaşadıkları üzerine düşünmesini temin etmek gerek” (s.205).

Sermet Çağan, *Savaş Oyunu*’nunda⁵⁴³ barışın susarak, düzene uyarak değil, gerektiğinde mücadele ederek kazanılması gerektiğini anlatır. Oyunda ülkeleri savaşa giren halk çaresizdir. Üstelik ne için savaştıklarını, hangi ülkeye saldırdıklarını bile bilmezler. Aslında birkaç aileyi daha zengin etmek için savaşmaktadırlar. Deli, olup biteni anlatmaya çalışırsa da onu kimse dinlemez. Çünkü düzenin devamından yana olanların kulakları acı gerçeklere tıkalıdır. Oyunun sonunda barışçıl müzik ile birlikte atom bombasının patlaması hiçbir şeyin değişmediğini, değişmeyeceğini, insanların “barış” kelimesini kullanarak hâlâ savaştıklarını gösterir. Oyunun başında koro üyelerinin “Barış geldi dediler, sustular; sanki barış susmakmış gibi” (s.127) sözleri barıştan yana olanları düşünmeye çağırır. Çünkü düzeni korumak her zaman barışla eşanlamlı değildir. Bu yüzden huzurlu ve mutlu bir toplum için herkesin sorumluluk sahibi, bilinçli bireyler olması gerekir.⁵⁴⁴

Aynı konu *Korkunç Oyun*’da⁵⁴⁵ bir bilim adamının insanlığı uyarmak için kendini öldürmek istemesiyle verilmiştir. Kocasının bu girişimini bir oyun zanneden Yaşlı Kadın

⁵⁴² Nezihe Meriç, “Öyle Bir Gün”, *Toplu Oyunlar*, s.192–247

⁵⁴³ Sermet Çağan, *Savaş Oyunu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993

Oyun radyo oyunu olarak *Öyle Bir Oyun* adı ile yazılmıştır. Sonra bu metin, Özdemir Nutku ile yeniden ele alınıp birlikte yazılmış ve adı *Savaş Oyunu* olarak değiştirilmiştir.

⁵⁴⁴ Özdemir Nutku, “Savaş Oyunu Üzerine”, *Savaş Oyunu*, Sermet Çağan, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, s. 23

ise olacaklardan habersiz onun ölümüne yardımcı olur. Yaşlı Adam, önce iple sonra havagazı ve bıçakla ölmeyi denerse de başarılı olamaz. Sonunda tabancayı kullanmaya karar verir. Resmî elbiselerini giyip soylu bir biçimde ölüme hazırlanır. Karısı ise onu muhteşem bir törenle göndermek ister. Chopin cenaze marşı çalınır, tabanca ve mermi bulunur. Yaşlı Adam intihar etmek üzereyken karısının tabancayı kalbine değil de şakağına dayarsa daha şık olacağını söylemesiyle birlikte her şey değişir. Yaşlı Adam, karısının dikkatini dağıtmasını bir komplo olarak değerlendirir ve “Suikast! Bildirimi mahvetteler! Alçaklar! Casuslar” (s. 229) diyerek onu öldürür. Oyunda insanların toplumsal olaylara duyarsızlığı eleştirilmiştir. Yaşlı Adam da bunun farkındadır ve insanlığa ancak ölüm gibi acı ve çarpıcı bir olayla seslenebileceğini düşünür.

Birey olmanın sorumluluğu *Görev*'de⁵⁴⁶ daha geniş bir boyutta ele alınmıştır. Oyunda dünyaya gelen herkesin görevini, sorumluluklarını en iyi şekilde yerine getirmesi gerektiği ifade edilmiştir. İnsan ve tabiat arasında uyum olmadığı takdirde tabiatın bir gün öç alacağı belirtilir. Oyundaki dört kişi, Mehmet'in önderliğinde bir kasabaya giderler ve orada hasta bir çocuğun ihtiyaçlarını karşılayarak hem hastanın, hem de anne ve babasının mutlu olmasını sağlarlar. Onlar bir insanı kurtarmanın bütün insanlığı kurtarmak olduğu düşüncesinden hareket ederler. Öncelikle bireyin ruhunu olgunlaştırması, herkesten ve her olaydan bir ders çıkarması beklenir. Böylece birey hem hayata anlam verecek, hem de hayatın gerçek anlamını bulabilecektir.

Bu oyunlar arasında sadece *Dikkat Köpek Var*'ın⁵⁴⁷ merkezî kişisi anlamsız yasaklara, toplumsal kurallara karşı gelmiş ve başarılı olmuştur. Oyunda işsiz ve umutsuz bir gencin bir defa gördüğü kızla evlenmek istediğine tanık oluruz. Delikanlı evin önündeki bankta oturarak âşık olduğu kızın babasının dışarıya çıkmasını bekler. Kapının önündeki “Dikkat Köpek Var” levhası içeriye girmesine engeldir. Delikanlı ile konuşan Baba önce kızın annesini ikna etmesini söyler. Yatalak olduğu söylenen Kadın bir müddet sonra evden çıkar ve kızının evlenmeyeceğini belirtir. Arkasından da doktoruyla evlendiğini iddia eder. Gencin aklı iyice karışır. Oyunun sonunda levhanın tersini çevirmesiyle birlikte her şey değişir. Kız, Delikanlı'ya âşık olur, anne-baba ve doktor ise olanlara müdahale bile edemezler. Adam'ın gözlerinin görmesine rağmen kör olarak nitelenmesi onun toplumdaki bozukluğun bilincine varamayışı şeklinde yorumlanmaktadır.

⁵⁴⁵ Orhan Asena, “Korkunç Oyun”, *Kısa Oyunlar*, s.203–233

Oyun ilk olarak *Türk Dili*, S.240, Eylül 1971'de yayınlanmıştır. Bu oyunu Grazia Arsan İtalyancaya, Yüksel Pazarkaya Almancaya ve Tahsin Saraç Fransızcaya çevirmiştir.

⁵⁴⁶ Sezai Karakoç, “Görev”, *Piyeler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1998, s.68–119

⁵⁴⁷ Melih Cevdet Anday, “Dikkat Köpek Var”, *Toplu Oyunları 1*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987, s.93–109
Oyun ilk olarak *Türk Dili*, *Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969'da yayınlanmıştır.

Sağlıklı biri izlenimi veren Kadın'ın yatalak kabul edilmesi ise onun kurulu düzene körü körüne bağımlılığını dile getirmektedir. Bireyin, toplumsal yasaklamaların karşısındaki tavrı önemlidir. Bu, oyunun isminden de anlaşılmaktadır. Oyunda altı çizilen konu yasaklardır. Oyunun sonunda yasakların kalkabileceğinin veya değişebileceğinin müjdesi, edilgenlikten etkenliğe geçen Delikanlı'nın kişiliğinde verilmiştir.

İnsanın sürekli olarak kendini yenilemesi, var olanla yetinmemesi gerektiği *Şeytan Tırnağı*'nda⁵⁴⁸ ele alınmıştır. Oyunda aynı zamanda insanın değişikliğe karşı gösterdiği direnç işlenmiştir. Oyun kişileri rutin devam eden hayatlarında birden her şeyin eskisi gibi olmadığını fark ederler. Örneğin Bayan Metre rüya görememekten şikâyetçidir. Öyle ki Ton'dan rüyasını satmasını ister. Çünkü o ana kadar rüyasız bir gecesi geçmemiştir, sabah toplantılarında anlatacak bir rüyasının olmaması, suskunluğa bürünmesi onu rahatsız eder. Fakat bir süre sonra Ton da rüya görememeye başlar. Damat ve Gelin için hazırlanmış ve her zaman beyaz açan çiçeklerin sarı açması da beklenmedik bir olaydır. Herkes şaşkınlık içindedir. Yeni bir durumla karşılaşmak onları korkutur. Huzursuzların sebebi ise şu sözlerle dile getirilir:

“Her şey yerli yerinde ve düzgün varsayıp
Bir yerde tıandık ve
Hazır olmadığımız için bir başka şeye
Bir anda yuvarlandık” (s.145).

Öte yandan hayat sürekli kendini yenilemektedir. İnsan bu güç karşısında çaresizdir. Bu yüzden de değişikliklere açık olmak gerekir. Aksi takdirde başkaları tarafından sunulan ve hep kendini tekrar eden bir döngü içinde birey kendini mutlu hissetmez, sadece öyle olduğunu zanneder. Yazar bu oyunu insanları hayatlarının kontrolünü ellerine geçirmeye ve bu sırada karşılaşacakları her yeni olaya karşı dayanıklı olmaya davet eder.

3.1.9. Bireyin Var Olma Savaşını ve Yalnızlığını Anlatan Oyunlar

Cumhuriyet döneminde yazılmış kimi oyunlarda aile veya çevre baskısıyla çoğu zaman kişiliğini oluşturamayan bireylerin var olma mücadelesi içerisine girmeleri ele alınmıştır. Günümüzde iç ve dış dünyaları arasındaki dengeyi sağlayamayan bu kişiler iletişim bozukluğu veya ruhsal rahatsızlıklar gibi çeşitli sorunlarla karşılaşır ve yazarlarımız da bu malzemeyi farklı açılımlarla eserlerine yansıtırlar. Burada dikkatimizi çeken bir husus bu tarz konuları içeren oyunlarla Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrosunda

⁵⁴⁸ Kerim Yavuz, *Şeytan Tırnağı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul. (Basım tarihi belirtilmemiştir.)

karşılaşmayışımızdır. O yıllarda bireyin kendini sorgulaması veya toplumdaki yerini anlamlandırmaya çalışması söz konusu değildir. Ancak Batı dünyasından gelen felsefî akımların etkisiyle, değişen dünya düzeniyle birlikte son yıllarda yazarlarımız bu düşüncelere ilgi duymuşlardır.

Bu gruba giren ilk oyunumuz *Çıkış*'ta⁵⁴⁹ insanın doğruyu yanlış, özgürlüğü, tutsaklığı kendisi seçmesi gerektiği üzerinde durulmuştur. Baba, kızını masal anlatarak oyalamaya, dış dünyadan uzak tutmaya çalışır. Çünkü ona göre dışarı tehlikelidir. Hayatla baş etmek için aile olarak gerekli mücadeleyi zamanında vermediklerini, birlik olmadıklarını anlarız. Baba bu yüzden kendini yenilmiş biri olarak kabul eder: “Anan ve başkaları, hepimiz birlikte iyice savaşıydık... Zamanında, şöyle temelinden tutsaydık işi.... Bütün ev halkı, erken erken çekip gitti... Anan başta... Yalnız olunca, ödesen de ... yalnızken...” (s.319). Kız ise ödeyeceği hiçbir diyetin olmadığını düşünür. Hayatının çalındığına inanır ve bu duruma isyan eder. Babasını sırtındaki kambur olarak görür. Onun değer yargılarına göre yaşamaktan sıkılmıştır. Evdeki tutsaklık onu hayatından bezdirmiştir ve nasıl böcekleri kapı dışarı süpürüyorsa kendisinin de süpürülmesini ister. Oyunun sonunda Baba, kızına kapıyı açar. Hayatı kaşımak üzere atacağı ilk adımda onu cesaretlendirir. Kızın uzaktan gelen sesinden her şeyin yolunda gittiğini anlarız: “O denli karanlık değil.. Önümü görebiliyorum... Bastığım yeri seçiyorum şimdi...” (s.325). Baba ise yalnız yaşayamayacağını bildiği için bütün böcek ilaçlarını üstüne döker; kendini çöplüğe atılacak bir böcekmiş gibi süpürmeye çalışırken de perdenin indiği görülür.

Bir adamın yalnızlığı, çaresizliği, kendine bir yaşam alanı oluşturma çabası ve direnişi *Oda*'da⁵⁵⁰ yansıtılır. Oyunun başında sahnenin ortasına yuvarlanan adam bir tespih böceğine benzer. Daha sonra yavaş yavaş ellerini ve ayaklarını açar. Yerde yuvarlanmaktan bütün kemikleri sızlamaktadır. Fakat anılarının ağırlığı nedeniyle yine elleri yavaş yavaş aşağı sarkar ve ayak bileklerini kavrar. Bu hareket, yalnızlığını ve yorgunluğunu duyumsatmak için bilinçli bir şekilde yapılmıştır. Cebinden bir anahtar, tebeşir ve sayfaları sökülmiş bir kitap çıkar. Önce kitabı okumuş gibi dalıp gider ve bir aydınlanma ile ayağa kalkar. Anahtarlar ile kendine çıkış yolu arasa da başarılı olamaz. Sonunda elindeki tebeşirle duvarlara pencere, kapı, merdiven ve yeni odalar çizerek yaşama alanını genişletmeye çalışır. Fakat bu sırada duvarlar sessizce ve yavaşça birbirine yaklaşmaya başlar. Artık ellerini ve kollarını oynatamayacak hale gelir ve tebeşiri sahnenin

⁵⁴⁹ Adalet Ağaoğlu, “Çıkış”, *Oyunlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.305–325

Oyun ilk olarak *Türk Dili Dergisi*, S.239, 1 Ağustos 1971’de yayınlanmıştır.

⁵⁵⁰ Feyyaz Karacan, “Oda”, *Mutlu Azınlık, Âdem ile Mâdem, Sevgililer, Oda*, s.57-69

önüne atar. Seyircilerden birinin bu tebeşirleri alması adamın yarım bıraktığı işi tamamlayacağı anlamına gelir.

Çıkış'ta⁵⁵¹ kalede zincire vurulmuş eski bir devlet kralının iç dünyasında yaşadığı çalkantılar dile getirilir. Kral beş yıldır zincirlere mahkûm olmasına rağmen kaçmayı hiç düşünmemiştir. Ona göre bu tehlikeyi göze alması için bir neden yoktur. Âdeta hayattan vazgeçmiş gibidir. Bir gün bir satıcının ona dinî kitaplar bırakması ile her şey değişir. Kitapları okuyarak bir hiç olduğunu, şimdiye kadar kendini tanımadığını fark eder. Oyunda aslında insanın kendi kendine koyduğu kurallarla/sorumluluklarla bir hapisane oluşturması da eleştirilmiştir. Görünmeyen zincirlerin insanın hareketlerini, düşüncelerini sınırladığını şu sözlerle verilmiştir: “Dünyada ne kadar insan varsa, o kadar da zincir var. Böylesi değil de öteki. İçten içe taşır hepsi. Daha ağır, daha sıkıntılı. Kim söz açar bundan, kim yakınır? Alışlagelmiştir” (s.38). İnsan aslında bunlardan kurtulduğu an özgürdür. Kral çıktığı bu iç yolculuk sayesinde kendini yeniden tanımlamaya başlar, böylece kusurlarını, eksiklerini daha iyi görür ve kişiliğini o doğrultuda geliştirir.

Hayatta var olma savaşının sorgulandığı bir diğer oyun ise *Avcı Karkap*'tır.⁵⁵² Oyunda Karkap son avında hem kaplanı, hem karacayı aynı anda tek kurşunla öldürmüş, bu arada da kendini vurmuştur. Bu üçlem içerisinde Karkap'ın ihtiyaç duyduğu tek şey ona var olduğunu hissettirecek bir çift gözdür. Bu yüzden kendi içinde bir “üst avcı” gözü geliştirmiştir. Karkap bugüne kadar diğer avcılar gibi rolünü oynayarak avcı olma halini sürdürmüş, ama son karaca ve kaplan avında, avıyla girdiği özdeşleşme, kendiyle yüz yüze gelmesini sağlamıştır. Bir başka deyişle Karkap için her av macerası, kendi içindeki av-avcı döngüsünü harekete geçiren sürekli bir var oluş mücadelesidir.⁵⁵³

Toplumsal dayattığı kurallar ve yasaklar nedeniyle kendini bulamayan, özelliklerini keşfedemeyen birçok insanın olduğu düşüncesi *Çizgiler*'de⁵⁵⁴ farklı bir üslupla anlatılmıştır. Oyunda Kadın yuvarlak dairelerin Erkek de karelerin dışına çıkmadan yürümektedir. Kadın hiçbir şeyi sorgulamadan aynı hareketleri yapmaya devam eder. Bu durumdan bıkan Erkek ise dışarıya çıkmaya karar verir. Yazar, Kadın ve Erkek'in oynadığı oyunu hayata benzetir. Çizgiler de başkaları tarafından konulan yasaklardır. Bu duruma başkaldıran kişiler kendilerine sunulanın dışında da bir hayat olduğunu görürler. Ancak Kadın gibi davrananlar sınırlarını hiçbir zaman aşamazlar ve o çemberin içinde ömürlerini

⁵⁵¹ Gülten Akın, “Çıkış”, *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997

⁵⁵² Güngör Dilmen, “Avcı Karkap”, *Yeni Türk Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s. 142–153

⁵⁵³ Fatma Taşçı, “Yaşamı, Sanat Anlayışı ve Oyunlarıyla Güngör Dilmen”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları, İzmir, 2001

⁵⁵⁴ Metin Altuok, “Çizgiler”, *Ekim*, S.10, 1963, s.17–21

tüketirler. *Duygusuz Yenilgi*'de⁵⁵⁵ ise denizin ortasında kaldıklarını zanneden kadınların ve erkeklerin hayatta kalma mücadelelerine tanık oluyoruz. Onların yiyecek ve içecekleri yoktur. Üstelik yavaş yavaş hafızalarını kaybetmeye başlamışlardır. Birden sandalın istemleri dışında hareket ettiğini görürler ve kendilerini penceresiz ve kapısız bir odada bulurlar. Bu sefer de buradan çıkmanın yollarını ararlar. Oyunda simgesel bir boyutta toplum kuralları arasında sıkışıp kalmış bireyler kendilerini ifade edemezler. Ayrıca yaşam mücadelesi içinde iç dünyasını yok edenler, belli kalıplara göre davranınca çıkmaza girmiş olurlar.

Kendi var oluş sebebini ve hayatın anlamını bulmaya çalışan bir gencin başından geçenleri *Biletler İki Kişilik*'te⁵⁵⁶ okuruz. Delikanlı'nın farklı mekânlarda karşılaştığı insanlar hayat hakkında birbirinden değişik fikirler öne sürerler. Boyacıya göre hayat aşktır. Bekleme salonunda kıpırdamadan oturanlar için beklemektir. Emanetçi ise hayatı, zamanı geldiğinde geri alınana benzetir. Hamallık eden kişiye göre ağır bir yükür. Hâlbuki gişe memurunun da dediği gibi bu dünyada bilet iki kişiliktir. Yol arkadaşınız da hayattır. Ona ne kadar iyi bakarsanız, ne kadar iyi arkadaş olursanız hayat da size o derece cömert davranacaktır. İnsanın ömrü de hayatın anlamını aramakla geçer. Hayat ise sadece zamanda bir yolculuktur.

Genç Adam'ın dünyanın sırrını, varlığın sebebini bulmak üzere yola çıkışı *Ertelenen Düğün*'de⁵⁵⁷ hikâye edilir. Genç Adam oyun boyunca bu yolculuğunun nedenini evlenmek üzere olduğu kıza anlatır ve onu ikna etmeye çalışır. Çünkü gittiği yerden dönmek de vardır. Oyunda insanın maddî ve manevî anlamda kendini tamamlama isteği ifade edilmiştir. *Çeyiz*'deki⁵⁵⁸ genç kız ise çeyizinin başına bir şey gelmemesi için onun başında sabaha kadar bekler. Şeytan, Genç Kız'ın bir anlık gaflet anından faydalanmak için pusuya yatmıştır. Gurur, kötü düşünce veya nefis arzularını gördüğü anda çeyizi mahvetmeye hazırdır. Ne var ki ne Şeytan, ne de kötü ruhlu cinler amaçlarına ulaşamayacaklardır. Çünkü Genç Kız, sabahın ilk ışıklarına kadar çeyizini muhafaza etmeyi başaracak ve hayattaki duruşunu herkese ispat edecektir.

Hayatı sorgulayan bir diğer oyun ise *Mat*'tir.⁵⁵⁹ Oyunda satranç oyunuyla hayatta kalabilmenin kurallarına göndermeler yapılır. Birçok insanın piyon olarak kullanıldığı, şah gibi büyüklükleriyle övünenlerin hep piyonların arkasına saklandığı, sorunlarla yüz yüze

⁵⁵⁵ Metin Altıok, "Duygusuz Yenilgi", *Ekim*, S.8, Temmuz 1963, s.21-23

⁵⁵⁶ Mine Ölce, "Biletler İki Kişilik", *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, s.37-75

⁵⁵⁷ Sezai Karakoç, "Ertelenen Düğün", *Piyesler*, s.1-20

⁵⁵⁸ Sezai Karakoç, "Çeyiz", *Piyesler*, s.23-32

⁵⁵⁹ Toygun Orbay, "Mat", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir. Oyun oynanmamak üzere yazılmıştır.

gelmeye bile cesaretlerinin olmadığı söylenir. Her oyunda/yaşamda bir yenen ve yenilen vardır. İnsanın hayatta kalabilmesi için çalışmaya, yaratıcı olmaya ihtiyacı olduğu gibi duygu dünyasının zenginliğine de ihtiyacı vardır. Yaşamın sonunda kazanılan sadece ölümdür. Önemli olan bu hayatta kazansan da kaybetsen de anın tadını çıkarabilmektir. Satrançta olduğu gibi hayatta da seçenekler sonsuzdur. Önemli olan hamleler ve tercihlerdir. 1. Adam taşların rengini değiştirmeyi, her birine farklı görevler vermeyi düşünür ama azınlıkta kaldığının da bilincindedir. Hayatlarındaki hiçbir şeyi değiştirmeyen, hiçbir olayı sorgulamayan insanların toplumda daha kalabalık olduklarını bilir.

Güngör Dilmen'in *Küp Hamit*'inde⁵⁶⁰ Hamit'in yıllarını verdiği mesleğine bağlılığının ölümünden sonra dahi sürdüğünü okuyoruz. Hamit o gün içerisinde iki küp siparişi alır, ama kendisinde bir gariplik olduğunun da farkındadır. Çağlayanın kendisini çağırdığını duyar. Yusuf dükkâna geldiğinde Hamit'in kendini küpün çamuruna kattığını görür ve ustasının isteği üzerine önce onu fırınlar arkasından güneşe bırakır. Hamit'in tek istediği çağlayanın altına gitmektir. Ancak onun öldüğü haberini alan mahalleli hep beraber dükkâna gelerek yeni küpü alırlar, onun için namaz kılar ve kendisini gömerler. Yusuf'un toprağın altından çıkarıp sırtında taşıdığı küp Hamit sonunda çağlayana kavuşur. Yazar, oyununda yaratıcı özelliğe sahip kişilerin bir parçasının yarattıklarında gizli olduğunu vurgulamak istemiştir. Bu oyun Hamit'in yıllardır hep içinde taşıdığı "kendini arama/gerçekleştirme" isteğini ve çabasını ifade etmektedir.

Bay Hiç'te⁵⁶¹ birbirini tanımayan bir kadın ve erkeğin düşsel hayatları sunulmuştur. Erkek bir gece ansızın Kadın'ın evine gelir ve izin almadan içeriye girer. İki yıl boyunca kadının ışığını takip etmiş, onun evinin sığınılacak bir liman olduğunu düşünmüştür. Kadın olup bitene bir anlam vermeye çalışırsa da adamın kesin konuşmaması işleri daha da karıştırır. Bu yüzden de verileri kendi hayal dünyasına göre yorumlayıp sonuç çıkarır. Her ikisi de birbirlerinin ne dediğini dikkate almadan kendi kafalarındaki düşünceleri, inançları karşı tarafa kabul ettirme çabasındadır. Erkek yalnızlığını anlatırken Kadın da kocası tarafından sürekli gözetlendiğini iddia eder. Oyunda aynı zamanda bir kimlik arayışı da söz konusudur. Erkek ne kadar kimliksiz olmayı tercih ederse, Kadın da bir o kadar adlandırma yapmaya çalışır. Fakat Erkek'in ne iş yaptığını tahmin edemez. Erkek ise bu duruma sevinir: "Demek ki işimi üstüme başıma sindirmemişim. İğretiliğini koruyabilmişim. Böyle

⁵⁶⁰ Güngör Dilmen, "Küp Hamit", *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s.5-27
Oyun 1963 yılında yazılmıştır.

⁵⁶¹ Sabahattin Kudret Aksal, "Bay Hiç", *Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1988, s.581-628
Oyun ilk olarak *Türk Dili*, S.217, Ekim 1969'da yayınlanmıştır.

söylemekle işimi sadece geçimimi sağlamak için yaptığımı beni bir kez daha inandırdınız. Teşekkür ederim” (s.594). Erkek hayat denilen fabrikanın kendisini öğüttüğünü ve bir hiçe dönüştürdüğünü söyler. Aradığını bu evde bulamayacağını anlayınca yine geldiği gibi sessizce evden gitmek ister. Hayalinde kurduğu ev ve kadın gerçeğe örtüşmemiştir. Umutlarını korumak için o eve gelmiştir, fakat kadının zorla ona belli kuralları ve kavramları kabul ettirmeye çalışması sonucu bu yükü taşıyamayacağını anlamıştır. Sonunda her ikisi de kendi yalnızlıkları, umutları içinde hayatlarını sürmek üzere birbirlerinden ayrılırlar.

Benliğin tüm aldanışlarından sıyrılıp “hiçliğe” ulaşmaya çalışan oyun kişisine *Sonsuzluk Kitabevi*’nde⁵⁶² de rastlıyoruz. Oyunda sonsuzluğa erişmek isteyen bir Adam bu uğurda dikkate değer bir çaba harcamaktadır. Hatta tarihe mal olmuş yazarların tüm kitaplarını alarak ön sayfalarına kendi adını yazıp sevdiklerine yollamayı plânlar. Bu tutumu klasik eserlerdeki görüşleri kendisinin de benimsediğini, onlarla aynı görüşü paylaştığını göstermektedir. Birinci ve İkinci Kız’ın da yardımıyla kitapları paketleyip sahnedeki posta kutusuna atar. Fakat oyunun sonuna doğru adam fenalaşır ve ölür. Hemen arkasından ardı arkası kesilmeyen telefonlar gelmeye başlar. Adam hakkında programlar yapılmakta, kitaplar basılmaktadır. Adam ölümü ile gerçekten amacına ulaşmış, diğer sanatçılar gibi ölümsüzlüğe kavuşmuştur. “Bir bakıma eser, yazarın tenkiti ve hicvi ilgi bekleyen sanatçıların feryadı olarak da yorumlanabilir.”⁵⁶³

Şamatacılar’da⁵⁶⁴ ezilen bir kişinin hayata tutunma çabası ele alınmıştır. Serseri, parka kendi kendisiyle kalmak, psikolojik bakımdan rahatlamak için gider. Onun ayakta durabilmek için hayatla dalga geçtiğini söyleyebiliriz. Gerçekte ise öyle biri değildir. Özünde öyle olmaması yıkımını da beraberinde getirir. Serseri, kalabalıkların arasında kendini yalnız hisseder. Yaşabilmek için cambaz kadar kıvrak olmak gerektiğine inanır. Belirlenen yolda dengeyi kaybetmeden yürümek gerekir. Ne var ki bunu yapabilecek bir yaratılıştadır değildir. Dolayısıyla bunu başaramaz. Oyunda bireyin yalnızlığının aslında toplumun önemli bir sorunu olduğuna değinilmiştir.

Aynı duygular *Soytarının Biri*’nde⁵⁶⁵ de işlenmiştir. Soyтары yaptığı işten ve hayatından memnun değildir. Provalara katılmak istemez, kendisinden beklenen performansı göstermez. Sürekli bir hayal âleminde. Oyunda iç sesini canlandıran 2. ses

⁵⁶² Sabahattin Kudret Aksal, “Sonsuzluk Kitabevi”, *Oyunlar*, s.629-668

Oyun ilk olarak *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969’da yayınlanmıştır.

⁵⁶³ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s.189

⁵⁶⁴ Burak Mikail Uçar, “Şamatacılar”, *Toplu Oyunları 1*, s. 87-117

⁵⁶⁵ Afif Yesari, *Soytarının Biri*, Hüsniyatı Matbaası, İstanbul, 1967

onu uyarır. Düşlerini gerçekleştirmesinin mümkün olmadığını, böyle yaparak sahip olduklarını da yitirebileceğini söyler. Eğlenmeye gelen seyircileri mutlu etmekten başka çaresi yoktur. Soyтары'nın her şeye yeniden başlamak için cesaretini topladığını oyunun sonunda sahnede sadece elbiselerinin kalmasından anlarız.

Bir başka soyтарыya *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*'ta⁵⁶⁶ rastlarız. Eserde bir soytarının yalnızlığı, insanları güldürürken kendi içinin kan ağlaması çarpıcı bir şekilde aktarılmıştır. Pierre, ayağını kırdığını söyleyerek sahneye çıkmaz. Hayatından bezmiştir, kendisinin bir işe yaramadığını düşünmektedir. Bu sırada bütün parasını sadece onun gösterisini izlemek için harcayan Isabelle odasına gelir. Onun hayranı olduğunu, ondan imzalı bir afiş istediğini söyler. Pierre, ayağı sakat olduğu için gösterisini yapamadığını anlatırken Isabella da bir kolejde okuduğunu, onu görmeye geldiğini, bunun için bu gecelik müdürden izin aldığını belirtir. Ancak sohbet uzadıkça, biraz da içkinin etkisiyle her ikisi de yüzlerindeki maskeyi çıkarırlar. Pierre, aslında sakatlanmadığını, Isabelle da bir hayat kadını olduğunu birbirlerine itiraf ederler. Pierre soytarılık yapmak istemediğini, ancak dış dünyayı da bilmediği için hiçbir tarafa gidemeyeceğini söyler. Fakat Isabelle ona her zaman destek olacağını vaad eder. Oyunun sonunda Pierre sahnedir. Kısa bir süre de olsa yalnızlığını unutmuş, kendini önemli hissetmiştir. Yazık ki artık hayata yeniden başlayacak gücü kendinde bulamaz, bu yüzden bu mücadeleye girmez.

İki yaşlı adamın var olma savaşı *Bir Kuşluk Vakti*'nde⁵⁶⁷ anlatılır. Her sabah aynı saatte parkta buluşup kuşları beslerler, çay içip sohbet ederler. Çoğu zaman da birbirlerini kızdırır veya çocuksu oyunlar oynarlar. İkisinin de birbirinden başka konuşacak kimsesi yoktur. Oyun boyunca anılarından, mesleklerinden, üstü kapalı da olsa yalnızlıklarından bahsederler ve ayrılma vakti geldiğinde ertesi gün görüşmek üzere sözleşirler. Oyunda iki yaşlı insanın iç dünyalarını birbirlerine açmaları, yaşlı olarak hâlâ topluma faydalı olma isteği taşımaları üzerinde durulmuştur.

⁵⁶⁶ Coşkun Irmak, *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s.191–232

Oyun Çankaya Belediyesi'inin açtığı 'Gençlik Oyunları Yarışması'nda birinci mansiyonu kazanmıştır. Yazarın oyunuyla ilgili görüşleri şu şekildedir: "Elli metre yüksekten, içi su dolu bir konserve kutusuna balıklama atlanamayacağını herkes bilir. Böyle bir yalana inanılır mı? ... İşte o zaman ben de soruyorum: Bu ülkede demokrasiyi rafa kaldıranlar 'biz demokrasiyi yeniden tesis etmeye geldik' dediklerinde, kendilerine inanacak insanlar buldular mı, bulmadılar mı?...Bu ülkede 'enflasyonu %10'un altına indireceğiz' sözü kaç kere söylendi? Bu söze kaç kere inanıldı? Bu ülkede bir tek özgün bestesi olmayan şarkıcılar 'sanatçı' mertebesine yükseltilmiyor mu?..."⁵⁶⁶ Hülya Nutku, "Coşkun Irmak'ın Yazarlığı ve Sanat Anlayışı Üzerine", *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*, Coşkun Irmak, s.14

⁵⁶⁷ Raşit Çelikezer, "Bir Kuşluk Vakti", *Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2001, s.78–127
Oyunun 9 Ekim 2001'de Cihangir'de yazıldığı notu düşünülmüştür.

Geçmişinden kurtulamayan Erkek'in yıllar sonra kendini bulması *Olmayan Kadın*'da⁵⁶⁸ dile getirilir. Erkek gençlik günlerinde sevgilisiyle birlikte kaldığı otele gelir ve anıları bir bir canlanır. Gençliğinde toplumdaki bozuk düzeni sorgulamış, bu yolda savaşını vermiştir. Fakat bu mücadele sırasında arkadaşını kaybetmekten, sevgisine sahip çıkamamaktan dolayı vicdan azabı çekmektedir. Ancak oyunun sonunda geçmişle hesaplaşınca rahatlar. Artık her şeye yeniden başlayacaktır. İçine attığı, bir türlü kafasından silemediği anıların ağırlığını otel odasında bırakıp hayata atılır.

İki farklı dünyaya ait insanın farkında olmadan birbirlerinin hayatlarını kurtardığını *Gece Boyunca*'da⁵⁶⁹ okuruz. Oyunda bir gece açık kalan pencereden bir adam içeriye girer. Bu adam çocuğunun hastane masrafını karşılamak için bankadan bir miktar para çekmiş, ama parayı zamanında yerine koyamamıştır. Fabrikanın yanındaki köşkü soyarak açığı kapatacağını düşünmüştür. Yazık ki bu konularda acemi olduğundan polislerin dikkatini çekecek ve soluğu fabrikanın deposunda alacaktır. Oyun boyunca depo bekçisi ve adam arasında gerginlikler yaşanır. Adam sık sık elinde tuttuğu silahı kullanabileceği tehdidini savururken bekçi onu bir misafir gibi ağırlar. Yazar oyun boyunca dengeleri sürekli değiştirir, oyun kişilerinin tepkilerini sunar. Oyunda her ikisinin de birbirlerine aynı anda silah çektikleri zaman dengenin sağlandığı andır. Bu denge ortamında ikisi de uzlaşma yolunu seçer. Gecenin sonunda bekçi altın madalyasını ona vererek bankadan çektiği parayı yerine koymasını sağlar, böylece bir işe yaramanın hazzını tadar. Karşılığında ise hayatı boyunca hiçbir zaman sahip olamayacağı kravatı ister. Oyunda her iki oyun kişinin de hayattaki duruşlarını korumak için verdikleri mücadelenin altı çizilmiştir. Yazar, bu oyun için “toplum tarafından sıkıştırılmış insanların, kısırıldıkları bir mekânda, birbirlerini ısırma ve öyküsü”der.⁵⁷⁰ Kısaca, Coşkun Irmak, eserinde küçük hayatların arkasında yatan çaresizlikleri sosyolojik bir yaklaşımla irdelemiştir.

İnsanın hayatına sahip çıkması gerektiği *Yakındoğu'da Emanet*'te⁵⁷¹ çarpıcı bir şekilde anlatılır. Oyunda kötü bir çocukluk dönemi geçiren Adam'ın olayları algılayışı ve ruh hali verilir. Adam'a anne ve babasından sadece öfke miras kalmıştır. İçindeki hayvan kıpırdamaya başladığı zaman canı kan ve vahşet ister. (s.120). Kendine de zarar veren Adam gözünü çıkardığı için bir müddet hastanede kalmak zorunda kalır. Sonunda yeşil renkte bir takma gözle dışarıya bırakılır. Yolda karşılaştığı Yaşlı Kadın ona yardım eli

⁵⁶⁸ Kenan Işık, “Olmayan Kadın”, *Tiyatro Oyunları*, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2006, s.130–170

Bu oyun 1992 yılında Kandilli'de yazılmıştır.

⁵⁶⁹ Coşkun Irmak, *Gece Boyunca*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s.235–272

⁵⁷⁰ Hülya Nutku, “Coşkun Irmak'ın Yazarlığı ve Sanat Anlayışı Üzerine”, *Gece Boyunca*, Coşkun Irmak, s. 16

⁵⁷¹ Özen Yula, “Yakındoğu'da Emanet”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.117–136

uzatır, onunla bir çocuğa bakıyormuş gibi ilgilenir. Adam küvetin içinde dokuz ay on gün kalır ve yeniden doğmuş biri olarak kendini sokaklara atar. Her şeyin belirsiz olduğu bu hayatta insan kendisine emanet edilen canı veya dünyayı/hayatı kirletmemeli, ona sahip çıkmalıdır. Mutlu bir hayat sürmek, anne-babanın yanı sıra toplumdaki birçok dengeye de bağlıdır. Bu kadar değişken etken karşısında bile insan kendini savunabilmeli, emaneti titizlikle koruyabilmelidir.

Seksen Birinci Cadde, On Dördüncü Bina, İki Numaralı Daire'de⁵⁷² II. Adam emanete bırakılmış bavulu üzerindeki adresine teslim etmek üzere I. Adam'ın oturduğu dairenin zilini çalar. I. Adam kendisinin böyle bir emanet bırakmadığını söyleyerek bavulu almak istemez. Fakat bavul Mehmet Süleyman Güner'den yani kendisinden gelmektedir. İkisi de içinde ne olduğunu merak ettiklerinden bavulu açarlar. Bavulun boş olduğunu görünce şaşırırlar. Arkasından I. Adam elli sekiz senedir boşuna yaşadığına, bavulunun da bu yüzden boş olduğuna kanaat getirir. Her şeyi yarınlara ertelediği için aslında bomboş bir hayat sürmüştür. Oyunda bu olaydan yola çıkarak hayatta hiçbir şeye geç kalmamak gerektiği, zamanın çok hızlı akıp gittiği belirtilir. I. Adam oyunun sonunda yaptığı hatayı çok geç fark ettiğini âdeta haykırır:

“ O kadından özür dile oğlum, YARIN dilerim hocam... (uzun süre sessizlik. Başını öne eğip kaldırır... gözlerindeki yaşlar iyice belirginleşir.) kendini affet oğlum, YARIN affederim hocam... (kısa süre sessizlik) kendine çiçekler yaptır oğlum, kendini sev, YARIN hocam... YARIN söz veririm... ona gidip sevgini anlat oğlum, YARIN! Hocam, YARIN anlatırım... oğlum arkadaşlarını yargılama, onlarda senden farksız, paylaş onlarla, YARIN paylaşırım hocam, söz paylaşırım... YARIN HOCAM!!! YARIN!!! YARIN SÖZ YAPARIM, YARIN SÖZ SEVERİM, YARIN SÖZ ANLATIRIM SEVGİMİ, YARIN HOCAM, YARIN SÖZ GEÇ KALMAYACAĞIM KENDİME... YARIN HOCAM... YARIN!!!!...” (s.31).

Birçok oyunda bireyin iletişim kuramaması yazarların ön plâna çıkardıkları konular arasındadır. Oyun kişilerinin yalnızlıklarının temelinde de çevreleriyle etkin bir diyalog kuramamış olmaları yatar. Örneğin *Âdem ile Mâdem*⁵⁷³ birbirlerinden ayrılmış ikizlerin yeniden bir araya gelişleri üzerine kurulmuştur. Oyunun başında birer yabancıymış gibi konuşurlar, daha sonra aralarında bir sıcaklık oluşur ve birbirlerinin kimliklerini öğrenirken kardeş olduklarına kanaat getirirler. Bundan sonra A'nın adı Âdem B'nin adı

⁵⁷² Erdi Mamikoğlu, “Seksen Birinci Cadde, On Dördüncü Bina, İki Numaralı Daire”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

⁵⁷³ Feyyaz Karacan, “Âdem ile Mâdem”, *Mutlu Azınlık, Âdem ile Mâdem, Sevgililer, Oda*, s.31-53

Mâdem olur. Birbirleriyle özlem giderdikten sonra aralarında Âdem ile Havva'nın cennetten kovulduklarında saatin kaç olduğunu, Ayasofya'nın mı Sen Piyer'in mi daha büyük olduğunu tartışmaya başlarlar. Sonunda “kendi kazdığı kuyuya kendi düşer” misali her ikisi de aynı anda kuyu kazmaya başlarlar ve o andan itibaren tek kişiymiş gibi hareket ederler. Bu sırada tıpkı onlar gibi giyinmiş iki kişi daha ortaya çıkar ve onlara bakarlar. Oyunda bu yolla aynı serüvenin tekrar edeceği hissettirilmiştir. Eserde ikizlerler aracılığıyla insanın iç dünyası ile dış dünyasının uyumu/uyumsuzluğu ortaya konulmuştur. Bu oyunda iletişimsizlik sonucu bireylerin çevreleriyle ilgilenmediği, kendilerini yalnızlığın ortasında buldukları ifade edilmiştir. Bu durumun neticesinde de kendilerini avutmak için aslında hiçbir önemi olmayan kavramlar ve olaylara kafa yorarak işe yaradıklarını ispat etmeye çalışmaları söz konusudur.

Hüzün Mahallesi Otobüsü'nde⁵⁷⁴ iki bireyin iç sorgulamaları yansıtılmıştır. Beckett'in *Godot'u Beklerken* adlı oyununda olduğu gibi bu oyunda da iki kişi bir bekleyiş içindedir. Tek amaçları kimliği belirsiz bir kişi tarafından gelecek telefona zamanında cevap vermektir. Bu süre içerisinde hayatlarını ve birbirlerini irdelerler. İkisi de iyi bir mevkiye sahip olmak için çaba sarf etmişlerse de hayatın acımasızlığı onların amaçlarına ulaşmasına engel olmuştur. Ayakta kalabilmek için direnmek ve mücadele etmek gerektiği ancak bunu yapmak için de inanca ve sabra ihtiyaç duyulduğu ifade edilmiştir. Bu bağlamda onlar kendilerini savunmasız hissederler:

“b: şimdi anlıyor musun neden yenik olduğumuzu, silahlarımız hiç olmadı. olmadığı için değil . olmasını istemediğimiz için olmadı:

A: kalkanlarımız yoktu üstelik.

b: savunmasız ve silahsızdık.

A: ve yalnız, alabildiğine yalnız.

b: meydanlarda herkes kollarını kaldırırken biz yüreklerimizi kaldırdığımız için ele verdik kendimizi” (s.26).

Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere çevrenin genç insanlar üzerindeki yaşama ve yaratma güdüsünü yok eden olumsuz bir etkisi vardır.⁵⁷⁵ Oyunun sonunda beklenen telefon gelir, fakat her ikisi de açmak istemez. Unutulmadıkları için mutlu olurlar, önemsendiklerini düşünüp sevinirler. Yazar bu bekleyiş süreci içerisinde iki oyun kişinin iç dünyalarını, korkularını, sevinçlerini, umutlarını, hayal kırıklıklarını ortaya koymuş; toplumdaki her bireyin aslında A ve b gibi isteklerinin olduğuna dikkat çekmiş; ancak

⁵⁷⁴ Murat Karasu, *Hüzün Mahallesi Otobüsü*, Gerçek Sanat Yayınları, 1995

⁵⁷⁵ Sevinç Sokullu, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, s.291

toplum baskısı ve kurallarının bireyin kendi iç dünyasına yönelmesine izin vermediğini vurgulamak istemiştir. Ayrıca yazar, sağlıklı bireyler olmak için iç-dış dünya arasındaki değerlerin eşit olması gerektiğini söyler. Yine bizim uzun bir süre önce ruhumuzu dinlemekten vazgeçip kendimizi hayatın akışına kaptırdığımızı belirtir. Sonuçta da mutsuz, umutsuz, yalnız bireyler olduğumuzun altı çizilir. Oyunda insanların bu yüzyılda birbirinden ve kendinden habersiz bir şekilde ömrünü tamamladığı, bunun ise ne kadar acınacak bir durum olduğu vurgulanmıştır. İnsan gibi yaşadığını bilmek, bunun farkında olmak herkesin hakkıyken neredeyse bir robot gibi hareket edilmekte, duygular, incelikler gözden kaçmaktadır.

Kuyu'da⁵⁷⁶ birbirine düşman iki kardeşin bir kuyunun başında vicdanlarını sorgulaması anlatılır. Aslında onlar kuyunun dibindeki balçığı temizlemekle görevlendirilmişlerdir. Ama *Hüzün Mahallesi Otobüsü*'nde olduğu gibi yaptıkları iş, iç dünyalarındaki çelişkilerin arkasında kalır. İki kardeş de ruhlarının çürümeye yüz tuttuğuna inanır. Anne ve babaları öfkelerini çocuklarına aşılama, onların ruhlarını da kirletmişler, yeryüzüne iki düşman kardeş bırakmışlardır. 2. Oğul'un kuyunun dibinde bulunduğu *Sanrılar Kitabı* ise sanki onların hayatlarını, çelişkilerini sorgular. İlk başlarda 1. Oğul gerçeğe yüz yüze gelmemek için kitapta yazılanları reddeder. Oyunun sonunda 2. Oğul oyunun başlangıcındaki baltayı 1. Oğul'a uzatır ve sessizce kendini ölüme sunar. Arkasından 1. Oğul da kendini öldürür. Anne olup biteni kuyunun başında dinler, *Sanrılar Kitabını* yeniden kuyuya atar. Yazar annenin oğul kanı ile acılarından arındığını söyler. İki kardeşin yıllarca içlerinde biriktirdikleri kin ve öfke zamanla ağırlaşmıştır. İletişim kurmak yerine kendilerine sunulanı kabul edip yaşadıkları tüm olumsuzlukları görmemezlikten gelmişler ve o ana kadar bilinçaltında biriktirdiklerini birbirleriyle paylaşmamışlardır. Yazar, bu kadar ağır suçluluk duygusunun bedeli için ölümü uygun görmüş, başka bir çıkış yolu göstermemiştir. Oyunun sonundaki "Ölüm her zaman güzeldir" (s.147) sözleri ile ölümün bu iki kardeş için bir çeşit çözüm olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Bireyin iç çelişkilerinin çocukluk günlerine dayandığı bir başka oyun ise *Terzi Makası*'dır.⁵⁷⁷ Oyunda S. işe gitmek yerine bir zamanlar annesiyle birlikte oturduğu evi arar ve bulur. Anılarına doğru yaptığı yolculukta annesinin onu ve ruhunu öldürdüğünü keşfeder. Ona yaşama alanı bırakmamıştır. Annesinden başka hiçbir kadının hayatına girmemesi de ayrı bir bunalım yaratır. İç sorgulamasını yaptığı sırada karşı dairedeki

⁵⁷⁶ Turgay Nar, "Kuyu", *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut, İstanbul, 1997, s.127-147

Oyunun birinci yazımı 14 Ocak 1994, ikinci yazımı ise 18 Ağustos 1996 olarak belirtilmiştir.

⁵⁷⁷ Turgay Nar, "Terzi Makası", *Toplu Oyunları 1*, s.149-167. Oyun 1993 yılında Diyarbakır Devlet Tiyatrosu, 1. Kısa Oyun Yazım Yarışması Birincilik Ödülünü almıştır.

kadına platonik bir aşk besler. Bir gün o evden çıkan erkeği babasına benzeter, kadının da annesi olduğunu düşünür. Hemen oradan ayrılmak isterse de kapıyı açamaz, o anda pencere de yok olur. Duvarda asılı duran annesinin terzi makasına ulaşmaya çalışır, fakat başaramaz. Oyunun sonunda S.'nin ölümcül sesleri dikiş makinesinin tıkırtıları arasında kaybolur. Bir başka deyişle S.'nin çıldırmasına hatta ölmesine annesi sebep olmuştur. Bir kez geçmişini sorgulamaya başlamıştır ve kaçış imkânı bulamamıştır. Bu oyunda da *Kuyu*'da olduğu gibi iç dünyaya/geçmişe yapılan yolculuk ölümle sonuçlanmıştır. Her iki eserde de çocukluk yıllarındaki bozuk iletişimin insanı ilerleyen yıllarda yıkıma götürdüğü ifade edilmiştir.

Bireyin çevresiyle hatta ailesiyle iletişim kuramaması ve bunun yarattığı acı sonuçlar *Baba ile Oğul*'da⁵⁷⁸ karşımıza çıkar. Baba ile oğul oyun boyunca birbirleriyle doğru dürüst konuşmazlar. Yalnızlıktan ve boşluk duygusundan ölüm sayesinde kurtulacaklarını düşünürler. Ne var ki her ikisinin de ölümle yüzleşmeye cesaretleri yoktur. Oğul babanın yaşayarak acı çekmesini ister. Baba da Oğul'un ihtiyaç duyduğu ilgiyi ondan esirgeyerek ona âdeta işkence yapar. Ancak sonunda istemelerse de ilişkilerinde bir denge kurmak zorunda olduklarını kabul ederler. Yazar bunun sağlıklı yürüyemeyeceğini, çünkü temellerinin sağlam olmadığını oyun boyunca hissettirir.

Hayat şartlarının insanı monotonlaştırması, bireyin iç dünyasından gittikçe uzaklaşması *Geriye Bakma*'da⁵⁷⁹ işlenir. Bu oyunda kendini, köklerini bulmak için uzun bir aradan sonra köyüne dönen Küçükoğul'dan bahsedilmektedir. Küçükoğul yol boyunca köydeki çocukluk günlerini hatırlamaya çalışır. Önce babasının salondaki cesedini görür ve oradan hareketle Büyükbaba'sıyla paylaştıkları anlara gider. Bu sırada annesiyle babasının evliliği, parasızlık ve yoksulluktan geçimlerini ailece zor sağladıkları, hatta amca ve yengesinin de onlarla birlikte kalışı, babasının öğretmen olup köyünde çok sevilmesi, öğretmen maaşının yetmemesi, başka geçim yolları bulmaları parça parça anlatılır. Oyunun sonunda pencereleri, kapıları sökülüp bir harabeye dönmüş eve giren Küçükoğul o evde bir zamanlar yaşayanların kendisini gördükleri ve bu ziyaretten çok memnun oldukları hissine kapılır.

Bu yüzyıl insanının yalnızlığı ve korkuları *Piyondaki Ses*'te⁵⁸⁰ de verilmiştir. Oyuncu oyun boyunca Piyon ile hayat hakkında konuşur, iç sorgulamasını yapar. Piyonun

⁵⁷⁸ Güner Sümer, "Baba İle Oğul", *Güner Sümer Toplu Eserleri II*, Ada Yayınları (Eserin yayın yılı belirtilmemiştir. Bu oyun Adam Yayınları tarafından 2006'da tekrar basılmıştır.)

Oyun Paris'te 8 Haziran 1962'de yazılmıştır.

⁵⁷⁹ Ülkü Ayvaz, "Geriye Bakma", *Toplu Oyunları 2*, Mito Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s.5-40

⁵⁸⁰ Aydın Doğan, "Piyondaki Ses", *Delioğlan ve Diğerleri*, s.81-94

acı gerçekleri kesin bir dille söylemesinden rahatsız olduğu anda onu susturmaya kalkar. Hayat bir oyundur ve insanlar bu oyunda kazanmak için yolsuzluğa, üçkâğıtçılığa, yalana dolana sığınır. Oyunun dışında kalanlar, bir başka deyişle insanî ve ahlâkî değerlerini kaybetmeyenler kendi yalnızlıkları ve iç çatışmalarıyla baş başa kalmaya zorlanırlar. *Tren Tarifesi*'nde⁵⁸¹ de iki adamın birbirleriyle konuşma çabaları verilmiştir. I. Adam ve II. Adam tren tarifesi hakkında sohbet ederler. Onlara göre tren tarifeleri her tarife gibi hiçbir yenilik getirmez. Her ikisinin de aynı görüşte olması ve birbirlerinin bilgisini takdir etmeleriyle oyun sona erer. Aslında çok basit bir konu hakkında çok önemli sözler söylüyormuş gibi davranmaları, iletişim kurma isteklerini gösterir.

Çevresine uyum gösterememenin birey üzerindeki ölümcül etkisini *İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları*'nda⁵⁸² buluyoruz. Oyunda *Hamlet*'te İkinci Nöbetçi Asker'i canlandıran bir aktörün rolünden sıkılması, hayatın anlamını sorgulaması verilmiştir. Oyun boyunca kendini ve hayattaki amacını Kadın'a anlatmaya çalışır. Oyunun sonunda Üçüncü'nün getirdiği silahı tam boşaltmayan İkinci, bunu Kadın'a vererek ondan oyunlarını oynamasını ister. Olup bitenden haberi olmayan Kadın, tetiği çeker ve İkinci'yi öldürür. Bir anlamda İkinci, hayatında bir çıkış noktası bulamadığı için ölümü seçmiştir. Çelenk, “sisteme karşı bireysel direniş gösteren aydınlar” grubunda incelediği İkinci için bireysel direniş gösterdiğini ve hesaplaşmasını sonuna kadar sürdürdüğünü belirtir. Yeniden yaratmak istemesi, arayışı, kimliğini sorgulaması, kendini tamamlamaya çalışması bunun bir göstergesidir.⁵⁸³ Oyunda iletişimsizlik, Haberleşme İdaresi'nden gelen Tamirci ile sembolize edilir. İkinci, telefonun bozuk olduğunun farkında bile değildir. Tamirci düzeltmek isterse de o da başarılı olamaz. Bir başka deyişle insanlar arasında bir bağ oluşmasına yarayan telefon da işlevsiz kalmıştır.

Bir ailede yaşananlar *Ilık Sularda Durduk*'ta⁵⁸⁴ hikâye edilmiştir. Yaşlı Adam karısının ölümünden sonra herkesin bir köşeye savrulmasından şikâyet eder. Oyunda aile üyelerinin bir arada olduğu günlerin en güzel anlar olduğu tasvir edilmiştir. Ne çare ki herkes kendi düzenini kurmak için ailesinden kopmak zorundadır. Bu yolculukta mutluluk ve başarı kadar hüznün ve yenilgi de vardır. Bütün bu yaşananlar Yaşlı Kadın'ın da dediği

⁵⁸¹ Teoman Erten, “Tren Tarifesi”, *Ekim*, S.7, Haziran 1963, s.21–22

⁵⁸² Orhan Güner, “İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s.9–40

Oyun 19 Şubat 1990'da Berlin'de yazılmış ve ilk olarak da 17 Ocak 1992'de Ballhaus'da oynanmıştır.

⁵⁸³ Zerrin Akdenizli Çelenk, “(1980-1990) Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynaklar”, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir, 1999, s.192

⁵⁸⁴ Nihal Geyran Koldaş, “Ilık Sularda Durduk”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

gibi büyümenin, olgunluğun işaretidir. Kısaca oyunda farklı kuşaklar bir arada verilerek her birinin hayat anlayışları, beklentileri üzerinde durulmuştur. Bu istekler birbirinden farklı da olsa insanın özünde iletişime, doğru anlaşılmaya ihtiyacı bulunduğu gösterilmiştir.

Bireyin kendini sorguladığı, çevresiyle iletişim kuramaması sonucu yaşadığı bunalımı anlatan oyunlar arasında özellikle gençlerin hayatı ve kendilerini anlamlandırmaya çalıştığı *Kuş*⁵⁸⁵ ve *Tren Gidiyor*⁵⁸⁶ adlı iki oyunla karşılaşırız. *Kuş*'ta bir üniversite öğrencisinin zorlu hayatı, etrafındaki insanlarla bir bağ kuramamasıyla birlikte işlenmiştir. Sinan, oyun boyunca üzeri örtülü kafesteki kuşla konuşur. Yavaş yavaş toplumdan kopmasında, içe dönük yaşamasında suçun kendisine ait olduğunun farkındadır. Eskiden bir şiir yazdığında dünyanın en mutlu insanı olurken zamanla içinde bir canavar yaratmış, her durumdan şüphe eden biri olmuştur. Açtığı kuyuya düşüp öleceğinden, dört duvar arasında delireceğinden korkar. Oyunun sonunda kafesin üzerindeki örtüyü çeker ve oyun boyunca konuştuğunu sandığımız kuşun orada olmadığını görürüz. Sinan, Barba'nın özgürlüğe kavuşmasından, o sefil hayattan kendini kurtarmasından memnundur. Bu durum bir anlamda özgürlüğe açılan bir yoldur. Onun gidişiyle birlikte yeniden kâğıda ve kaleme sarılır ve kendinden geçercesine yazmaya başlar. Bir sanatçının var olması için gerekli olan enerjiye kavuşmuştur. Oyunda genç yaştaki bir öğrencinin hayatı ve kendini sorgulamasından bahsedilmiş, çoğu zaman hüznü ve umutsuz bir duygu çalkantısının içinde yuvarlandığı gösterilmiştir. Oyunun sonunda bireyin isterse hayata tutunabileceği, kendisiyle ve etrafındaki insanlarla barışabileceği mesajı verilmiştir.

Diğer oyun *Tren Gidiyor*'da ise gençlerin toplumda yer edinme savaşı, kendini topluma kabul ettirme çabası üzerinde durulur. Ayrıca ailelerin bu gençlere yaklaşımı irdelenir. Oyunda biri zengin diğeri ise fakir iki aile yer alır. Işık zengin arkadaşlardan oluşmuş bir çevre edinmek isterken Senem babasının neredeyse bir kuklaya dönüştüğü üvey annesinin evinden kurtulmaya çalışır. İkisnin yolları önce bir eğlence kulübünde, arkasından da üniversitede kesişir. Üniversiteden beklentileri farklıdır; Işık, meslek edinip fakirlikten kurtulmayı hayal eder. Senem ise okul sayesinde iletişim kuramadığı ailesinden uzaklaşabileceğini düşünür. Onların bu yaklaşımları/hayattan beklentileri birbirlerinden hoşlanmalarını sağlarsa da bunu hemen itiraf edemezler. Gençler için hayatın bir muamma oluşu oyunun sonunda Işık ve Senem'in korkulu gözlerle trenden dışarıyı seyredişleriyle iletilmiştir. Hayat yolculuğunda yanınızda size kimlerin eşlik edeceği, nasıl insanlarla

⁵⁸⁵ Coşkun Irmak, "Kuş", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

⁵⁸⁶ Yılmaz Onay, *Tren Gidiyor*, Hacan Basımevi, İstanbul, 1984

karşılaşacağınız, yolculuğun nerede noktalanacağı belirsizdir. Hayata tutunmaya çalışan gençler için de bu bilinmezlik korkutucudur.

3.1.10. Hayat-Ölüm Karşıtlığını Anlatan Oyunlar

İnsanların hayat ve ölüm karşısındaki tavırları birçok yazarın ilgisini çekmiş, oyunlarında da bu konuya yer vermişlerdir. Bu eserlerin sayısı çok fazla olmamakla birlikte yazarlarımız, ölüm ve hayat karşıtlığını çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermeyi başarmışlardır. Bu oyunlardaki kişilerin kimileri hiç ölmeyecekmiş gibi hayata tutunurlar, kimileri de geriye dönüşün imkânsız olduğu o ‘an’da bile hayatı ve kendini sorgular. Bu bölümde inceleyeceğimiz oyunlardan bazıları sadece ölüm olgusunu işler. Bazıları da dünyamızın güzelliklerinin, hayatın değerinin bilinmesini telkin eder.

Gerçekten de *Ölümler Konuşmak İster*’de⁵⁸⁷ farklı düşünce ve kimlikleri sergileyen insanların ömürlerinin son saatlerinde yaptıkları konuşmalar yer alır. Kız, namus kavramını kullanarak sözde namusunu temizlemek/korumak için halktan para toplamaya kalkışır ve vapurda bulunan herkes de onun haline acıyarak yardım eder. Etyemez ise insanların et yiyerek kendilerine ve doğaya zarar verdiklerini örneklerle anlatır ve et yiyenlerin Tanrı tarafından cezalandırılacağını söyler. Buna karşılık Yaşlı Adam da herkesin askerlik yapmasını ister. Ona göre Tanrı bile askerdir. Söz sırası kendisine gelen Cenaze Memuru mezarlar hakkında konuşur ve vapurdakilere o gün öleceklerini haber verir. Fakat kimse ona kulak asmaz. Herkes günlük koşuşturması içindedir. Oyun kişilerinin vapur batarken bile bireyselliklerinden ödün vermemeleri, birbirleriyle iletişim kurmaya çalışıp ortak bir ilke çevresinde toplanamayışları ise toplumun batmaktan/çürümekten başka bir seçeneği olmadığını gösterir.

Ölümsüzlüğün sorgulandığı bir başka oyun ise *Ölümsüzler Ya da Bir Cinayetin Söylencesi*’dir.⁵⁸⁸ Oyunda Sezar ve karısı tarihin tozlu sayfalarından çıkmış günümüze gelmişlerdir. Sezar, kendi dönemine ait yanlış bilgileri düzeltmek ister. Tüm hayatı boyunca yanlış amaçlar uğrunda koştuğunu ve aslında bireysel çıkarları için tarihi değiştirdiğini kabul eder:

“Biz kendi şerefimizi hep Roma’nın şerefi sandık. Kendi düşüncemizi, inançlarımızı hep ona bindirdik... Biz asıl Roma’nın şerefi sarsıldığında canımıza kıyabilmeliyiz... Biz tarihi saptırmışız şerefimizle. Kendimizi Roma sanmışız. Ama önümüzde koca Roma boyuna yenilmiş de, bizim şerefimiz kılını bile kıpırdatmamış. Tarihi temizlemek gerek Brutus” (s.320). “Ölümsüzler’de yazarın toplumsal-bireysel

⁵⁸⁷ Melih Cevdet Anday, “Ölümler Konuşmak İster”, *Toplu Oyunlar 1*, s.113–131

⁵⁸⁸ Melih Cevdet Anday, “Ölümsüzler Ya da Bir Cinayetin Söylencesi”, *Toplu Oyunları 1*, s.253–322

yaşam ve ölüm bağlamındaki karamsar denebilecek tutumu keyifli bir alaycılığa dönüştürdüğü görülür.(...) Ölümsüzler bireyselliğin ve bireysel düzeyde ölümsüzlüğün parodisidir.”⁵⁸⁹

Bir halk kahramanının ölümle yüzleşme heyecanını *Bir Kahramanın Ölümü*’nde⁵⁹⁰ buluyoruz. Oyunda I. Erkek bir dava uğruna kahraman olmuştur. Şimdi de halk istediği için ölmek zorundadır. Ama bunun da bir kahramana yakışır şekilde olması gerekir. II. Erkek’le oyun boyunca ertesi sabah nasıl etkili bir şekilde öleceğinin provasını yaparlar. Her seferinde I. Erkek bu işten sıyrılmaya çalışır. Ne var ki II. Erkek’e göre buna hakkı yoktur: “Bunu dönüşü yok artık... Kazanmak için elde kalan tek yol. Daha kahramanlaşacaksın. Buna hazırsak ne iyi... Nasıl ölüneceğini seçen sen değilsin. Sana inanmış olanların seçimi bu” (s.283). II. Erkek onun ölümünün ülkede birçok sorunu halledeceğine inanır: “Ölümün bir marş olacak. Bir bayrak... Bir büyük dinamo... Yarın, ölümünün ardından çalışmayan bütün çarklar dönecek” (s.291).I. Erkek ise gerçek kahramanlığının aslında yalnızlığı yaşamak olduğunu söyler. Bu sırada sabah ışıklarıyla birlikte halk balkonun önünde toplanmaya başlar. İki erkek de balkona çıkarlar ve bıçak aralarında kalır. İkisi de yere düşer. O sırada dışarıda coşkun bir uğultu duyulmaktadır. Oyunda toplumun bunalım dönemlerinde kahramana duyduğu ihtiyaç ile kahraman ilân edilen kişinin korkuları, gerginlikleri irdelenmiştir. I. Erkek’in oyunun sonunda “Beni kahraman yapanlar da, beni kahraman görmek isteyenler de, ya acır bana, ya da gülerler...Bunun dışında bir duyguları olacağını, sözgelimi ‘Ne kahramanca debeleniyor’ diyeceklerini sanmam” (s.261) sözleri kahramanlık kavramına eleştirel bir yaklaşımdır. Oyunda toplumsal boyutu ile kahraman kavramı sorgulanır.

Hayatın kısalığı ve ne zaman sona ereceğinin bilinmeyişi *Berberde*’de⁵⁹¹ etkili bir şekilde dile getirilir. Kızının nikâhına yetişmeye çalışan Adam berberden elini çabuk tutmasını, daha yapacak çok işi olduğunu anlatır. Çok geçmeden de berber koltuğundayken son nefesini verir. Oyunda “Hayatı avucunun içinde tutacaksın” sözü hem Adam, hem de Berber tarafından yinelenir. Yazara göre bu imkânsızdır. Zira hayatta daha çok belirsizlik hâkimdir.

⁵⁸⁹ Ayşegül Yüksel, “Melih Cevdet Anday: Apollo’dan Esinlenmiş Bir Tiyatro Ozanı”, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, s.51–526

⁵⁹⁰ Adalet Ağaoğlu, “Bir Kahramanın Ölümü”, *Oyunlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.285–305
Oyunun 1968’te Yeşilköy, Alanya’da yazıldığı belirtilmiştir.

Oyun ilk olarak *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969’ta yayınlanmıştır.

⁵⁹¹ Turgut Özakman, “Berberde”, *Yeni Türk Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s. 138–141

Nasıl *Berberde*'de ölümün ansızın gelebileceği gerçeğine değinilmişse *Her Şeyin Hayırlısı*'nda⁵⁹² da benzer bir tema işlenmiştir. Oyunda piyangodan bir milyon çıkan kalp hastasına durumu açıklarken yaşanan olaylar hikâye edilir. Necla Hanım doktor gözetiminde kocasına bu müjdeyi vermek ister. Doktor çağrılır, fakat o da en az Fahri Bey kadar heyecanlanır. Lafı dolaştırarak durumu anlatmaya çalışır. Oyunun sonunda Fahri Bey'in "bilete bir milyon çıksaydı yarısını sana verirdim" demesi üzerine kendisi kalp krizi geçirip ölür.

Aynı konu *Küçük Makasçı*'da⁵⁹³ da işlenmiştir. Murat Dayı istasyonda makasçı olduğu için ailesini sık göremez. Cemil'in kendisine yemek getirdiği gün, büyük bir depresyon olur. Bunun üzerine Murat Dayı istasyonu Cemil'e emanet eder ve ailesinin durumunu öğrenmek için köye gider. Karısını ve çocuklarını sağ salım bulan Murat Dayı hep birlikte istasyona gitmek için trene binerler. Fakat Cemil yanlış yolu açtığı için iki tren çarpışacak ve depresyondan kurtulan aile bu kazada ölecektir. Cemil'in hiçbir tecrübesi olmadığı halde önemli bir sorumluluğu üzerine alması ve yaptığı bir hata neticesinde ailesini kaybetmesi dikkate değer bir husustur.

Hayatın çok kısa oluşu, bu yüzden de üzüntüden uzak durulması gerektiği düşüncesinin yoğun bir şekilde işlendiği *Üzüntüyü Bırak*'taki⁵⁹⁴ Handan Hanım, Bahtiyar Bey'in üzerine çok düşer, onun sağlığına dikkat etmesini ister. Bahtiyar Bey ise ziyarete gelen Doktor'un konuşmasından karısının kendisini aldattığını sezmıştır. Bu arada Handan Hanım'ın aşğının eve gelip para istemesi ile her şey ortaya çıkar. Handan Hanım bütün yaptıklarını itiraf etmek zorunda kalır. Oyunun başından beri her an öleceğini beklediğimiz Bahtiyar Bey'in yerine Handan Hanım kalp krizi geçirir. Hayatın beklenmedik bir anda son bulabileceğini yazar şu sözlerle belirtmektedir: "Şimdi varsın, ama beş dakika sonra var mısın, bunu bilemiyorsun. Onun için hiçbir şeye, ama hiçbir şeye metelik vermemeli. Üzüntü çok boş şey" (s. 239).

Yaşlı bir çiftin yeni bir başlangıç yapmaları ise *Müfettişler*'de⁵⁹⁵ evlerini satarak deniz kıyısına gitme arzularıyla ilişkilendirilerek işlenmiştir. Evin önünde bekleyen iki kişinin evle ilgilendiklerini düşünürler. İçeriye alıp almamakta tereddüt ederlerse de zilin çalmasıyla birlikte başka çareleri kalmaz. Müşteri ile Tellal'ın, Adam ile yalnız kaldıkları

⁵⁹² Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, "Her Şeyin Hayırlısı", *Birer Perdelik Beş Komedi*, Minnetoğlu Yayınları, İstanbul

⁵⁹³ Mümtaz Zeki Taşkın, "Küçük Makasçı", *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s. 259-268

Oyun ilk olarak *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969'da yayınlanmıştır.

⁵⁹⁴ Cevat Fehmi Başkut, "Üzüntüyü Bırak", *Hepimiz Birimiz İçin ve Üzüntüyü Bırak*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri Kolektif Şirketi, İstanbul, 1965

⁵⁹⁵ Melih Cevdet Anday, "Müfettişler", *Toplu Oyunları 1*, s.137-172

anda ona ardı ardına sıraladıkları sorularla, daha sonra da ev hakkında hem Kadın'a, hem de Adam'a yönelttikleri sorgulama tarzlarıyla niyetlerinin ne olduğu anlaşılmaz. Oyunun sonunda Tellal ve Müşteri amaçlarına ulaşmış, ikisinin de aklını karıştırmıştır. Sessizce evden çıktıklarını ne Adam, ne de Kadın fark eder. İkisi de kendi hayal dünyalarına dalmışlardır. Adamın oyunun sonunda söylediği sözler de çok anlamlıdır: “Ya biz? Biz de tanımayacak mıyız kendimizi?” (s.172). İnsanın anılarıyla yaşadığı, onsuz bir hiç olacağı ama aynı zamanda aynı anıların insanın hayatını zehir edeceği oyun boyunca hem ev vasıtasıyla hem de hayallerle vurgulanır. Oyunda insanın geçmişle, günahlarıyla hesaplaşmadan yeni bir hayata başlayamayacağı gerçeğinin altı çizilir. Adam ve Kadın'ın kendilerine yeni bir yaşam kurma umudu yeniden ertelenir. Geçmişten arındırılmayan bir şimdiki zamanda, yine gelecekle ilgili hayallere sığınılır.⁵⁹⁶

Buna karşılık *Tombala*'daki⁵⁹⁷ iki yaşlı insan, yalnızlığı ve ölümü daha yoğun yaşarlar. Çocukları kendi işlerinden vakit bulup anne-babalarını ziyaret etmezler. Onların da tombala oynamaktan başka yapacak işleri yoktur. Arasıra çocukça kavga ederler, fakat sonra hemen barışırlar. Her ne kadar görünürde çocuklarının gelmesini ümit ederlerse de bilinçaltılarında kendi sonlarını beklerler. Yazar oyundaki yaşlıların yalnızlık durumunu toplumsal boyuta taşır. Bireye ancak bir görevi olduğunda değer veren sonra onu yok sayan toplum düzenini eleştirir.⁵⁹⁸ Bu oyunda yaşlılık, yaşamın bağımsız bir bölümü olarak ele alınmamış, geçmişe, hatta geleceğe göndermeler yaparak bir yaşam tarzını sergileyecek biçimde genişletilmiştir.⁵⁹⁹

Anıların insan hayatındaki önemine *Karanlık Tablo*'da⁶⁰⁰ değinilmiştir. Oğul, dedesinden kalan tüm kitapları ve tabloyu satmak ister. Yaşlı Kadın tablonun satılmasına karşı çıkarsa da sözünü dinlemez. Sahaf işine yarayan kitapları ve Oğul'un ısrarı üzerine tabloyu da alır, ama Yaşlı Kadın'ın da kırıldığını fark etmiştir. Bu yüzden satın aldığı tabloyu çıkarken Yaşlı Kadın'a bırakır. Oyunda bir bakıma yeni neslin anılara, geçmişlerine sahip çıkmamaları, her şeyi bir meta olarak değerlendirmeleri de eleştirilmiştir.

⁵⁹⁶ Esen Çamurdan, *Şiddet İle Oynamak, Çağdaş Türk Tiyatrosunda Şiddet Görünümleri*, s.36

⁵⁹⁷ Adalet Ağaoğlu, “Tombala”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut, İstanbul, 1993

Oyun ilk olarak *Türk Dili*, S.189, Haziran 1967de yayınlanmıştır.

⁵⁹⁸ Burcu Kan, “Adalet Ağaoğlu'nun Kozalar Oyununda Kadın Karakterler Bağlamında Yabancılaşma Kavramının İncelenmesi”, s. 16

⁵⁹⁹ Sevda Şener, “Çağdaş Türk Tiyatrosunda İki Kişilik Oyunlar”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s.41

⁶⁰⁰ Aydın Doğan, “Karanlık Tablo”, *Delioğlan ve Diğerleri*, s.95–106

Evli bir çiftin gençlik, orta yaş ve ihtiyarlık günlerini *Yıllar Geçerken*'den⁶⁰¹ okuyabiliriz. İnsanın gençlik yıllarında maddî imkânsızlıklarla uğraşması, orta yaşlarda çocukları yetiştirmesi, yaşlılık döneminde ise birçok hastalıkla mücadele etmesi gerekir. İnsan hep ilerde daha mutlu olacağını ümit ederse de böyle olmaz. Zira her yıl veya her gün yeni bir sıkıntıyla gelir. Oyunun başında Zeynep ve Ali evlenerek doğru bir karar verip vermediklerini tartışır. Ne var ki etraflarındaki herkes onların evlenmesini beklediği için ilişkilerini sorgulama şansları olmamıştır. Orta yaşlara geldiklerinde koşuşturma içinde kendilerini ve hayallerini kaybederler. Yaşlılık yıllarında ise geçen yılların muhasebesini yaparlar. Artık ne birbirleriyle uğraşacak halleri kalmıştır, ne de dünyayı değiştirecek güçleri ve inançları vardır. Hayat döngüsünün sonuna gelen kişiler olarak yaşamın çok kısa olduğuna kanaat getirirler.

Hayat denilen bu yolculukta herkesin farklı düşleri, özlemleri, hayal kırıklıkları bulunduğu *Yolculuk*'ta⁶⁰² hikâye edilmiştir. Şoför ve Muavin yolda kamyonlarına aldıkları Yolcu'yla sohbet ederlerken bambaşka yaşantıları olduğunu fark ederler; onların her biri hayatlarının bir döneminde hata yapmışlardır. Yazar, hiç kimsenin suçsuz, günahsız olamayacağını, dışarıdan çok düzgün görünen insanların bile yanlış yapabileceklerini anlatmak istemiştir. *Güverte Yolcuları*'nda⁶⁰³ ise yazar farklı kültürlerden gelen ve birbirinden değişik öyküleri olan insanları bir araya getirmiştir. Âşık bir genç, yaralı bir öğretmen, lise öğrencileri, sarhoşlar ve erenler bu panorama içerisinde yer alan renkli kişiliklerdir. Oyun kişilerinin hepsinin bir derdi vardır, kimisi hayata tutunup mücadele eder, kimisi de ümitsizlik içinde ölümü bekler.

İnsanın hayalleriyle var olduğu düşüncesi *Duvarcılar*'da⁶⁰⁴ farklı bir bir şekilde ele alınmıştır. Oyunda iki duvar ustasının yıllar geçmesine rağmen hâlâ işlerini bitiremeyip hayallerine kavuşamadıklarını okuruz. Onlar duvar örerlerken aslında kendileri ve umutları arasına da set çekmiş olmaktadır. Bu yüzden dış dünyayla bağlantıları kopar. Oyunun sonunda II.'nin işe başladığı zaman yanında getirdiği bohçayı açarlar, fakat içinden hiçbir şey çıkmaz. Bütün ümitleri boşa gitmiştir. Bohça bir anlamda II.'nin hayata tutunmak için yanında taşıdığı umutları ve hayalleridir. Bu noktadan sonra ikisi de boşluk içinde kaybolup giderler. Yazar, ikisinin de patlamış bir lastik gibi söndüğünü, oldukları yere kıvrılıp kaldıklarını söyler. Taşıyıcılar üzerlerine taş yığarlar. Bir başka deyişle ömürlerini

⁶⁰¹ Ataol Behramoğlu, "Yıllar Geçerken", *Türk Dili Dergisi*, S.229, Ekim 1970, s.40-48

⁶⁰² Muzaffer Hacıhansanoğlu, "Yolculuk", *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s. 443-456

⁶⁰³ Baha Dürder - Haydar Ediskun, "Güverte Yolcuları", *Acıklı Oyunlar II*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982

⁶⁰⁴ Raik Almaçık, "Duvarcılar", *Türk Dili Dergisi*, S.172, Ocak 1966, s.260-263

tükettikleri duvarın altında kalmışlar, ümitlerinin gitmesiyle hayatla tüm ilişkilerini kesmişlerdir.

İnsanın ölüme karşı verdiği mücadeleye anlam veren temel ilke toplumsal yararlılıktır. Aziz Nesin de *Bir Şey Yap Met*'i⁶⁰⁵ bu çerçevede kurgulamıştır. Oyunda belli bir yaşa gelmiş insanların daha çok yaşayabilmeleri için o güne dek görülmemiş, işitilmemiş bir eylemde bulunma zorunluluğu vardır. Doktor, bu kişilerin yaptıkları yeniliğe göre ömürlerini belli bir süre uzatır veya sona erdirir. Başarılı olamayan kişinin zehir içirilerek ya da dışarıdaki “kara kalabalık” tarafından parçalanarak hayatına son verilir. Oyundan anladığımıza göre yaşama hakkı ancak çalışmakla alınır, çalışmayanlar ise ölüme mahkûm olur.⁶⁰⁶ Met, önce dedesinin yeni icadı karanlık kutuyu çalar, fakat doktora bu kutunun amacını açıklayamaz. Bunun üzerine dışarıya çıkmaya karar verir, kara kalabalığın kendisinde açtığı ölümcül yaralarla yeniden içeriye girer. Doktor'un belirlediği biçimde yaşamına son vermek için zehir içmeye yönelir. Bu sırada pencerenin dışında beliren kara kalabalıktan biri kendilerine ışık verdiği için Met'e minnet duyduklarını söyler. Böylece Met'in bedeni ölse bile sonsuza kadar insanların yüreğinde yaşayacağı ifade edilmiştir. Bir başka deyişle insanın toplum yararına kalıcı bir üretimde bulunmasının bireyi ölümsüzlüğe ulaştıracağı anlatılır. Bu oyunda ölüm izleği, ölümün beklenmesinden, ölümün sorgulanmasına, ölüme karşı yarıştan ölümle savaşa ve ölümsüzlüğe ulaşma tutkusuna kadar geniş bir yelpazeyi kapsar.⁶⁰⁷

Ölüm yaşam karşıtlığını *Hastane*'de⁶⁰⁸ de buluruz. Oyunda dört hastanın hayalleri anlatılır. Işıklar kapatıldıktan sonra sigara muhabbetiyle başlayan oyun, şakalaşmalar ile devam eder. 4. Hasta diğerlerine yan odada kadınların kaldığını söyleyince 3. Hasta'nın aklına bir fikir gelir. 1. Hasta'ya duvara vurmasını ve hayal etmesini söyler. Böylece keyifli dakikalar geçirecektir. 2. Hasta'ya ise her gece kaçmak istediğini bildiği için para vererek zaten öleceğini bu yüzden fırsatı varken eğlenmesini söyler. Onu kaçması için teşvik eder. 2. Hasta bu sözlerin etkisiyle hastaneden çıkmayı başarsa da kısa bir süre sonra geri döner. Kaçmak için saatin geç olduğunu söyleyerek yatağına girer. Oyunda ölümü bekleyen hastaların her şeye rağmen hayata tutunmaları, çoğu zaman alay ederek, bazen hayal kurarak vakitlerini geçirmeleri anlatılmıştır.

⁶⁰⁵ Aziz Nesin, “Bir Şey Yap Met”, *Bütün Oyunlar 1*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992

⁶⁰⁶ Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış, 1923-1967*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1968, s.58

⁶⁰⁷ Hasan Anamur, “Aziz Nesin'in Oyunlarında Ölüm ve Yalnızlık”, *Gösteri*, S.176, Temmuz 1995, s.44

⁶⁰⁸ Turgut Özakman, “Hastane”, *Toplu Oyunları 3*, s.5-22

Oyun ilk olarak *Türk Dili*, S.265, Ekim 1973'te yayınlanmıştır.

Biz insanlar her gün ölüme biraz daha yaklaşıyoruz. Yazar bu gerçeğin altını *Kompartman*'da⁶⁰⁹ çizer. Bu oyunda insanın ölüme doğru yaptığı yolculuk anlatılır. Trende karşılaşan Siyahlı Kadın ve Kırmızılı Kadın bir müddet sohbet etmeye çalışırlar. Fakat doğru dürüst iletişim kuramadıkları için Kırmızılı Kadın kompartımanın dışına çıkar. Yeşilli Adam konuşurlarken ona hiç beklemediği bir anda aniden trenden inmek zorunda kalabileceğini, hiçbir şeyin hesaplı kitaplı olmadığını söyler. Bu hayatın gerçeğidir. Yazık ki insanlar bunu görmezlikten gelir. Kırmızılı Kadın, Yeşilli Adam'ın bu uyarılarını can sıkıcı bulur ve kompartımana geri döner. Yanlarına Yaşlı Adam, Yaşlı Kadın, Genç Adam ve Genç Kadın'ın yanı sıra Çocuk da oturur. Bu sırada kompartımandan içeriye bakan Grili Adam'ı gören herkesin gözünde bir şaşkınlık ve korku ifadesi belirir. Grili Adam ilk önce Yaşlı Adam'ı daha sonra da Kırmızılı Kadın'ı yanına alır. İkisi de bu hayattan artık bıktıklarını söyledikleri anda ölümle buluşmuşlardır. Bir anlamda kaderlerini kendileri belirlemişlerdir. Siyahlı Kadın ve Yaşlı Kadın ise bu tarz düşüncelerin akıllarına gelmemesi için beyinlerini başka şeylerle meşgul ederler. Yaşlı Kadın örgü örmeye başlar ve sürekli olarak düğümleri sayar. Onun bu sayma işine Siyahlı Kadın da katılır ve oyun bu şekilde sona erer. Oyunda herkesin ister istemez hayat yolculuğuna çıktığı ve bir gün istasyonda durmak zorunda olduğu belirtilmiştir. Yine oyunda birlikte olduğumuz insanları kaybettiğimizde onların değerini anladığımız, aynı zamanda yaşlandığımızda veya ölüme yaklaştığımızda hayatın güzelliklerini fark ettiğimiz de ileri sürülmüştür.

Bu karışıklık *Yirmi On Beş Treni*'nde⁶¹⁰ bir kez daha irdelenir. Kadın yirmi onbeş trenine yetişmek için hızla gişeye yönelir. Ancak Memur trenin ansızın geldiğini, saatinin belli olmadığını söyler. Kadın, şaşkınlık içerisindeyken bankta oturan Adam herkesin sırası geldiğinde o trene bineceğini ifade eder. Konuşma ilerledikçe olaylar farklı bir boyuta taşınır. Kadın aslında onu sonsuzluğa/ölüme götürecek treni beklemektedir. Adam'a göre her birey o ana kadar ömrünün her dakikasından zevk almalıdır. Önemli olan ölümü beklemek değil, geçen süreyi doğru değerlendirmektir. Zira insanın hayatını bir amaç için yaşaması onun hem kendisine, hem de topluma faydalı birisi olmasını sağlayacaktır. Yazar hem doğal ve sanatsal güzelliklerin tadını çıkararak yaşamın zevkini duyurmak istemiş, hem de insana lâıyk olan yolun, kurallara, tutkulara tutsak olmadan kendini geliştirmek, doğru seçimler yapmak olduğuna işaret etmiştir.⁶¹¹

⁶⁰⁹ Şahika Günsel, "Kompartman", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

⁶¹⁰ Toygun Orbey, "Yirmi On Beş Treni", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

⁶¹¹ Sevdâ Şener, "Yirmionbeş Treni", *İzleri Kaldı, Tiyatro Eleştirileri*, Dünya Yayınları, İstanbul, 2005, s.246. Oyun daha önce Tiyatro Tiyatro Dergisi, S. 138, Ocak 2004'de yayınlanmıştır.

İnsanın bu dünyada ve ölüme giderken en çok ihtiyaç duyduğu hissin sevgi olduğu gerçeğiyle *Eşikte*'de⁶¹² karşılaşırız. Saim odasına giren Yabancı ile birlikte ölümle burun buruna geldiğini anlar. Kurtulmak için bir tek şansı vardır. Kendisini yürekten sevdiğini söyleyecek birini bulması gerekmektedir. Eşi ve çocuklarında aradığını bulamaz. Son olarak ölmüş anne ve babasına gider ancak onlar da onu sevdiklerini söylemezler. Yenilgiyi kabul eden Saim hatasını geç de olsa fark eder. Fakat hayatını, ilişkilerini değiştirmek için çok geçtir. Bütün alışkanlıklarını, umutlarını, anılarını burada bırakarak hiçliğe doğru uzanan bir yolculuğa çıkar.

Hayatta hiçbir şeyin ertelenmemesi gerektiği *Erteleme Oyunu*'nda⁶¹³ anlatılmıştır. Oyunda son anda nikâh dairesine gelmemek suretiyle Cem ve Defne evlenmeyi ertelemişlerdir. Onların şahitliğini yapacak Ali ve Berrin bu sayede tanışırlar ve arkadaşlıkları evliliğe dönüşür. Bu sefer Ali yazdığı oyunu bitirmeyi geciktirir. Berrin'in destekleriyle oyunu yönetmen arkadaşları Cem'e okuturlar. Cem hemen metni sahnelemek üzere harekete geçerse de başoyuncunun intihar teşebbüsü her şeyi altüst etmiştir. Bundan sonraki bölümde Celâl ile Berna'nın tiyatronun kapısında "Oyunumuz Ertelenmiştir" yazısıyla karşılaştıklarını görürüz. Aslında bu olay onların bir kafede oturup birbirlerini tanımalarını sağlar. Oyunda hayatımızın her anını değerlendirmemiz gerektiği düşüncesi vurgulanmıştır. İnsanların yoğun iş tempolarını bahane ederek aslında birçok güzelliği kaçırdıkları belirtilmiştir.

Yanlı Adamlar'da⁶¹⁴ üç kişinin ölmeden önce hayatta en çok istediklerine kavuşmalarını ve farkına varmadan ölüme doğru gidişlerini okuruz. 2. Adam, karısından ayrı geçirdiği ilk gecede sarışın bir kadının kollarında olmayı hayal eder. Fakat iki arkadaşıyla birlikte bir depoda takılıp kalmıştır. Kendi aralarında konuşarak bulundukları yeri anlamaya çalışırken birden sandalye yığınları ile karşılaşır. Burada Güldüren, Ağlatan ve Kaşındıran sandalyeleri keşfederler. Sandalyeye ters bindikleri anda sonları da gelir. Ölmeden önce hayatta en çok istediklerine kavuşmuşlardır. 3. Adam hayran olduğu Şarlo kıyafetini giyinmiştir, 2. Adam'a sarışın bir kadın gönderilmiş ve 1. Adam'a da özlemini çektiği ölüm verilmiştir. Sandalyedeki gülme ve ağlama eylemi de son derece düşündürücüdür. Bunlar insanoğlunun iki büyük rahatlama biçimidir. Kaşınma ise kişinin huysuzluğunu, rahatsızlığını temsil eder. Herkes kendi kişiliğine uygun sandalyelerde

⁶¹² Ülker Köksal, "Eşikte", *Toplu Oyunları 4*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.87-108

⁶¹³ Ahmet Önel, *Erteleme Oyunu*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1998

⁶¹⁴ Raşit Çelikezer, "Yanlı Adamlar", *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2001, s.75-126

oturur. 3. Adam güldüren, 2. Adam ağlatan, 1. Adam ise kaşındıran sandalyeleri tercih etmişlerdir.

Bireyin ölümü karşılayışı *Yangın Duası*'nda⁶¹⁵ fantastik bir boyutta işlenmiştir. Bu oyunda kişiler özellikle ölümün bir an önce gelmesini dilerler. Normalin üstünde yaşlarıyla hayattan zevk almazlar. Kendi kendilerini öldürmeye çalışırlarsa da başarılı olamazlar. Sabırla o 'an'ı beklemekten öte yapabilecekleri hiçbir şey yoktur. Oyunun sonunda yerin sarsılmasıyla birlikte sesleri boğuklaşmaya başlar, nefes düzenleri de bozulur ve ölüme doğru giderler. Görülüyor ki eserde birçok insan ölümden kaçmaktadır. Oysa bundan kaçılmaz, o da er geç yaşanacak bir olaydır. Ölüm karşısında insanın çaresizliği *Gömdüğüm O Cihan*'da⁶¹⁶ baba figürü ile belirtilmiştir. Nurettin Bey, verem olan oğluna hiçbir şey belli etmemeye çalışır. Onun hayata tutunması için elinden geleni yapar fakat daha akşam olmadan çocuk ölür, onun acısına dayanamayan baba da kalp krizi geçirerek hayata gözlerini kapar.

Diğer oyunlardan farklı olarak *Ölüler*'de⁶¹⁷ sadece yaşam-ölüm karşıtlığı işlenmekle kalmamış, ölüm sonrasına da gidilmiştir. Oyunda insanın öldükten sonraki duygu ve düşünceleri verilmiştir. I. Ölü duygusuzlaşmıştır, hayattayken önem verdiği birçok hususun çok da önemli olmadığını kavramıştır. II. Ölü yeni durumuna önce alışamasa da oyunun sonunda o da öldüğünü kabul eder. Aynı adı taşıyan diğer oyunda⁶¹⁸ ise I. Adam, I. Kadın ve II. Kadın sohbet ederler. Birden II. Adam yanında ölü bir er ile içeriye girer. Oyunun bundan sonraki bölümünde ölüm ve hayat hakkındaki tartışmalarına tanık oluruz. Her bireyin bu kavramları algılayışı ve tepkileri birbirinden farklıdır.

Ölümü reddediş *Çıplak Işıklar Altında*'da⁶¹⁹ işlenmiştir. Oyunda sahibi olmayan bir ölüyü teşhis etmek için birçok insan morga gelir. Kimi üç aydır kayıp olan kuzenini arar, kimisi kocasını bulmaya çalışır. Sonunda bir annenin acı feryadını duyarız. Oyun kişilerinin öleceklerini bilmelerine rağmen hiç bunu yaşamayacaklarmış gibi gereksiz isteklere kapılmalarına, birbirlerini kırmalarına, sevgilerini göstermeyişlerine dikkatimizi çeker.

Bir doktorun ölü kardeşini diriltmesi *Dönüş ve Sönüş*'te⁶²⁰ ilginç bir kurguyla sunulmuştur. Doktor, bu buluşun dünyada büyük bir yankı uyandıracığından emindir. Fakat beklenmedik bir gelişme onu hayal kırıklığına uğratar. Karısı ve kardeşi arasında bir

⁶¹⁵ Berkun Oya, "Yangın Duası", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

⁶¹⁶ Müçteba Selâhattin Or, *Gömdüğüm O Cihan*, Bürhanettin Matbaası, İstanbul, 1932

⁶¹⁷ M. Gündüz Badak, "Ölüler", *Evrin*, S.19, Temmuz 1964, s.3

⁶¹⁸ M. Gündüz Badak, *Ölüler*, *Evrin*, S.15, Şubat 1964, s.15-17

⁶¹⁹ Aydın Doğan, "Çıplak Işıklar Altında", *Delioğlan ve Diğerleri*, s.107-118

⁶²⁰ Baha Dürder - Haydar Ediskun, "Dönüş ve Sönüş", *Acıklı Oyunlar II*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981

ilişki olduğunu tesadüfen öğrenir ve meslekî kariyerini göz ardı edip kardeşini öldürmek ister. Bir ölüyü hayata döndürmeye çalışırken kendi dünyasını karartmıştır.

3.1.11. Eğitim, Öğretim ve Terbiyenin Önemi Anlatan Oyunlar

Bu gruba giren oyunların çoğunluğunu mektep temsilleri oluşturur. Oyun yazarları kimi oyunlarda ideal birey olmak için yardımseverliğin, iyiliğin önemini dile getirmişler, kimi oyunlarda ise hırsızlık, tembellik, görevi ihmal etme, yalan söyleme gibi konuları işleyerek çocuk seyircilere bu tarz davranışlardan uzak durmaları gerektiği düşüncesini aşılamaya çalışmışlardır. Yazarlarımız bu oyunları ile eğitim ve öğretim dünyasını desteklemişler, çocuklara telkinde bulunmuşlardır.

*Altın Kalem’de*⁶²¹ Tan’ın kaleminin kaybolması üzerine yapılan tartışmalara tanık oluruz. Can arkadaşının üzülmeye dayanamaz ve kendi kalemini gizlice onun sırasına bırakır. Bunu gören diğer öğrenciler onu hırsız sanırlar. Sonunda kalem bulunur ve öğrenciler arkadaşlarını haksız yere suçladıklarını anlayıp ondan özür dilerler. Oyunda hırsızlık temasının yanı sıra başkasını haksız yere suçlamamak gerektiği de belirtilmiştir. İnsanlara iftira atmanın kötü bir alışkanlık olduğu *Dikiş Kutusu’nda*⁶²² da ele alınır. Belma evlerine ders çalışmak için gelen Suna’nın kendisine hediye edilen dikiş kutusunu çaldığını sanır. Annesi kutuyu kendisi kaldırdığını söylerse de çok geçtir. Belma düşüncesizce davranmış ve bedelini de arkadaşını kaybederek ödemiştir.

Halit Fahri Ozansoy *Ali Baba yahut Kırk Haramiler’de*⁶²³ bilinen bir masalı oyunlaştırmıştır. Yazar, oyunda dürüst ve çalışkan Ali Baba ile açgözlü ve kurnaz Kasım’ı birlikte vermiş, böylece ikisinin davranış şekillerindeki farklılığa ve bunun sonuçlarına dikkat çekmiştir. Kasım, Haramilerin mağarada sakladıkları mücevherleri çalarken canından olur. Ali Baba ise “başkasının malının yiyen sonra kendini yer” düşüncesinden hareket ederek mücevherleri devlete teslim etmeye karar verir.

Başkasını aldatmaya kalkanın mutlaka aldanacağı düşüncesi *Eski Palto’da*⁶²⁴ ele alınır. Üniversite öğrencisi iki genç ailelerin gönderdiği parayla zor geçinmektedir. Bir bahar pazarında ev sahiplerinin kızıyla birlikte yemeğe gitmeyi plânlarlar. Bu arada eskicinin sesi duyulur ve geçen hafta iki liraya sattıkları yelegi cebindeki beş lirayla birlikte verdiklerini hatırlarlar. Durumu eskiciye söylemelerine rağmen o bunu kabul etmez. Bunu öğrenen Feride, Şevket ve Fikret’in eski paltosunu cebine altın bir saat koyarak yirmi liraya değerinden çok yüksek bir fiyata satılmasını sağlar. Çünkü eskici saati

⁶²¹ Vasfi Mahir Kocatürk, *Altın Kalem*, Ahmet Halit Kitabevi, 1941

⁶²² Cemal Erten, *Dikiş Kutusu*, Sipahi Yayınları, Mersin, 1941

⁶²³ Halit Fahri Ozansoy, *Ali Baba yahut Kırk Haramiler*, Ülkü Basımevi, İstanbul, 1936

⁶²⁴ Cemil Miroğlu, “Eski Palto”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s.182–205

görmüş ve onu da dikkate alarak o fiyatı vermiştir. Ancak Feride son anda cepten saati almayı başarır. Şaşırان ve üzülen eskici kendini ele verir. Kasım Bey dolandırmaya kalkarken kendisi dolandırılmıştır.

Hırsızlık yapmağa geldiğı evde ev sahibinin tüm borçlarını ödemek zorunda kalan bir kişinin başına gelenler *Soyulan Hırsız*'da⁶²⁵ anlatılmıştır. Mehmet zengin olduğı söylenen Faizci Hüseyin Bey'in evi yerine okul arkadaşı Süreyya'nın dairesine girer. Çünkü evde çalmaya değer hiçbir şey yoktur. Üstelik ışığı gören yoğurtçu, kolacı ve kunduracı çırağı borçlarını almak için kapıyı çalarlar. Kimseye yakalanmak istemeyen Mehmet de mecburen parayı öder. Bu sırada Süreyya ansızın eve gelir ve Mehmet'le karşılaşır. Arkadaşının bu yola düşmesine üzüılır. Oyun Süreyya'nın babasından para geldiğini bildiren telgrafla biter. Mehmet yakalanmamak için ev sahibinin borçlarını ödemiş, fakat sonunda hayatına farklı bir yön verecek okul arkadaşına kavuşmuştur.

Yalanın yanı sıra müzevirliğin de kötü bir alışkanlık olduğı *Ablamın Saati*'nde⁶²⁶ hikâye edilmiştir. Yatılı okuldan eve gelen Tahsin ailesinin ilgisini çekmek için sandalyeden düşüp ayağını incitmiş numarası yapar. Durumu fark eden Nebahat kardeşinin yalanını ortaya çıkarır. Tahsin yaptığıının bir hata olduğunu kabul eder ve özür diler. Nebahat da bir daha ailesiyle kardeşinin arasını bozmaya çalışmayacağını söyler ve olay tatlıya bağlanır. *Üç Avcıdan Biri*'nde⁶²⁷ ise yalancılığın kötü bir alışkanlık olduğı işlenir. Yazar bu gerçeğı Yılmaz adlı bir karakterle vermek istemiştir. Av çantası boş olduğı halde iyi bir avcı olduğunu iddia eden Yılmaz, oyunun sonunda yalan söylemenin cezasını çeker. Arkadaşlarını kurt geliyor diye kandıran, onların şaşkın ve korkak hallerinden keyif alan Yılmaz, gerçekten kurtla karşılaştığında kimse onun sözlerine inanıp yardımına koşmaz. Oyun boyunca arkadaşlarının ve seyircilerin yalanın kötü olduğuna dair uyarılarını dikkate almayan Yılmaz'ın sonunda kendi kazdığı kuyuya düştüğüne tanık oluruz.

Yalan söylemenin bedelini ödeyen Zehra'nın başına gelenler *Bir Yalanın Sonu*'nda⁶²⁸ ele alınır. Fransızca öğretmeninin “yalan ki söyleyenler düşünmeyerek çok o! Çok! Çok defa fena consequences getirir. Çünkü arkasından bir yalan daha bir daha hep yalan, hep yalan” (s.4) sözleri ilerde yaşanacak olayların habercisidir. Fransızca dersi alan Zehra ve Feride yalanın ne kadar kötü bir alışkanlık olduğı hakkında konuşmalarına rağmen Zehra öğretmenine ve arkadaşına mahcup olmamak için ödevini yapmadığı halde

⁶²⁵ Mahmut Yesari, *Soyulan Hırsız*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1928

Oyunun erkek mektepleri için hazırlandığı belirtilmiştir.

⁶²⁶ Cemal Erten, *Ablamın Saati*, Resimli Posta Matbaası, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960

⁶²⁷ Cemal Erten, *Üç Avcıdan Biri*, Ercan Matbaası, İstanbul, 1954

⁶²⁸ Nihat Adil, *Bir Yalanın Sonu*, İstiklal Matbaası, Ankara, 1961

evde unuttuğunu, annesinin İstanbul’da olduğunu, bu yüzden ödevini getiremeyeceğini söyleyerek arka arkaya birçok yalan sıralar. Fakat bunun bedelini ağır öder. Zira adaya yapılacak geziye annesi olmadığı için katılamaz, ertesi günkü düğüne gidip gitmeyeceği de belirsizdir. Çünkü terzi provaya Feridelerin evine geldiğinde Zehra’nın annesinin İstanbul’da olduğunu öğrenir ve dikişin yetişemeyeceğini söyler.

Öte yandan Feride’nin annesi Zehra’nın İstanbul’daki anneannesine telgraf çekerek Seniha Şakir Hanım’ın akşama gelmesini, terzinin işlerini ancak yetiştireceğini bildirir ve Feride için doktora uğramasını ister. Zehra bütün bu olup bitenleri kontrol edemediği ve söylediği bir yalan neticesinde varılacak noktayı düşünemediği için çok pişmandır. Bu sırada annesi telâş içinde Feride’lerin evine gelmiş, kızına bir şey olmasından korkmuştur. Postacının İstanbul’dan getirdiği telgraf ise işleri iyice karıştırır. Anneanesi Zehra’nın hastalandığını düşünmüş, akşam vapuruyla yanlarına geleceğini belirtmiştir. Zehra’yı salonda göremeyen Seniha Şakir Hanım kızına gerçekten bir şey olduğunu sanır, bayılacak hale gelir. Oyunun sonunda Zehra herkese gerçekleri açıklar ve özür diler. Olup bitenden habersiz olan Matmazel Hayganuş ise Seniha Şakir Hanım’ın İstanbul’a elbise almaya gittiğini zanneder ve ona kırılır, kendisine hiçbir zaman elbise dikmeyeceğini söyler. Anneannenin Zehra için gönderdiği doktorun eve gelmesi üzerine oyun sona erer.

Aynı konuya *Mükâfatlı Tahrir Vazifesi*’nde⁶²⁹ de değinilmiştir. Oyunda Güzin annesinin vereceği davete katılmak ister. Bedia Hanım ise Güzin’e ödevini yapmak şartıyla izin verir. Güzin eve gelen terzi Meymenet’ten, köylü Hanife’den, ablası Azade’den savaş hakkında bir şeyler öğrenmeye çalışır. Ancak kimseye konuyu kesin bir şekilde söylemediği için herkes farkında olmadan alakasız fikirler ileri sürer. Güzin birbirinden farklı bu düşünceleri arka arkaya sıralar. Annesi yazısını okuduğunda aslında onun ödevini başkalarına yaptırmaya çalıştığını anlar. Beri yanda akşamki davet için yapılan yemeklerin bir kısmı yanmış, bir kısmını da kedi yemiştir. Görümcenin kapı zilini çalması ile Bedia Hanım’ın eli ayağına dolaşır ve oyun sona erer.

Tembellik konusunda ilk akla gelen fabl kahramanlarından biri de Ağustos Böceği’dir. *Yeni Ağustos Böcekleri ile Karıncalar*’da⁶³⁰ Ağustos Böceği ile Karınca’nın bilinen hikâyesi değiştirilerek oyunlaştırılmıştır. İlkokul öğrencisi Yeşim, ağabeyi Çetin’in de yardımıyla bu masalı ezberlemeye çalışır. Bu sırada dekor değişir, ikisi de farklı kostümlerle sahnede yer alırlar. Yeşim Ağustos Böceği, Çetin de Karınca olmuştur. Herkesin bildiği şekilde başlayan masal, Yeşim’in aklı sayesinde farklı bir şekilde biter.

⁶²⁹ Süleyman Şevket, “Mükâfatlı Tahrir Vazifesi”, *Muallimler Mecmuası*, S.32, Temmuz 1925, s.1362–1375,

⁶³⁰ Münir Hayri, *Yeni Ağustos Böceği ile Karıncalar*, Ulusal Ekonomi ve Arttırma Kurumu, Ankara, 1936

Yeni Ağustos Böceği kış için hazırlık yapmıştır, kimseye de muhtaç değildir. Böylece yazar Türk gencinin çalışkan olması gerektiği mesajını verir. *Keloğlan*'da⁶³¹ Keloğlan'ın rüyasında gördüğü Kraliçe halkına seslenerek ülkesinin çalışan, üreten insanlara ihtiyacı olduğunu, büyüyle, sihirle insanların ancak tembelliğe alışacağını söyler. Oyunun sonunda uyanan Keloğlan rüyadan etkilenmiştir. Bir an önce şehre gidecek, çok çalışıp para kazanacaktır. Eserde tembellik eleştirilmiş, çalışmanın övgüsü yapılmış ve çalışarak ülkenin refaha kavuşacağı, insanların mutlu olacağı gerçeğine yer verilmiştir.

*Onun Gibi*⁶³² ve *İşin Sonu*⁶³³ adlı oyunlarda yazarlar, hayvanları kullanarak başkasına özenmenin yanlış olduğunu işlemişlerdir. *Onun Gibi*'de Eşek Köpek'in, *İşin Sonu*'nda Keçi At'ın ev halkı tarafından çok sevildiğini düşünür. *Onun Gibi*'de Eşek, Köpek gibi davranırsa sahibinin kendisine de iyi davranacağına inanır ve bir köpek gibi sahibinin kucağına oturmaya kalkar, hatta onun boynuna sarılır. Fakat başkası gibi olmaya çalışmanın bedelini ağır öder. Sahibi tarafından dövülerek ahıra gönderilir. Başkasına özenmenin bir faydası yoktur, herkes olduğu gibi yaşamalıdır. Eşek inatçılığıyla bilinir, bunu değiştirmesi mümkün değildir. Eşegin son sözleri de bu doğrultudadır; “Bir daha mı boyumdan büyük işlere girerim? Bir daha mı şuna buna özenirim? Ah, ben eşeğim, eşekliğimi bileceğim” (s.32). *İşin Sonu*'nda *Onun Gibi*'den farklı olarak kıskançlığın boyutu At'ı öldürmeye kadar varır. Fakat sonunda Keçi'nin oyunu kendine döner ve atı ortadan kaldırmayı düşünürken kendi canından olur.

Simitçi Mehmet'te⁶³⁴ Adam iyi ahlâklı bir çocuğu yanına alıp okutmak ister. Yolda bilerek cebinden düşürdüğü paranın anında Mehmet tarafından kendine verilmesi üzerine ona asıl niyetini açıklar. Oyunda 1. ve 2. Çocuk aynı durum karşısında farklı davranmış, parayı ceplerine atmışlardır. *Kim Kazanır*'da⁶³⁵ ise Avukat Zeki müvekkil kılığına girerek yanında çalışmak isteyen çocukların gerçek yüzlerini daha iyi anlar. Yazar, *Simitçi Mehmet*'te olduğu gibi bu oyunda da merkezî oyun kişinin terbiyesini ona tamamen zıt bir karakterle daha da belirginleştirmiştir.

Sağlam kişiliğe sahip birinin şartlar değişse bile özündeki iyiliği ve dürüstlüğü yitirmeyeceğini *Babam Geliyor*'dan⁶³⁶ öğreniyoruz. Oyunda yıllar sonra ülkesine dönen hükümdar gerçek oğlunun kimliğini açıklar. Şımarık ve tembel Ferit büyük bir hayal

⁶³¹ Tahsin Temren, “Keloğlan”, *Yüz Seçme Piyas*, s.387–397

⁶³² Cemal Erten, *Onun Gibi*, Sipahi Yayınları, Mersin, 1954

⁶³³ Cemal Erten, *İşin Sonu*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960

⁶³⁴ Cemal Erten, *Simitçi Mehmet*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960

⁶³⁵ Cemal Erten, *Kim Kazanır*, Sipahi Yayınları, Mersin, 1954

⁶³⁶ Cemal Erten, *Babam Geliyor*, Sipahi Yayınları, Mersin, 1954

kırıklığına uğrar. Gerçek varisin sarayın tüm işlerine koştığı gibi derslerini de ihmal etmeyen Metin olduğu anlaşılır. Metin de çok şaşkındır, ama kendisine bir zamanlar emir veren, kötü davranan Ferit'ten intikam almayı düşünmez. Alışık olmadığı işler altında ezilmemesi için onu yanına alır.

Toplumda zor durumda olan kimsesiz çocuklara yardım elimizi uzatmamız, insanlık vazifemizi yerine getirmemiz gerektiği düşüncesi *Küçük Çiftçiler*'e⁶³⁷ konu olur. Oyunda fakir bir çocuğun ölüm döşeğindeki kız kardeşini yaşatmak için çocukça bir hayalin peşine düştüğünü görürüz. Doktorun kız kardeşini sonbaharda kaybedeceklerini söylemesi üzerine o anın gelmemesi için düşen yaprakları ağaçlara dikmeye çalışır. Onun bu durumunu çocuklar fark eder ve büyüklerinin de bu konularda duyarlı olmasını isterler.

Yapılan iyilikler karşılıksız olduğu zaman bir anlam taşır, aksi takdirde *Eski Borç*'ta⁶³⁸ olduğu gibi karşı tarafı borçlu ve ezik hissettirir. Oyunda babasını hapisten kurtaran Kerim Paşa ve ailesinin karşısında kendini hep güçsüz hisseden Leyla'nın duygu çalkantılarına tanık oluruz. Leyla aynı yaşlarda olan paşa kızı Pervin'i hep geriden takip etmek zorunda kalmış, onunla eşit şartlarda mücadele edememiştir. Okulda çok çalışkan, zeki bir öğrenci olduğu halde, Pervin zor durumda kalmasını diye onun yanında bildiklerini söyleyememiştir. Son olarak Pervin'in bir hatasını da üzerine alır ve okuldan atılır, ama hiç pişman değildir, babasının diyetini ödemiştir. Artık bundan sonraki hayatında özgürdür. Aynı konunun *İçimizin Sesi*'nde⁶³⁹ de tekrarlandığını söyleyebiliriz. Babanın iş kazası sonucu gözlerini kaybetmesini fırsat bilen Komşu evin küçük çocuğunu kullanarak babanın ikramiyesine ulaşmaya çalışır. Sonunda kendi yöntemleriyle parayı ele geçirir. Baba ve çocuklar ancak bir aile olarak ayakta kalabileceklerini geç de olsa anlamışlardır. Artık durumlarından istifade etmeye çalışacaklara izin vermeyeceklerdir.

Yardıma muhtaç olan bir insanın zaafından faydalanılmasının kötü bir davranış olduğu *Haydutlar*'da⁶⁴⁰ gözler önüne serilmiştir. Oyunda Fettah bir sorunu halletmek için nazırın yanına çıkmaya çalışır. Bütün gün kapısının önünde beklemesine rağmen bir türlü onunla görüşemez. Bunun üzerine bir not yazmayı düşünür, işinin bir an önce halledilmesi için araya bir de mebus koymak aklına gelir. Ne var ki yardımını istediği ve tanımadığı mebus ile sabah kavga etmiştir. Mağrur, Fettah'ın isteğini öğrenince durumdan istifade etmeye kalkar. Yapacağı yardımın karşılığında Fettah'a tüm gazetecilerin önünde tokat atacaktır. Böylece hem Fettah'a karşılık verecek, hem de basındaki ve halk arasındaki

⁶³⁷ Faruk Nafiz Çamlıbel, *Küçük Çiftçiler*, Türkiye Çocuk Esirgeme Kurumu Çocuk Neşriyatı, 1940

⁶³⁸ Reşat Nuri, *Eski Borç*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1931

⁶³⁹ Baha Dürder - Haydar Ediskun, "İçimizin Sesi", *Acıklı Oyunlar I*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982

⁶⁴⁰ Cemil Cahit, *Haydutlar*, Tefeyüz Kitaphanesi, İstanbul, 1933

imajını değiştirmeye çalışacaktır. Fettah işinin halledilmesi için Mağrur'un teklifini çaresiz kabul etmek zorunda kalmıştır.

Oyunda bürokrasinin hantal yapısına da bir gönderme yapılmıştır. Vatandaşların en basit işlerini halletmek için bile saatlerce beklemlerine rağmen nazırla veya yetkili biriyle görüşememeleri eleştirilmiştir: “Saat on ikiye kadar sabah kahvaltısını etti. On ikiden sonra da öğle yemeğine başladı, eh, o da Allah bilir saat beşe, altıya kadar sürer, sonra da soyunsun da uyusun bari!” (s.12) sözleri makamlarını kötü kullananlara, halkın temsilcisi sıfatıyla iş görenlere bir gönderme niteliği taşımaktadır.

Karşılıksız iyilik ve fedakârlık *Fener Nöbeti*'nde⁶⁴¹ de üzerinde durulan bir konudur. Denizcilerin zorluklarla geçen hayatından kısa bir kesit sunan bu oyunda fener nöbetçileri kendileri zor durumda oldukları halde fırtınada yaşam mücadelesi veren bir yabancıya yardım elini uzatırlar. Nöbet değişiminde sırayı yabancıya vermekte de tereddüt etmezler. Denizci olarak vazifelerini yerine getirmişler, zor durumda olan bir insana yardımcı olmuşlardır. *Parlak Düğmeler*'de⁶⁴² ise hiç beklemediğiniz kişilerden yardım görebileceğiniz düşüncesi öne çıkarılmıştır. Üstü başı yırtık olduğu için güven vermeyen bir çocuk, hırsızın balıkçının evindeki altın dolu torbayı almasını engeller. Böylece balıkçı ve kızının umutları yıkılmaz. Hiç ummadığımız bir anda bir yardım elinin uzanabileceği teması *Satılık Kılıncı*'ta⁶⁴³ da işlenmiştir. Fatma çok istemesine rağmen paraları olmadığı için mezuniyet törenine katılamayacaktır. Kızının üzüntüsünü gören anne kocasından yadigâr kalan kılıcı satmaya niyetlenir. Eskici annenin sıkıntısını dinleyince almaktan vazgeçer ve hatta ölen torununa çok benzeyen Fatma'ya para verir. Umutsuz oldukları bir anda kapılarına gelen eskici ile hayatları değişir.

Art niyetsiz yardımın ve sevginin gücünü *Bir Sukût-ı Hayal*'de⁶⁴⁴ okuruz. Fikriye ve Perihan zor şartlarda hayatlarını devam ettirirler. Mısır'da bir servete sahip teyzelerinden yardım istemeyi bile düşünmezler. Bu sırada gazetede İclal Hanım'ın Türkiye'ye geldiği haberini okurlar. Onu ziyaret edip etmeme konusunda tereddüt ettikleri bir anda İclal Hanım evlerine gelir. Onlara servetini bitirdiğini, yanlarına sığınmak istediğini söyler. Fikriye ile Perihan yıllardır hayallerinde yaşattıkları teyzelerinin bu durumu karşısında ona sırtlarını çevirirler. Öte yandan Nezahat evinde onun için bir köşe

⁶⁴¹ Mahmut Yesari, *Fener Nöbeti*, Çığır Kitabevi, İstanbul, 1939

⁶⁴² Cemal Erten, *Parlak Düğmeler*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960

⁶⁴³ Cemal Erten, *Satılık Kılıncı*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960

⁶⁴⁴ Mahmut Yesari, *Bir Sukût-ı Hayal*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1928
Yazar bu mektep temsilinin kız mektepleri için olduğunu ayrıca belirtmiştir.

olduğunu, Prenses İclal'den nefret ettiğini, ama İclal teyzesi için canını bile vereceğini söyler. Oyunun sonunda Teyze, kızlara bıraktığı mektubunda yıllardır yeğenlerini uzaktan takip ettirdiğini, onları ufak bir sınavdan geçirdiğini anlatılır. Perihan ve Fikriye'nin ilgisizliğine karşılık Nezahat iyi yüreği sayesinde tüm servetin tek varisi olur.

Yapılan iyiliğin aslında öncelikle insanın kendisini mutlu ettiği düşüncesine *Sihirli Kurbağa*'da⁶⁴⁵ rastlarız. Can Sever arkadaşının kurbağaları öldürmesine izin vermez. Bunun üzerine kurbağa prensesi ortaya çıkar ve bu iyiliği karşısında onun isteğini yerine getireceğini söyler. Can Sever bu sayede sırtındaki kamburdan kurtulur. Can Yakar da fiziksel görüntüsünü düzeltmek için aynı yolu denemeye çalışır. Ne var ki içinden gelerek yardımda bulunmaz. Bu olayın neticesinde de kamburunun üstüne bir kambur daha eklenir. Can Sever arkadaşının durumuna üzülür. Kurbağa prensesini tekrar çağırır ve ondan arkadaşındaki kamburu kendisine vermesini ister. Onun bu iyiliği karşısında Can Yakar yaptıklarından pişman olur ve prenses onun iki kamburunu da alır.

Keloğlan ve Haydutlar'da⁶⁴⁶ Keloğlan üvey annesiyle bir türlü geçinemediği için evden kovulur. Keloğlan yolda üç hayduta rastlar ve onlara görünmeden ağacın tepesine çıkar. Ağacın dibinde unuttuğu çıkını açan haydutlar, üvey annenin Keloğlan için hazırladığı zehirli hapları yutmuşlar ve anında ölmüşlerdir. Üvey annenin plânı tutmamış, Keloğlan yerine haydutlar ölmüştür. Bu sırada hükümdarın şövalyeleri de haydutların peşine düşmüşlerdir. Olan biteni Keloğlan'dan öğrenen şövalyeler durumu hükümdarlarına bildirirler. Hükümdar Keloğlan'a bundan sonra sarayında zevk ve sefa içinde yaşayacağını söyler. Keloğlan, kraldan kendisine kötülük yapmasına rağmen üvey annesi ve babasına da para verilmesini ister, onlara kin gütmmez.

Yavuz Hırsız'ın⁶⁴⁷ kahramanı evden taşınmak üzere olan Muîn Bey'dir. Ev sahibine birikmiş kira borcunu senet ile ödemeyi teklif eder. Ev sahibi ise peşin para ister, aksi takdirde eşyalarına el koyacağını söyler. Bu arada evi bir başkasına çoktan kiralamıştır. Muîn Bey bütün iyi niyetine rağmen ev sahibinin inatçı tutumunu görünce bu sefer taşınmaktan da borcunu ödemekten de vazgeçer. Ev sahibinin anlayacağı dilde konuşmaya karar vermiş, iyi niyetle bir yere varılmayacağı kanaatine kapılmıştır.

İnsanlara hemen güvenmemek gerektiği düşüncesine *Handa İki Çocuk*'ta⁶⁴⁸ rastlarız. İstanbul'da okuyan Yusuf ve Veli köylerine giderken bir handa kalırlar. En büyük ikramiyenin çocuklara çıktığını öğrenen han sahibi ve arkadaşlarının kendilerine

⁶⁴⁵ Ertuğrul İlgin, *Sihirli Kurbağa*, Ankara, 1945

⁶⁴⁶ Nahit Nafiz Edgüer, *Keloğlan ve Haydutlar*, Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1962

⁶⁴⁷ Fuad Refik, "Yavuz Hırsız", *Resimli Gazete*, S.202, 1927

⁶⁴⁸ Cemal Erten, *Handa İki Çocuk*, Sipahi Yayınları, Mersin, 1954

aşırı ilgi göstermesi dikkat çeker. Amaçları çocukların saflığından faydalanıp parayı ele geçirmektir. Veli uyanık davranır, adamların sözlerine kanmaz. Onlara bir oyun oynamak suretiyle Yusuf'un insanların gerçek yüzünü görmesini sağlar.

Kimi oyunlarda çocuğun yetişmesinde anne ve babanın önemli bir rolü olduğu belirtilmiştir. Bu hususta ebeveynlerin hassas davranması, çocuklarını özenli yetiştirmesi gerektiği ileri sürülmüştür. Örneğin çocuğun doğru ve yanlış ayırt etmesinde ailenin rolü *Komşuya Gülerken*'e⁶⁴⁹ konu olmuştur. Erdal, ağabeyi sınıfta kaldığında onunla alay eder. Fakat okuldan gelen bir zarfla Faruk'un karnesinde bir hata olduğu anlaşılır. Anne Erdal'a bir ders vermek için Erdal'ın karnesinde bir yanlışlık olduğunu ve aslında onun sınıfta kaldığını söyler. Faruk aynı durum kardeşinin başına gelince onunla birlikte üzülür. Bu davranış karşısında Erdal mahcup olur ve ağabeyine kötü davrandığı anlar, ondan özür diler. *Yok Sen! Yok Ben!*'de⁶⁵⁰ sürekli birbirleriyle yarışan, iddialaşan çocukları bu huylarından vazgeçirmeye çalışan bir dedenin çabaları dile getirilmiştir. Çocuklar her konuda birbirleriyle tartışmakta ve kavga etmektedir. Dede torunlarına doğru yolu göstermeye çalışırsa da bunun hiç de kolay olmayacağı hissettirilir.

Çocuk yetiştirmenin özen ve dikkat gerektirdiği *Yavuz'a Çanta*'da⁶⁵¹ da ele alınmıştır. Yavuz okul çağına gelmiştir; babası kendi beğensin diye eve iki okul çantası getirir, fakat fiyatları birbirinden çok farklıdır. Yavuz'un pahalı çantayı seçmesi halinde aile bütçesi alt üst olacak, onu hiç göstermezlerse bu sefer baba yalancı çıkacaktır. Yavuz'un aileye duyduğu güveni sarsmayacak, onu hayal kırıklığına uğratmayacak bir çözüm bulunmalıdır. Çocuk psikolojisini iyi bilen Anne'nin plânı ile olay tatlıya bağlanır.

Ailede verilen eğitimin çocukların hayatları boyunca devam edecek davranış şekillerini oluşturmadaki etkisi tartışılmaz. Örneğin *Oğlum Yemek Yemiyor*'da⁶⁵² yemek yeme alışkanlığında annenin tutumuna değinilir. Bu oyunda annenin yanlış bir yöntem benimsediği görülür. Enes'in yeterince yemek yemediğini düşünen Anne elinde tabakla evin içinde oğlunun peşinde koşturur. Sadece iyi beslenmeyle çocuğun sağlıklı ve güçlü olacağını sanır. Yine anne-oğul arasında yemek yüzünden çıkan kargaşanın ortasında Amca eve gelir. Anne, Amca'nın öğütleriyle geç de olsa hatasını anlar ve oğlunun üzerine fazla düşmeyeceğine söz verir. *Ellerimizi Yıkayalım*'da⁶⁵³ ise Ahmet mikropların insanı

⁶⁴⁹ Cemal Erten, *Komşuya Gülerken*, Sipahi Yayınları, Mersin, 1954

⁶⁵⁰ Cemal Erten, *Yok Sen! Yok Ben!*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960

⁶⁵¹ Cemal Erten, *Yavuz'a Çanta*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960

⁶⁵² Cemal Erten, *Oğlum Yemek Yemiyor*, Sipahi yayınları, Ercan Matbaası, İstanbul, 1954

⁶⁵³ İ.T. "Ellerimizi Yıkayalım", *Çınaraltı*, S.114, 27 İkinci Teşrin 1943, s.6

hasta edeceğini, temizliğin önemini ailesinden öğrenir. Ahmet oyundan başını kaldırıp ellerini yıkamak istemez. Böyle yaparak birçok hastalığa davetiye çıkardığını, Neriman'ın anlattığı hikâye sonucunda fark eder. Bundan sonra yemeklerden önce ve sonra ellerini yıkamaya özen gösterir.

Sevgi ve huzur ortamında büyüyen bir çocuğun ruhsal açıdan sağlıklı olacağı *Beni Hiç Sevmiyorlar*'da⁶⁵⁴ yüzeysel bir şekilde telkin edilmiştir. Oyunda baba-oğul arasındaki iletişimsizlik üzerinde durulur. Çetin babasına büyüdüğünü ispat etmek ister. Baba ise işiyle o kadar çok meşguldür ki Çetin'in varlığı bile onu çoğu zaman huzursuz eder. Oyunun sonunda dedenin yardımıyla ikisi arasındaki sorun çözülür. Dede, babaya hayattaki en önemli varlığının çocuğu olduğunu hatırlatır ve onu oğluna gereken ilgiyi göstermesi gerektiği hususunda uyarır.

Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte sosyal hayatta ve eğitim sisteminde meydana gelen değişiklikler mektep temsillerinin de konusu olmuştur. Örneğin *Dikenli Kestane*'de⁶⁵⁵ sadece erkek çocuklarının değil, geleceğin annelerinin de okula gitmesi gerektiği ifade edilmiştir. Oyunda toplum baskısıyla kızların okutulmaması eleştirilir. Bir köy çocuğu olan Doktor Ali'nin şehre giderken yanına Durmuş'un iki çocuğunu okutmak üzere almak istemesi üzerine olaylar başlar. Durmuş Ağa oğlunun da Dr. Ali gibi okumasını ister. Fakat o dönemin anlayışına uygun bir davranış sergileyerek kızını okutmayı düşünmez. Ona göre kızı nasıl olsa evlenip gidecektir. Dr. Ali'nin okumanın gerekliliğine dair görüşünü Hoca Efendi de dine atıfta bulunarak destekler. "Okumak için sarf edilecek her nefes Allah indinde çok makbuldür... Hz. Peygamberimiz, Ebuzer'e bir gün buyurur ki: 'ya Ebuzer! Yarım saat ömrün kalsaydı, ne yapar[dın]?' Ebuzer şöyle cevap verir, 'Ya Resulallah okur, okuturdum'. Hz. Peygamberimiz 'Beşikten mezara kadar okuyun' buyuruyor" (s.12) der. Yalnız Hoca Efendi'nin de Durmuş Ağa gibi kızların okumasıyla ilgili tereddütleri vardır. Çünkü toplumdaki yaygın inanış, kızların okuma yazmayı öğrendikten sonra ailelerine danışmadan evlenmeleri veya namuslarını kirlletmeleridir. Dr. Ali kendi yaşadıklarından örnekler vererek onları doğru ve mantıklı düşünmeye davet eder.

Oyunun sonunda Gülsüm ve Mehmet Dr. Ali'nin telkin edici konuşmasından etkilenerek büyük bir istekle okumaya karar verirler. Kadının ikinci plânda kalışı, okula gönderilmeyişleriyle, hatta toplumda söz sahibi olmayışlarıyla belirtilmiştir. Ayşe Bacı

⁶⁵⁴ Cemal Erten, *Beni Hiç Sevmiyorlar*, Sipahi Yayınları, 1954

⁶⁵⁵ Kâzım Yedekçioğlu, *Dikenli Kestane*, Yeni Matbaa, Kayseri, 1961

kendi çocukları hakkında fikri sorulmayan, kocasının aldığı karara uymak zorunda kalan bir Türk kadınıdır. Doktor bu yaklaşım tarzının değişmesi gerektiğini, ailede erkek kadar kadının da düşüncelerini ifade etme hakkı olduğunu söyler. Dr. Ali sadece hastalıkla değil, bir aydın olarak sosyal bir yara olan cehaletle savaşmak gerektiğine inanır. Bu yolda da sabırla insanların kemikleşmiş düşüncelerini değiştirmeyi başarır.

Eski dönemin kurallarına göre yetişmiş annelerle genç kuşak annelerin çocuk bakımı ile ilgili farklı görüşleri *Anneler Arasında*'da⁶⁵⁶ dile getirilir. Yüksel Kız Lisesi'nin çay partisinde bir araya gelen bayanlar, çocuk bakımı, eğitimi, anne ve babanın sorumlulukları üzerine konuşurlar. Okul müdürü, eski öğrencilerinin yardım isteyen mektuplarını okuyarak orada bulunan hanımların konuyla ilgili fikirlerini alır. Eski ve yeni kuşağın farklı terbiye anlayışı içerisinde olduğunu görürüz. Genç anneler, çocukların iletişim kurarak, tatlı sözlerle eğitilmesi gerektiğine inanırlar. Yaşlı anneler ise büyüklerinden ne görmüşlerse onu uygulama taraftarıdır. Fakat sonunda yeni kuşağın görüşlerinde birleşirler. Eserde farklı anlayışlarda yetiştirilen iki nesil karşı karşıya getirilmiş, örneklerle hangi sistemin daha iyi olduğu okuyucuya/seyirciye de ispat edilmiştir. Oyunda kullanılan mektup unsuru ise fikirlerin savunulmasında başarıyla kullanılan bir araçtır.

Kurtuluş Savaşı'ndan sonra birçok alanda olduğu gibi eğitim ve öğretim sisteminde de değişiklik yapılması düşüncesi *Hâlâ Bu Mektep*'de⁶⁵⁷ ele alınmıştır. Oyunda eski usûlde eğitim veren bir okula Kaymakam ve bir Ziyaretçi'nin gelmesiyle çocukların hâlâ falakaya yatırıldığı, anlamadan ezber yaptıkları anlaşılır. Çocuklar coğrafya bilgisine sahip değillerdir. İtalya'yı Fransa'nın başkenti zannederler, Türkiye Cumhuriyeti'nin başkentinin İstanbul olduğunu iddia ederler. Toplama, çıkarma gibi matematik kavramlarının sadece tariflerini ezberlemişlerdir. En küçük bir hesabı bile yapamazlar. “Dünya yuvarlaktır” diyenlerin büyük bir günaha girdiklerine inanırlar. Kimine göre dünya dağlık taşlıktır, kimine göre de dört tarafı denizlerle çevrilidir. Kaymakam ve Ziyaretçi, öğrencilerin bu sözlerinden Türk halkının eğitim ve öğretimde çok geride kaldığını tespit ederler. Eserde yazarın sözcülüğünü yapan Kaymakam, bundan sonra çocuklara beden eğitimi, beslenme bilgisi, yaşlarına uygun el işleri gibi yeni bilgi ve beceriler kazandırılacağını söyler. Eski eğitim sisteminin eleştirildiği bu oyunda irfan ordusunun iyi eğitilip yetiştirilmesi, cehalete karşı bir savaş verilmesi gerektiği belirtilir.

⁶⁵⁶ Ragıp Nurettin, *Anneler Arasında*, Ankara, 1933

⁶⁵⁷ Kazım Karabekir, “Hâlâ Bu Mektep”, *Yol Dergisi*, S.24–26, 14 Şubat 1340, s.10

Dergide tefrika halinde olan bu kısa oyun, yeni harflerle yayınlanmıştır: Kaynak Yayınları arasında 1997 yılında, İstanbul'da yayınlanan bu eseri Mehmet Türkan, bugünkü dile çevirmiş ve sadeleştirmiştir.

Muhavere'de⁶⁵⁸ ise dünyadaki değişime ayak uyduran Türkiye'nin metre sistemine geçişi, sistemin özellikleri karşılaştırmalı olarak verilir. Kişileştirmenin yapıldığı oyunda hesap, cem, tarh, darp ve taksim hakem olurlar. Eski sistem ile metre sistemi kendilerini haklı çıkaracak konuşmalar yaparlar. Eski sistemin yerini metre sistemine bırakmasıyla oyun sona erer. İki arasında geçen konuşmalarda toplumun merak edeceği konulara değinilmiş, eski sistemin niçin rafa kaldırılması gerektiği, yeni sistemin ne gibi özelliklerle insanların karşısına çıktığı üzerinde durulmuştur.

Ders konularının oyunlarla anlatılmasının daha etkili olacağı düşüncesiyle yazarlar bazı oyunlarında bu yaklaşımı benimsemişlerdir. Örneğin *Orman Dile Geldi*'de⁶⁵⁹ ormanların korunması için insanların ağaç ve orman hakkında bilgi sahibi olması gerektiği düşüncesi hâkimdir. Oyunda belli başlı ağaçların ve hayatlarını ormanın varlığına bağlayan çalı, ot, mantar ve hayvan gibi canlıların, ısı, su, ışık, rüzgâr, hava ve toprak gibi cansız faktörlerin orman hayatında oynadıkları roller teker teker belirtilmiştir. Bu konuyu destekleyen bir başka oyun ise *Ağaçların Derdi*'dir.⁶⁶⁰ Oyunda eğitimsiz halkın tarla açmak, ısınmak ve hayvanların otlaması için ağaçları kesmesi eleştirilir. Oyunda ağaçların hepsi dile gelir ve insanların kendilerine ne kadar çok zarar verdiğini anlatırlar. Aynı zamanda kendilerini korumak için çözümler de üretirler; kesilen ağacın yerine yeni bir fidan dikmek, ormanı yangınlardan korumak, farklı ısınma yolları bulmak gibi fikirleri aralarında tartışırlar.

Samanyolu'na dair bilgilerin eğlenceli bir şekilde *Gezegenlerin Özlemi*'nde⁶⁶¹ ele alındığını görürüz. Güneş ve onun çevresinde dönen dokuz gezegen teker teker kendilerini tanıtır. Hepsi Dünya gibi topraklarında hayat olsun isterler. Güneşin buna verdiği cevap ise şu şekildedir: “Dünya da sizin gibi/Etrafımda dönerdi /Geceleri ışıldar /Gündüzleri sönerdi/Binlerce yıl bıkmadan/Şikâyetli dolaştı /İstediği hayata/Bu sabırla ulaştı” (s.16). Bunun üzerine Gezegenler, Dünya'ya eş olacakları günü bekleyeceklerini söylerler. Oyunda hem gezegenlerle ilgili teorik bilgi verilmiş, hem de her işte sabırlı olmanın önemi vurgulanmıştır.

İmlâ kurallarını bilmemenin yol açtığı olaylar *Derse Çalışıyoruz*'da⁶⁶² işlenmiştir. Kamil Efendi için cehalet öyle bir sorun haline gelmiştir ki oğlu yanında yokken biri kendisinden yazı yazmasını isteyecek diye ödü kopar. Oğlunun evlenip yanından gitmesini

⁶⁵⁸ Dr. Refet, *Muhavere*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1931

⁶⁵⁹ M. Saklaya, *Orman Dile Geldi*, Bursa Yeni Basımevi, 1949

⁶⁶⁰ Tevfik Bilir, *Ağaçların Derdi*, Pehlivanlı Matbaası, Kırıkkale, 1966

⁶⁶¹ Melahat Pepemehmetoğlu, *Gezegenlerin Özlemi*, Ar Matbaası, İstanbul, 1969

⁶⁶² Cemil Cahit, “Derse Çalışıyoruz”, *Yeni Okul Tiyatrosu*, s.156–181

hiç istemez. Ancak onun evliliği çok istediğini görünce durumu kabul etmek zorunda kalır. Onsuz çeşitli bahanelerle imlâ işlerini halledebileceğini düşünür. *Meslekler*'de⁶⁶³ ilkökul son sınıf öğrencilerinin hayata atıldıklarında hangi mesleği seçebilecekleri irdelenmiştir. Öğrencilerin hepsi de ülkeye faydalı bir birey olma düşüncesindedirler. Bu yüzden de kimisi doktor, hemşire, eczacı, pilot, bahriyeli, ziraatçı, hariciyeci; kimisi de sanatkâr, tüccar, gazeteci, fabrikatör, romancı, öğretmen, ev kadını veya berber olmak ister. Tercihlerin temelinde ülkeyi ileri düzeye çıkarma amacı vardır. Öğretmen de öğrencilerin sözlerinden duygulanır ve onlara “yarının büyükleri” diye seslenerek yüreklerindeki vatan ve millet sevgisinin hiç bitmemesini diler.

Eğitimin ve bir meslek edinmenin önemi *Kırık Dal*'da⁶⁶⁴ farklı bir şekilde ele alınmıştır. Oyunda dönemin siyasî çalkantıları nedeniyle okuldan atılan İkbâl'in yıllar sonra okul müdürüyle karşılaşması esnasında yaşananlar hikâye edilmiştir. İsmet'in mezuniyeti nedeniyle evlerine ziyarete gelen Ziya Efendi, İkbâl'in dayısının siyasî görüşü nedeniyle okuldan atıldığını öğrenince üzülür. Fakat o şartlar altında başka türlü davranamayacağını söyler. Çünkü o dönemde kız mekteplerinin kapatılmasını isteyen birçok kişi vardır ve böyle bir durumu okulun aleyhine kullanmak isteyeceklerdir. İsmet'in önerisiyle eski evrakların karıştırılması, İkbâl'e yeniden öğretmenlik şansının tanınmasına karar verilir. Ziya Bey kırık dala benzettiği İkbâl'e geçmişini unutturmak için onu evlâtlık almaya karar verir.

Çocuklara 23 Nisan, 29 Ekim gibi Türk tarihi için önemli olan günleri, bayramları unutmamaları, atalarının kendilerine bıraktığı emanete sahip çıkmaları gerektiğini vurgulayan çeşitli oyunlar yazılmıştır. *Zafer Yıldızları*'nda⁶⁶⁵ öğrenciler 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı'nı kutlamak için sınıfı süslemektedir. Öğretmen de büyük bir coşku içindeki öğrencilerine Kurtuluş Savaşı yıllarını anlatır. Sahneye sırasıyla 23 Nisan, Birinci İnönü, İkinci İnönü, 9 Eylül İzmir, 11 Eylül Bursa, Edirne ve Cumhuriyet perisi çıkarlar. Öğrencilere tarihlerini asla unutmamalarını tembih ederler. *Balta*'da⁶⁶⁶ 23 Nisan ve Türk bayrağının önemi zıt karakterler yoluyla işlenmiştir. Bir göçmen çocuğu olan Can yurdundan uzakta yaşadığı için vatan hasretinin, bayrağın, millî gün ve bayramların anlamını daha yoğun hisseder. Baykara ise atalarının canları pahasına bıraktığı değerleri önemsemez. Fakat oyunun sonunda Can'ın yurt dışındayken Türk bayrağına yapılan saldırıyı ve yaşadıklarını anlatması üzerine bir ulus için millî unsurların ne kadar

⁶⁶³ Ahmet Reşit Uygun, *Meslekler*, Bakış Kütüphanesi, İstanbul, 1972

⁶⁶⁴ Süleyman Şevket, “Kırık Dal”, *Muallimler Mecmuası*, S.32, Temmuz 1925, s.1449–1460

⁶⁶⁵ M. F. Gürtunca, *Zafer Yıldızları*, Ülkü Basımevi, İstanbul, 1943

⁶⁶⁶ İ. Hakkı Sunat, *Balta*, Ülkü Basımevi, İstanbul, 1943

önemli olduğunu anlar. *Yeni Yıl*'da⁶⁶⁷ ise yeni yılı kutlamak için bir araya gelen çocuklar zamanın ne kadar önemli olduğunu, vaktini iyi kullanan kişinin başarıya koşabileceğini öğrenirler. Bu konuda bilinçli olan çocukların Ata'nın kendilerine emanet ettiği yurdu yükselteceği de özellikle belirtilir.

Yerli Malı haftasının önemi çocukların bakış açısıyla *Haftamızı Oynuyoruz*'da⁶⁶⁸ anlatılır. Can öğretmenin isteği üzerine ertesi gün yapacağı konuşmayı hazırlamaya çalışır. Ne var ki kelimeleri bir türlü bir araya getiremez. Arkadaşı Tekin'in de yardımıyla çalışmasını bitirir. Oyun boyunca yerli malı kumaş, eşya, yiyecek ve içecek kullanmanın önemi “Türk çocuğu Türk malı yer, yerli yiyen yerli giyer. Az harca çok biriktir” gibi sözlerle vurgulanır.

Türk malı kullanmak suretiyle ekonomiye destek olma fikri üzerinde duran diğer bir oyun ise *Küçük Paralar*⁶⁶⁹ adını taşıyan eserdir. Türk Çocuğunun Ekonomi Kitabı'nda her yıl bankada toplanan paralarla ülkenin nasıl geliştiği, hangi yatırımların yapıldığı anlatılmıştır. Fabrikalar inşa edilmiş, demiryolları döşenmiştir. Oyunun sonuna doğru kitaptan bir sayfa daha açılır ve orada da “ 12 İlk kânun Ulusal Artırım ve Yerli Mallar Haftası'nın ilk günüdür. Her Türk bugün Ulusal Ekonomiye yardıma borçludur” (s.27) ifadesi yer alır. Herkes yerli malı kullanmaya, ekonomiye destek olmaya karar verir.

Tutumlu olmanın, yerli malı kullanmanın gereği *Öğretmenin Evinde*'de⁶⁷⁰ de ortaya konur. Ayşe ve Aysel kumbaralarında para biriktirirler. Fatma Hanım ev işlerini itina ile yapıp hazıra konmadıkları için para biriktirebildiklerini, çocuklarını en iyi şekilde okuttuklarını anlatır. Çok çalışmak gerektiği, alın teriyle kazanılan paranın insanları mutlu ettiği çeşitli hikâyelerle, hayatlarından verdikleri örneklerle desteklenir. Oyunda okuyup kendini yetiştirmenin önemi üzerinde de durulur, kızların bir zamanlar okutulmamasına karşılık Cumhuriyetle birlikte bu durumun değiştiğine de işaret edilir:“Çalışın kızım, vaktinizi boş geçirmeyin. Gençlikte boş geçen bir dakika en büyük zarardır. Ben vaktiyle okuyamadım. Fakat sağ olsun millet mektepleri, şimdi ne güzel okuyor, yazıyorum” (s.4) Aynı zamanda kadınların sosyal hayatta söz sahibi olmaları da Turgut, Ayşe ve Akgün aracılığı ile okuyuculara aktarılır. Turgut gazetelerden bayanların da asker olacağını okuması üzerine Ayşe her işte başarılı oldukları gibi askerliği de yapabileceklerini söyler. Turgut fiziksel olarak asker olmaya yetecek güçleri olmadığını söylerse de kızları ikna

⁶⁶⁷ Ahmet Oktay, *Yeni Yıl*, Yeni Matbaa, Akşehir, 1953

⁶⁶⁸ Münir Hayri Egeli, *Haftamızı Oynuyoruz*, Cumhuriyet Basımevi, Ankara, 1936

⁶⁶⁹ Mualla Senaî - Münir Hayri, *Küçük Paralar*, Ulusal Ekonomi ve Arttırma Kurumu Çocuk Piyasaları, Ankara, 1936

⁶⁷⁰ Ziya Kılıçözlü, *Öğretmenin Evinde*, Ulus Sesi Basımevi, Mardin, 1937

edemez. Ayşe'nin şu sözleri yazarın vermek istediği mesajı iletir: “Kardeşim Cumhuriyet oğlu kızdan kızı oğuldan üstün tutmaz. Biz bu yurdun, bu ulusun çocuklarıyız. Onu yükseltmek için el ele vermek, beraberce yürümek lazım. Kadınsız erkek, erkeksiz kadın kolsuz bir adama benzer. Hiçbir iş göremez, ilerleyemez” (s.13).

3.1.12. Sanat Aşkını ve Sanat Sorunlarını Anlatan Oyunlar

Sanata özellikle de tiyatroya duyulan aşk kimi oyunların konusu olmuştur. Bu bağlamda sanat sevgisi yoğun bir şekilde ele alınmış, ancak sanatçıya gereken değerin verilmediği belirtilmiştir. Diğer dönemlerden farklı olarak Cumhuriyet yıllarında yazılan oyunlarda bireylerin bu alanda daha profesyonel düşünceleri ve tiyatroyu bir yaşam biçimi olarak kabul etmeleri söz konusudur. Bu oyunlarda özellikle sanatçı tipleriyle onların evrenine girip kendilerini ilgilendiren meslekî sorunlar karşısında takındıkları tavırları gözlemlememiz mümkündür.

Bu gruba giren oyunların ilki olan *Mektuplar*'da⁶⁷¹ iki tiyatro oyuncusunun, tiyatro aşkı ve özel hayatlarında yaşadıkları sorunlar irdelenmiştir. Lale, konservatuardan bir yıl önce mezun olan Jale'ye hayrandır. Çünkü okul biter bitmez evlenmiş ve Amerika'ya giderek tiyatro eğitimine devam etmiştir. Lale de kızı iki yaşına geldikten sonra California'da bir tiyatro okuluna kayıt olur. Amerika'da tiyatro tecrübesi olan Jale'den kendisine yardım etmesini, öğüt vermesini ister. Lale'nin ise Jale'nin tahmin ettiği kadar mutlu bir hayatı olmamıştır. Fakat inişli çıkışlı geçen yıllarda hiçbir zaman tiyatroyu bırakmayı düşünmemiştir. Ayrıca Amerika'da her şeyin altın tepside sunulmaması nedeniyle kendini göstermesi gerekmiş, bu anlamda da bir rekabet içine girmiştir:

“Tiyatro okulları, öğrenci olduğun ve birileri ücretini ödediği süre, sana çok iyi bakar. Ancak, mezun olunca her şey biter. Kampüste kalmak hayaldir. Ancak pazar yerinde kendini kanıtlar ve kendi dalında ün kazanırsan sana yeniden iş teklif ederler... Burası Amerika. Hele tiyatro dalında, on iki ay maaşlı devlet memuru statüsüne derhal tepki gösterilir. Ancak, oynadığın ve seyircini tutabildiğin sürece para alırsın. Ayağın sürçtü ve seyirci gelmemeye başladı mı-kendini sokakta bil” (s.150).

Jale'nin tiyatro için yaptığı fedakârlıklar ise şu sözleriyle aktarılmıştır: “Kocamı ve kızımı sonsuz bir aşkla seviyorum. Gel gör ki, tiyatro yapamazsam, sahneye çıkıp o ışıklara yüzümü yalatmazsam, yaşamayacağımı artık iyice anladım” (s.147). Kısaca tiyatro her iki oyuncunun da özel hayatlarında sarsıntılara sebep olmasına rağmen ikisinin de düştükleri yerden kalkıp hayata tutunmasını sağlamıştır.

⁶⁷¹ Ali H. Neyzi, “Mektuplar”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, s.141–190

Bir tiyatrocunun ruh hali *Yeni Çıkan Şarkılar Ya Da Juliette*'de⁶⁷² sergilenir. Genç kız, *Romeo ve Juliette* oyunundaki Juliet rolünü çok istemesine rağmen rol dağılımında yeteneğin mi yoksa iltimasın mı ağırlık kazanacağını bilemez. Kendi yeteneğine güvenmektedir, ama yine de emin olmak ister. Sonucu beklerken aşklarını, arkadaşlarını, yalnızlığını, hayattan beklentisini sorgular. Oyunun sonunda gelen telefon ile rolün kendisine verildiğini öğrenir ve sıkıntılı bekleyiş süreci sona erer.

Öte yandan iki tiyatro sanatçısının ömürlerinin son günlerinde yaşadığı sıkıntılar *Aşağıdakiler*'e⁶⁷³ konu olmuştur. Bir zamanlar sahnede hayranlarının karşısında olan Kadın ve Adam'ı artık çocukları bile arayıp sormaz. Bir lokantanın altında kendilerine sığınacak bir yer bulmuşlar, onların verdiği yemeklerle ayakta kalabilmişlerdir. Akıllarında kalan oyunlardan bazılarını farkında olmadan canlandırırlar. Kaldıkları izbeden çıkıp lüks bir otele veya tiyatroya gitmeyi hayal ederler. Fakat çeşitli mazeretlerle evden dışarıya adım atamazlar. Kadın kedilerini ve yirmi yıldır yanlarına uğramayan çocuklarını bahane eder. Adam da ona hayatını anlatacağı yazarı beklemesi gerektiğini söyler. Oyunun sonunda Adam düşlediği gibi sahnede seyircilerin önünde olmasa bile karısıyla oynadığı bir oyunun ortasında son nefesini verir. Gerçekte ise oyun boyunca her ikisi de ölümü beklemişlerdir. Bulundukları yerden hareket etmemeleri, kendilerine çeşitli oyunlar bulmaları aslında bu 'an'ın ağırlığını hafifletmek içindir. Kadın'ın iki kez tekrarladığı "biz ölümsüzüz" ifadesi sanatçıların hiçbir zaman ölmeyeceği şeklinde yorumlanır. Bu sözler bir anlamda ölümden kaçışın da ifadesidir. Oyunda özellikle tiyatrocuların yaşlılık dönemi ele alınmış ve bir zamanlar sahne ışıklarına, alkışlara alışık bu insanların köhne, neredeyse yerin altındaki bir odada yaşamak zorunda kalmalarına, unutulmalarına dikkat çekilmiştir. Bir tiyatrocunun her zaman plânlı, programlı yaşamadığı, gelecek kaygısıyla kenara bir miktar para koymadığı, yıllar sonra ellerinde anılarından başka bir şey kalmadığı da oyundan anlaşılmaktadır.

Aşağıdakiler'de olduğu gibi tiyatrocuların zorlu yaşam şartları *Kumarbaz?*'da⁶⁷⁴ da ele alınmıştır. İki tiyatro oyuncusunun, oyunun provasını yaparken çok gürültü çıkartmaları pansiyon sahibini önce rahatsız ederse de daha sonra onları çabalarından dolayı kutlar. Oyunda oyuncu olmanın oldukça zor bir iş olduğu, emek ve sabır istediği hatırlatılır. Ne kadar yetenekli olursanız olun sürekli prova yapmak, uykusuzluğa, yorgunluğa katlanmak

⁶⁷² Necati Cumalı, "Yeni Çıkan Şarkılar Ya Da Juliette", *Oyunlar* 2, s.170–183

Oyun ilk olarak *Türk Dili Dergisi*, S.198, Mart 1968'te yayınlanmıştır.

⁶⁷³ İrfan Yalçın, "Aşağıdakiler", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

⁶⁷⁴ Cemil Cahit, *Kumarbaz?*, Tefeyyüz Kitaphanesi, İstanbul, 1932

gerekir. Aynı zamanda tiyatro oyuncuların az para aldıkları, ikisinin de pansiyonda yaşamasından anlaşılmaktadır.

Çapanoğlu'nda⁶⁷⁵ ise memurların ek iş olarak gördükleri tiyatroya tutkuyla bağlanmaları ve esas işlerini unutup tiyatro yaparak para kazanma çabaları işlenir. Memurların hayat şartları hademenin şu sözleri ile aktarılır: “ Memuriyet maaşı kifayet etmediği cihetle bizim beyler tiyatroya sarıldılar. Şu yazıhanede oturan Nazım Şevket Bey mükemmel bir muharrirdir, facialar yazar. Burada oturan Abtullah Sakip Bey enfes bir gazelhandır” (s.235). Fakat tiyatro neredeyse tüm vakitlerini alır ve görevlerini ihmal ederler. İşyerine geç saatte gelir ve mesai saatleri içinde oyunun provasını yaparlar. Böyle bir işyerine müdür olarak atanan Ziver Bey kendini tanıtmaya fırsat bulamadan oyuna dâhil olur. Memurlar Ziver Bey'i yeni oyuncu zannederek ona rolünü nasıl oynaması gerektiği hakkında bilgi verirler, hatta yer yer kendisini azarlarlar. Ziver Bey ise oyunun içinde olduğunun farkında bile değildir, söylenen her şeyi ciddiye alır. Öbür yandan Bilal Bey'in rolü gereği Ziver Bey'i zimmetine para geçirmekle suçlaması işin boyutunu değiştirir. Ziver Bey, Bilal Bey'in elindeki silahla kendisini gerçekten öldüreceğine inanır, heyecan ve korkudan bitkin düşer. Oyunun sonunda hademenin gelip her şeyi açıklığa kavuşturmasıyla gerçek anlaşılır. Fakat Ziver Bey kendinde değildir. Prova yapılan oyunun isminin “Gizli Dosya” olması da Ziver Bey'in olanları anlamasını zorlaştırmış, işleriyle ilgili bir konudan bahsettiklerini zannetmiştir.

Diğerlerinden farklı olarak *Darılmaca Yok*'ta⁶⁷⁶ oyun yazarların veya seyircilerin sanat anlayışı yerilir ve seyircinin yapay gerilimli oyunlara ilgi göstermesi eleştirilir. Beş oyuncu sahnede senaryosu olmayan oyunu oynamak üzere bir araya gelmişlerdir. İlk oyunda bir parti başkanı olan 4. Oyuncu, diğerlerini yardımcı olarak işe alır. Bütün parasını da seçimlerde kaybedince bu işten vazgeçer. Bunun üzerine oyuncular bir futbol takımına girmeye karar verirler. 5. Oyuncu antrenör olur ve futbolcularını çok çalıştırır. Asıl niyeti kısa sürede çok para kazanmaktır. Gelgelelim takımının sürekli yenilgi alması hedefine ulaşmasına engel olur. Oyunda insanların hırsları uğruna hem kendilerine, hem de etraftaki insanlara işkence yaptıkları birbirinden farklı sahnelerle verilmiştir.

Sanatçıların zor hayat şartları *Duygusuzlar*'da⁶⁷⁷ ressam ve heykeltıraş aracılığıyla dile getirilir. Oyunda bir komisyoncu para sıkıntısı çeken Ressam ve Heykeltıraş'ı yurt

⁶⁷⁵ Cemil Cahit Cem, “Çapanoğlu”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s.233–246

⁶⁷⁶ Turgut Özakman, “Darılmaca Yok”, *Toplu Oyunlar 3*, s.41–58

Oyun ilk olarak *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969'da yayınlanmıştır.

⁶⁷⁷ Baha Dürder- Haydar Ediskun, “Duygusuzlar”, *Acıklı Oyunlar I*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982

çapında düzenlenen panele davet ederek onlara sözde bir iyilikte bulunur. Asıl amacı bu iki yetenekli sanatçıyı zengin bir ailenin çocuğunun da katılacağı büyük yarışmadan uzak tutmaktır. Heykeltıraş bu teklifi reddeder. Sanattan anlamayan bir gruba para karşılığında sanatını satma niyetinde değildir. Eve gelen alacaklılar moralini bozsa da yolundan dönmez. Ressam'ın ise zorluklar karşısında iradesinin kırıldığını görürüz. Komisyoncu ve ortağı yardım ediyor gibi gözüktüp sanatçıların zayıf noktalarından faydalanmışlar, en azından ressamı kandırabilmeyi başarmışlardır.

Aynı konu *Siyah Pelerinli Adam*'da⁶⁷⁸ şeytanın şairin maddî durumunu kullanarak onun ruhuna sahip olmak istemesiyle işlenir. Oyunda Şeytan şairin güçsüzlüğünden veya zaaflarından faydalanmaya kalkar. Çünkü bir şair olarak kendi başına sesini tüm dünyaya duyurması, para kazanması veya istediği hayata kavuşması söz konusu değildir. Onu ikna etmek için önce şehvet dolu bir kadın, daha sonra da zengin bir Yahudi kılığına girer. Bu şekilde en çok arzulanabileceği şeyleri ona sunmaya çalışır, ama şair bütün güçlüklerle rağmen ruhunu satmaz. Allah'ın varlığını ve büyüklüğünü sonuna kadar savunur. Oyun Şeytan'ın yenilgisiyle son bulur.

Sanatçıların ölümsüz olduğu *Biraz Gelir misiniz?*'de⁶⁷⁹ çarpıcı bir şekilde tasvir edilir. Oyunda Mateh Usta'nın supilerinin ününü duyan zengin tüccar Effer, yüksek fiyatlar önerdiği supileri bahçesine parmaklık yapmak ister. Bu teklife çok kızan Mateh Usta ise Effer'i kovar. Bundan sonra Mateh Usta ölümcül bir tempoyla çalışmaya başlar. Çift perdeli supiye ömrünün yetmeyeceğini düşünerek günlerin daha uzun olduğu, bir yere göç eder. Mateh burada insanların ölüme "çağırın ses" aracılığıyla gittiklerini öğrenir. Bu duruma çok sevinir, çünkü kendisi çağrılınca gitmemeyi düşünmektedir. Mateh önce karısını kaybeder, onun ardından tüm hayatını değiştirir. Eskiden yaşamının temel anlamını oluşturan supilere onlarla alay edecek denli yabancılaşmış olması Mateh Usta'nın geçirdiği değişimin bir göstergesidir. Effer'e de aşırı bir saygı gösterir. Gizlice ona istediği kadar supi satar. Hep beraber eğlendikleri bir gece Mateh ses tarafından çağrılır. Bir yandan ölüme doğru gider, bir yandan da Misa ve Boknak'a "Effer'lere yenilmeden... Eskimeden, bitmeden, yitmeden hiç tükenmeden" diyerek supideki son perdeyi yerine koyacaklarını, kendisinin onlarla yaşayacağını söyler.

Oyunda merkezî kişi Mateh'ın şahsında yazarın insan-ölüm ilişkisine apayrı bir şekilde yaklaştığını söyleyebiliriz. Oyunda sanatın ve sanatçının hak ettiği değeri

Oyun 1934 tarihinde *Tahta Adamlar* adı altında çıkmıştır.

⁶⁷⁸ Necip Fazıl Kısakürek, *Siyah Pelerinli Adam*, Çınar Matbaası, İstanbul, 1964

⁶⁷⁹ Aziz Nesin, *Biraz Gelir misiniz?*, Yeni Matbaa, İstanbul, 1958

bulamayışı da eleştirilir. Supi adlı nefesli sazın bir perdesinin yerini bulmak için onları yapan ustanın yıllarca çalıştığı, fakat bu emeğin göz ardı edildiği belirtilir. Oyunda bir el işine sanat tutkusuyla sarılan ve her gün daha iyisini yapmaya çalışan bir ustanın düşünce ve duygu dünyası anlatılır.⁶⁸⁰

3.1.13. Ünlü Kişilerin Hayatını Anlatan Oyunlar

Bu başlık altında inceleyeceğimiz oyunlardaki ünlü kişiler Türk toplumuna mal olmuş insanlardır. Bunların içinde adını tüm dünyaya duyurmuş Kanunî Sultan Süleyman gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük padişahlarından birinin yanı sıra Yunus Emre, Mevlâna, Orhan Veli gibi edebiyat ve sanat çevrelerinden önemli kişiler de vardır. Ayrıca sanatlarında çok başarılı olan Mimar Sinan ve Sedefkâr Ağa gibi iki mimarımız da oyunlara konu olmuşlardır. Edip Cansever'in yarattığı Ruhi Bey tipi de bu kategoriye giren bir başka eserdir. Bu ünlü Türk isimlerinin yanı sıra İngiliz edebiyatında önemli bir yere sahip Virginia Woolf da bir oyunda ele alınmış, onun gizemli hayatına değinilmiştir. Oyunlarda bu kişilerin hayata bakış tarzları bazen şiirlerle, slaytlarla bazen de kendi ağızlarından aktarılmıştır.

Şenlik'te⁶⁸¹ Kanunî Sultan Süleyman'ın hastalık karşısındaki acizliği anlatılmıştır. Kanunî dünyanın dört tarafına korku salmakta, gücüne güç katmaktadır. Ne var ki şehzadenin hastalığı karşısında çaresizdir. Dünyanın en iyi hekimlerine oğlunu tedavi ettirmişse de hasta bir türlü iyileşmez. Oyunun sonunda Musahip'in herkesi şenliğe davet etmesi ancak şehzadenin iyileşme belirtisi göstermesiyle mümkün olmuştur. Dost ve düşman ülkeler temsilciler göndererek Kanunî'nin sevincini paylaşırlar. Oyunda sağlığın her işin başı olduğu düşüncesi vurgulanmıştır. Bu gerçek Kanunî'nin “Âlem içre muteber bir nesne yok devlet gibi /Olmaya devlet cihanda bir nefes sihhat gibi” sözleriyle hatırlatılmıştır.

Mimar Sinan'ın yetmiş yıllık devlet hizmetinin yanında yaşadığı dönem *Ben, Mimar Sinan*'da⁶⁸² ele alınmıştır. Mimar Sinan, Ayasofya'yı ilk gördüğünde hayran kalmış ve kendi eserlerinin bu güzelliği geçmesi gerektiğine kanaat getirmiştir. İlk olarak üç tane gemi ve Fırat nehri üzerine bir köprü yapar. Osmanlı İmparatorluğu'nun en görkemli dönemini yaşadığı bir sırada elli yaşındaki Mimar Sinan en muhteşem sanat eserlerini yaratmaya başlar. Örneğin Şehzadebaşı Camii üç büyük eserinden biridir. Kanunî Sultan Süleyman'ın adını taşıyacak camiiyi yedi yılda bitirir. Kalfalık dönemine ait bu eserinden

⁶⁸⁰ Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış, 1923-1967*, s.70

⁶⁸¹ A. Turan Oflazoğlu, “Şenlik”, *Fatih ve Kısa Oyunlar*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2002, s. 79-94

⁶⁸² Turgut Özakman, “Ben, Mimar Sinan”, *Toplu Oyunlar 3*, s.65-84

Oyun 1987-88 yıllarında Devlet Tiyatrosu Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir.

sonra Selimiye Camii'ni 1. Selim için Edirne'de yapar. Sinan, bu camii ile Ayasofya'yı, hem kültür hem de sanat ve güzellik açısından geçmiştir. Başarısını kendinden önce bu alanda çalışanlara borçlu olduğunu, aynı zamanda milletin desteğiyle bu noktaya geldiğini söyleyen Sinan bu neticeyi tek başına üstüne almaz:

“Ey Ayasofya'nın değerli mimarları! Ey Aydınli Artemios! Ey Muğlalı İsodoros! Yalnız meslektaşım değil, yurttaşımsınız da. Hepimiz bu bereketli Anadolu toprağının çocuklarıyız. Şunu bilmenizi istiyorum. Sizi, ben Mimar Sinan, tek başıma yenmedim. Çünkü yaşadığım yüzyıl, çalışkan, hoşgörülü, cömert, adil, değerbilir, erdemli bir milletin, Türklerin yüzyılıydı. Bu maddî ve manevî zenginlik içinde, Artemios'u ve İsodoros'u yenmemek elimde değildi” (s.84).

Bir başka önemli mimarımızın sanat hayatına *Sultan Ahmet Camii Ses ve Işık Gösterisi*'nde⁶⁸³ rastlıyoruz. Oyunda İstanbul'un Bizanslılar tarafından alınması, birçok ülkenin fethetmek istediği bir şehir olması, en sonunda Türklerin eline geçmesi kronolojik bir düzen içinde ele alınır. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki şaşaalı dönem, 1. Dünya Savaşı günlerindeki acı manzara, Kurtuluş Savaşı'ndaki zulüm ve sonunda Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte yeniden gençleşen İstanbul anlatılır. Oyunda Sultan Ahmet'in bu dünyaya ataları gibi güzel bir eser bırakmak istemesiyle o meşhur camiinin yapılma sürecine yer verilir. Yedi yıl sonra çok güzel ve görkemli bir camii inşa edilir. Bu sırada Mimarbaşı Sedefkâr Mehmet Ağa'nın sultanına mahcup olmamak için azimle çalışması, rüyasında gördüğü ustası Mimar Sinan'dan öğütler alması, camiinin yapımıyla ilgili korkuları, endişeleri de yansıtılır. Sonunda hem sultanının, hem de kendi adının unutulmamasını sağlayacak eserini tamamlamıştır. Daha sonraki yıllarda da bu camii birçok gösterinin merkezi olacak, önemli olaylara tanıklık edecektir.

Yunus Emre'nin hoş görüşü *Bacılarla Yunus*'ta⁶⁸⁴ dile getirilmiştir. İnsanların bu dünyayı cennete çevirmesiyle herkesin mutluluğu tadacağına işaret edilir. İki binli yıllarda akıl ve maddenin saltanatında doruğa ulaştığı sanılan insanoğlunun aslında yalnız ve sevgisiz olduğu açıktır. (s.4). Yunus Emre yedi yüz yıl öncesinde yaradana ve yaradılana sevgi diyerek çözüm yolunu göstermiştir.

Mevlâna'nın hayatından bir kesitin sunulduğu *Çağrı*'da⁶⁸⁵ ise Mevlâna'nın kuyumcuların çekiç sesini duyarak semaya durması, insanları da yanına çağırması

⁶⁸³ A. Turan Oflazoğlu, “Sultan Ahmet Camii Ses ve Işık Gösterisi” *Fatih ve Kısa Oyunlar*, s.107–120

⁶⁸⁴ Maral Üner, Tomris Çetiner, Mustafa Şekercioğlu, Meral Ülkü, “Bacılarla Yunus”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

Oyun 1991 Yunus Emre Sevgi ve Hoşgörü Yılı nedeniyle kaleme alınmıştır.

⁶⁸⁵ A. Turan Oflazoğlu, “Çağrı”, *Fatih ve Kısa Oyunlar*, s.95–103

aktarılmıştır. Kuyumcu Selahattin Mevlâna'ya duyduğu saygı ve inancı nedeniyle çekiç seslerinin hiç susmamasını ister. Ancak altının da belli bir dövülme süresi vardır. Bu yüzden diğer dükkânlarda çekiç sesi kesilirken sadece Selahattin'in dükkânından çekiç darbeleri duyulur. Kısa bir süre sonra dükkânın her tarafı altın olur. Oysa altın Selahattin'in umurunda değildir. O, Mevlâna ile birlikte Allah'a ulaşmanın hazzı içindedir.

Orhan Veli'nin aşkları, hayal kırıklıkları ve ümitleri, şiirleri eşliğinde *Bir Garip Orhan Veli*'de⁶⁸⁶ anlatılır. Denize tutkun olan Orhan Veli kayıkta yatmış, karşılıksız aşklar yaşamış, parasız kalmış ama ümidini hiç yitirmemiştir. Alabildiğine içkiye düşkündür. Oyunda, Orhan Veli'nin insan ve doğa sevgisi, hayata esprili yaklaşımı şiirleriyle belirgin bir şekilde ifade edilmiştir. Macaristan'a gidişi, oradan arkadaşlarına mektup yazışı, İkinci Dünya Savaşı yılları, Hitler'in acımasızlığı kendine özgü ifade tarzıyla şiirlerine yansımıştır. Oyun boyunca Orhan Veli'nin hayatının her döneminde insanlarla iç içe olduğu belirtilmiş, maddî anlamda birçok sıkıntı yaşamasına rağmen yine de mutlu olmayı başardığı vurgulanmıştır.

Edip Cansever'in hayat verdiği Ruhi Bey hem şiirine isim, hem de *Ben Ruhi Bey Nasılım*⁶⁸⁷ eserinin kahramanı olmuştur. Ruhi Bey'in kişiliği; geçmişi, hem kendi ağzından hem de onu tanıyanlar tarafından aktarılmıştır. Ruhi Bey bir rüzgârın getirdiği anıları hatırlayıp hatırlamamak arasında tereddüt eder. Çünkü anılarının arasında kendini mutlu edecek hoş resimler olduğu gibi onu üzecek, karamsarlığa sürükleyecek olaylar da vardır. Ancak rüzgâr inatçı çıkmış, bütün geçmişini Ruhi Bey'in önüne sermiştir. Oyunda Ruhi Bey'in çatısında baykuşların tünediği konağının yandığını öğreniriz. Bir anlamda anıların saklı olduğu ev, içinde barındırdığı tüm duygularla birlikte yanıp kül olmuştur. Ruhi Bey, genellikle vapurla Karaköy'e, oradan Asmalımescit'teki Viyana Lokantası'na, daha sonra Galatasaray'a doğru bir yürüyüş yaptığını anımsar. Meyhane Patronu da Ruhi Bey'in çok zarif bir bey olduğunu, içtikten sonra çoğu zaman uzaklara dalıp gittiğini söyler. Arada saate baksa da ona göre Ruhi Bey'in zamanla bir işi yoktur. Kürk Tamircisi Yorgo'dan Ruhi Bey'in Anjel adındaki bir kızı sevdiği bilgisine ulaşırız. Ruhi Bey de ömrünün son günlerinde bir aldırmazlık, boş vermişlik içinde olmuştur. Kısacası, Ruhi Bey'in, çocukluğundan ölümüne kadar yaşadıkları bir film şeridi gibi gözümüzün önünden geçer.

İngiliz romanın önemli isimlerinden Virginia Woolf'un hayatı ve kocasıyla ilişkisi *Kırmızı Karaağaç*'ta⁶⁸⁸ ilginç bir şekilde işlenir. Oyunda Leonard'ın Virginia'nın ölümünün

⁶⁸⁶ Murathan Mungan, *Bir Garip Orhan Veli*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993

⁶⁸⁷ Edip Cansever, "Ben Ruhi Bey Nasılım", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

⁶⁸⁸ Bilgesu Erenus, *Kırmızı Karaağaç*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996

ardından katılacağı televizyon programı için hazırlık yaptığını görürüz. O konuşmasını hazırlarken Virginia da evin dışında komik hareketler yapıp onun dikkatini dağıtır. Onu fark edince sanki sevgilisiyle ilk defa buluşuyormuş gibi kıyafetini, üstünü başını düzelterek kapıyı açar. Birbirlerinin hayatlarını; Virginia'nın çılgınlıklarını, Leonard'ın kontrollü davranışlarını sorgulamaya başlarlar. Her bir anıyla birlikte tartışacakları yeni konular bulurlar. Oyunun sonuna doğru eve gelen doktor Virginia'ya deli elbisesi giydirip dışarıya doğru sürüklerler.

Leonard, Virginia'nın her zaman hastalığının bilincinde olduğunu, hatta anılarında “ben deliyken” cümlesine çok sık rastlandığını söyler. Bu tarz ifadelerin yer aldığı günceyi yayınladığı için kimsenin kendisini suçlayamayacağını belirterek savunmaya geçer. Oyunda “Onun türünde bir eş, pardon, onun türünde bir yazar demek istedim, ölümünden sonra bile kilit altında tutulmalı...” derken Virginia'nın akıl hastahanesine kapatılmasına izin verdiği için kendisini haklı çıkarmaya çalışır. Aslında bu sözler de Leonard'ın değildir, Virginia'nın güncesinden alınmıştır: “İnsanın benim gibi bir karısı olursa onun kilitli kafesi de olmalı. Isırır!”⁶⁸⁹ Oyunda Virginia'nın akıl hastanesine götürüldüğü anda sahnede Leonard'ın sadece giysileri kalır. Böylece Erenus, Virginia olmasaydı Leonard Woolf'un da var olmayacağı sonucuna ulaşmış olur. Yazar, Virginia'nın kadına yönelik her türden sömürünün karşısında yer almaya çalıştığını, kadın ve erkek her iki cins adına da, emeğin yanında durmaya çabaladığını belirtmiş, en yakın çevresinden başlayarak ona haksızlık edildiğini düşündüğü için bu oyunu kaleme aldığını, bu çalışmasıyla Virginia Woolf'un gölgelenmeye çalışılan yanlarını ön plâna çıkararak, ölümünden yıllar sonra, bir meslektaşına borcunu ödediğini ifade etmiştir.⁶⁹⁰ Erenus'un bu oyunu bizce Virginia Woolf gibi marjinal bir yazarın bile toplumsal cinsiyet kimliğine sıkışmaktan kurtulamadığını göstermektedir.

3.1.14. Hikâye veya Romandan Uyarlanan Oyunlar

Bu bölümdeki oyunlar oldukça azdır. Türk Edebiyatı'nda hikâye ya da romanların sahneye uyarlanması yeni değildir. Tanzimat döneminde Recaizade Mahmut Ekrem'in *Afife Anjelik* veya *Atala*'sı gibi daha çok Batı edebiyatından çevrilen romanlar oyunlaştırılırken Meşrutiyet dönemine geldiğimizde oyun yazarlarımızın yerli öykü ve romanlara yöneldiklerini görürüz. Cumhuriyet yıllarında ise 1960'dan sonra bu

⁶⁸⁹ Virginia Woolf, (Çev. Fatih Özgüven), *Bir Yazarın Güncesi: Virginia Woolf*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1995, s.61

⁶⁹⁰ Zehra Handan Salta, “Feminist Tiyatro”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul, 2002, s. 13

uyarlamalar hız kazanmıştır.⁶⁹¹ Yazarlarımız öykü ve romanları sahnelerlerken eserlerin üzerinde bir hayli tasarrufta bulunurlar. Bu yüzden eserin ilk şeklinden farklı bir yapı ortaya çıkar.

Bu grup içerisinde ünlü romancımız Füzûzan'ın *Sevda Dolu Bir Yaz*'ını, Lale Oraloğlu'nun sinema filmi yapıldığında da yankı uyandıran eseri *Kadınlar Koğuşu*'nu ve Sema İşisağ'ın *Havada Bulut Yok*'unu sayabiliriz. *Sevda Dolu Bir Yaz*'da⁶⁹² bir kadının çocukluk yıllarında yaşadığı olaylar aktarılmıştır. Annesi fakir olduğu için babasının ailesi tarafından dışlanmış, ancak Kız o evde itina ile yetiştirilmiştir. Babaannesinin gözü sürekli üzerindedir. Babası bir başka kadınla evlendikten sonra yurt dışında yaşamaya başlar. Böylece kız doğru dürüst annesini tanıyamadığı gibi babasından da uzaklaştırılmış olur. Bu sırada kıza hem babaannesi, hem de kalfa tarafından babasının gerçek babası olmadığı söylenmiş, ona boş hayallere kapılmaması öğütlenmiştir. Kız, ilkokuldan sonra kız sanat okuluna gönderilir ve bundan sonra da köşkün dikişleri ondan sorulur. Evlenince de köşkten ayrılır. Aradan uzun yıllar geçmiş, Kadın'ın bir kızı olmuş, kocasını da bir gemi kazasında kaybetmiştir. O olaylardan sonra da babasından da hiç haber almamıştır. Köşk yıkılmış yerine apartman yapılmıştır. Kadın'ın köşk bahçesindeki yerlerden birinde terzi olarak işe başlayacağı anlaşılır. Görülüyor ki eserde Kadın'ın istenmeyen bir ilişkinin sonucu doğduğu, ekonomik/sınıf farklılığı nedeniyle annesi ve babasıyla huzurlu ve mutlu bir hayat süremediği anlatılmıştır. Kadın'ın hayatı; babasının evlenip yurt dışına çıkması, kendisinin evliliği, çocuğunu dünyaya getirmesi ve kocasının ölümü üzerine sürekli değişmiştir. Ne kadar acı çekerse çeksin babasının sevgisini yoğun olarak hissettiği o yazı hiçbir zaman unutamamıştır.

Farklı sebeplerle hapis haneye düşen kadınların yaşadıkları *Kadınlar Koğuşu*'nda⁶⁹³ dile getirilir. Oyunda adalet sisteminin de sorgulandığını görürüz. Kimisi başkasının yerine hapis yatarken kimisi de derdini anlatamadığı, gariban olduğu için oradadır. Birçok kişinin rüşvetle işini hallettiğini, ezilenlerin yine kimsesiz insanlar olduğunu söyleyebiliriz. Dışarıdaki hayat mücadelesi “kader mahkumları”nın arasında da devam eder. Hapishanenin dışındaki kuralların, imtiyazların, adam kayırmaların burada da yaşanması aslında hiçbir şeyin değişmeyeceğinin göstergesidir. Islah edilmek üzere hapis haneye gelenler kolay kolay davranışlarını düzeltmezler, hatta içlerinden daha kötü yollara

⁶⁹¹ Deniz Taşkan, “Çağdaş Türk Tiyatrosunda Öykü ve Romandan Uyarlanan Oyunlar”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 1995, s. 41

⁶⁹² Füzûzan, “Sevda Dolu Bir Yaz”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

⁶⁹³ Lale Oraloğlu, “Kadınlar Koğuşu”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir.

düşenler de olur. Oyunun sonunda yazar altı ay hapisanede yatmaktan değil, cezaevinde gördüğü, duyduğu olaylardan sonra insanız diye ortalıkta dolaşmaktan utandığını haykırır. (s.36).

Havada Bulut Yok'ta⁶⁹⁴ Türk milletinin tarihî süreç içinde yaşadığı savaşlar, ölümler hikâye edilmiştir. Oyunda 1912'de Trablus'u ve Sarıkamış'ı tutan düşmanların her tarafı kana boyaması, Hasan Tahsin'in İzmir'de kurşunlanması, Türkiye'nin dört bir yanından gelen askerlerin yurdu kurtarmak için canlarını ortaya koymaları, Mustafa Kemal Paşa'nın Samsun'a gidişi, "Ya İstiklal Ya Ölüm" diye bağırان milyonlarca yüreğin gür sesi, kazanılan zaferler, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin kurulması, bağımsızlığın elde edilmesi ve Cumhuriyet'in ilânı kronolojik bir sırayla anlatılmıştır.

3.1.15. Geleneksel Türk Tiyatrosundan Faydalanan Oyunlar

Cumhuriyet dönemindeki bazı yazarlarımız geleneksel Türk tiyatrosunun zenginliğinden de yararlanılarak özgün çalışmalar yapılabileceğini düşünmüşler ve eserlerinde çağdaş konulara Orta Oyunu ve gölge oyununda karşılaştığımız tiplerle yaklaşmayı denemişlerdir. Bunda eski oyun geleneğimizi diri tutma, geliştirme isteğinin de payı vardır. Ayrıca batılı tiyatro oluşturma süreci içerisinde kendi tiyatro kültürümüzden de yararlanılarak başarılı eserler ortaya çıkarılabileceğini gösterme çabasının da ağır bastığını söyleyebiliriz.

Sözgelişi *Karagöz'ün Dönüşü*'nde⁶⁹⁵ yıllar önce birbirlerinin izlerini kaybetmiş Karagöz ve Hacivat'ın tekrar buluşmaları anlatılır. Karagöz, arkadaşını bulmak için İstanbul'a gelir. Hacivat onu tanımamış gibi yapar. Kurduğu düzenin bozulmasını istemediği için Karagöz'e para teklifinde bulunur. Karagöz durumu anlar ve daha fazla gururunun kırılmaması için arkadaşını, dostluğunu geride bırakıp evden çıkar. Karagöz eski günlerde olduğu gibi birbirlerinin aklı ve yüreği olacaklarını düşlemiştir. Fakat Hacivat'ın olumsuz tavrı karşısında "Para hırsı kolun kanadını kırmış senin. Üstadımız Nasrettin'in kuşuna dönmüşsün. Dilerim insanları sevmeye mecbur ol. Sana en büyük ceza bu olur" (s.33) diyerek aslında bu hayatta önemli olanın sevgi, arkadaşlık ve dostluk olduğunu vurgular. Bizce yazar oyununda Hacivat aracılığıyla günümüz insanın birçok değeri yok ettiğini, herkesin başarı ve para peşinde koştuğunu, dolayısıyla gerçek anlamda mutlu olmadığını belirtmektedir.

⁶⁹⁴ Sema İşisağ, (Oyunlaştıran Maral Üner - Tomris Çuhadaroğlu), "Havada Bulut Yok", Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan temin edilmiştir

Oyun T.B.M.M. 75. Yıl Ulusal Egemenlik Destanı Yarışması İkincilik Ödülü'nü almıştır.

⁶⁹⁵ Turgut Özakman, "Karagöz'ün Dönüşü", *Toplu Oyunları 3*, s.21-34
Oyun 1959'da İstanbul Gençlik Tiyatrosu'nda oynanmıştır.

Güçlünün güçsüzü ezmesi ve zulüm etmesi *Derebeyi Oyunu*'nda⁶⁹⁶ eleştirilen bir konudur. Oyunda Karagöz Derebeyi'nin subaşı, Hacivat da soytarısı olarak sürekli onun yanındadırlar. Derebeyi'nin emirlerini yerine getirirler, onun halktan haksız yere vergi toplamasına yardım ederler. Halk iyice fakirleşmesine rağmen Derebeyi'ne karşı çıkamaz. Fakat soytarının yani Hacivat'ın zekâsıyla Derebeyi'nin sonu gelir. Konak yaptırmak için eve çağrılan Dülger, çenesiyle Derebeyi'ni bastırır, onun halka yaptığı eziyetleri bir bir anlatır. Derebeyi, Dülger'den kurtulmaya çalışırsa da onu bir türlü susturamaz. Sonunda ödü patlar ve orada ölür. Soytarı ile Subaşı halktan toplanan paraları geri vererek ülkede adaleti sağlarlar. Derebeyi'nin Dülger'in çok konuşması sonucu ölmesi aslında sembolik bir olaydır. Eğer halk sıkıntılarını bıkip usanmadan anlatırsa sesini duyurabileceği birileri mutlaka olacaktır. Sessiz kaldığı takdirde de ezilmeye, sömürülmeye mahkûmdur.

İnsanların yetenekleri doğrultusunda meslek sahibi olmaları gerektiği, aksi takdirde komik duruma düşecekleri *Karagöz'ün Filimciliği*'nde⁶⁹⁷ ele alınmıştır. Oyunda Hacivat film çekip para kazanmak ister. Fakat yönetmen, rejisör ve oyuncusu yoktur. Kendisine yardım eden Karagöz'le birlikte iki Alman'a rastlar, onları oyuncu yapmayı düşünürlerse de çok geçmeden bu tasavvurlarından vazgeçerler. Tuzsuz Deli Bekir ve Bayram'ın güreşmesi sahnesinde de aynı sonuçla karşılaşır. Bunun üzerine Karagöz duruma el koyar. Hacivat'ın oğlunu ve ahretliğini oynatmaya karar verir. Onlar da o kadar kötü bir rol çıkartırlar ki Hacivat'ın bu sevdadan vazgeçmekten başka çaresi kalmaz.

Öyle Bir Akıl Ki...'de⁶⁹⁸ Kavuklu'nun akılsızlığı yüzünden başına gelenler anlatılmıştır. Kavuklu'ya bir akrabasından dört katlı yirmi odalı bir ev kalır. Kavuklu, evi onarmak için tefeciden, tefecinin borcunu ödemek için de başka birinden para alır. Her ödeyemediği borcun karşılığında evin bir katını satmak zorunda kalır. Sonunda Kavuklu'ya sadece giriş katı kalmıştır. Başı dertten kurtulmayan Kavuklu'nun Pişekâr tarafından tımarhaneye götürülmesiyle oyun sona erer. Oyunun sonunda Pişekâr kıssadan hisseyi şu şekilde açıklar: “Siz siz olun kendi aklınızı kullanın. Ama aklınızı gerektiği gibi kullanın” (s.34).

3.1.16. Hasta-Doktor İlişisini ve Delilik Konusunu İşleyen Oyunlar

⁶⁹⁶ Haldun Marlılalı, *Derebeyi Oyunu*, Betik Yayınları, İzmir, 1993

⁶⁹⁷ Mehmet Seyda, “Karagöz'ün Filimciliği”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.558–567

⁶⁹⁸ Münir Canar, “Öyle Bir Akıl Ki...”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu'ndan alınmıştır.

Hasta-doktor ilişkisi öteden beri birçok oyun yazarını kendine çekmiştir. Onlar arasında çeşitli düzlemlerde sürdürülen ilişkiler seyirciyi meraklandırmıştır. Bunlara delilik konusunu de ekleyebiliriz. Gerçekten delilik ve deliler çerçevesinde gelişen olaylar bizce incelenmeye ve anlatılmaya değer bir konudur. Özellikle yazarlarımız bazen çok katı gerçekleri onların ağzından dile getirmeyi tercih etmişlerdir. Bu başlık altında inceleyeceğimiz oyunlarda kimi zaman hastaların, kimi zaman da hasta yakınlarının ve doktorların içinde bulunduğu durum ele alınmıştır.

Sözü edilen konuyu işleyen oyunlardan ilki olan *Sinir Hekimi*'nde⁶⁹⁹ Dr. Leyla, sürekli sinir hastalarıyla uğraşmaktan yorulmuş ve biraz nefes almak için yazlığına gitmiştir. Fakat hastaları ona orada da rahat vermemişlerdir. Leyla Hanım sorumluluğu hemşiresi Hatice'ye bırakarak kısa bir süreliğine dışarıya çıkar. Hatice ise kimin deli kimin akıllı olduğunu anlamadan kendince tedavi yöntemleri uygular. Leyla Hanım gelince Hatice böyle bir günün sonunda kendisinin de delirdiğini, bunlara daha fazla dayanamayacağını söyler ve yorgunluktan olduğu yere yığılır. Sinir hekimliğinin ne kadar zor bir meslek olduğunu anlatan bu oyunda bir doktorun hastalarını ehliyetsiz kişilere emanet etmesi de gözden kaçmamıştır.

Keçileri Kaçıranlar'da⁷⁰⁰ ise doktorun kendisi de delidir. Buradaki tedavi yöntemlerinin bir önceki oyunla benzerlik gösterdiğini görüyoruz. Her iki oyunda da soğuk suyla banyo yaptırmak, ruhu sıkılanlara göğsünde pencere açmak gibi tavsiyelerde bulunulur. Bu oyunda diğerinden farklı olarak kulak ısırarak da hastaların iyileştirildiğinden bahsedilir. Doktor Ferit muayeneye gelen asıl deliyi değil de akıllı başında amcayı hasta sanıp onu kendi metotlarına göre iyileştirmeye çalışır. Bu kadar delinin arasında sonunda amca da aklını kaçıır. Doktorun kızıyla amcanın yeğeni evlenmeye karar verirler. Artık keçileri iyice kaçırın amca da evin deli hizmetçisiyle birlikte olmak istediğini söyler ve perde iner. Benzer bir durumla *Dışardakiler*'de⁷⁰¹ de karşılaşırız. Deli doktorlarının birçok hastayla uğraşmaları sonucunda kendi akıl ve ruh sağlıkları da bozulabilir. Bu oyunda da doktordan rapor almaya çalışan bir deli, kendisi gibi hastalanan doktora muayene olur. Ne var ki bir süre sonra onun gerçek doktor olmadığını sonradan anlar. Ona göre dışardakilerin hepsi kaçıktır, bu yüzden kendisi için hastane en güvenli yerdir.

⁶⁹⁹ Faruk Nafiz Çamlıbel, *Sinir Hekimi*, Öğretmen Dergisi Yayınları, İstiklal Matbaası, Ankara, 1961

⁷⁰⁰ Baha Dürder - Haydar Ediskun, *Keçileri Kaçıranlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1963

⁷⁰¹ Nâzım Kurşunlu, "Dışardakiler", *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.498–506

Hastalarına pratik çözümler bulan ve karşılığında hiç para almayan bir doktor ise *Profesörle Hastaları*'nda⁷⁰² yer alır. Yunus kendini öldürmek isteyen, bunalıma girmiş bir hastadır. Profesör, onun geçmişi ve yaşantısı hakkında da bilgi sahibi olduktan sonra evlenmesini öğütler. Bir kadının ondan mutlaka hoşlanacağına, bu yüzden de öz güvenini kazanması gerektiğine onu ikna eder. Onun arkasından içeriye giren Belgin ise durup dururken sinirlenmekten şikâyetçidir. Dikkatsizliği yüzünden çocuğunun balkondan sarkmasının etkisinden hâlâ kurtulamamıştır. Profesör onun sağlıklı bir şekilde hayatını devam ettirebilmesi için gerekli hususları belirtir. Bu oyunda diğer oyunlardan farklı olarak kendisiyle barışık, hastalarını önemseyen bir doktorla karşılaşırız.

İki deli kız kardeşin yaşadığı evde gelişen olaylar *Brahms Kapıyı Çalınca*'da⁷⁰³ anlatılır. Kardeşlerden biri piyanoyu satmak ister. Geceleri Şopen'in ruhunun gelip piyano çaldığını, oysa kendisinin Brahms'ı sevdiğini söyleyerek piyanonun elden çıkarılması gerektiğini düşünür. Diğer kardeş ise buna razı olmaz, çok sevdiği Şopen'in bestelerini çaldığı için piyanonun satılmasından yana değildir. Alıcı kimliğiyle gelen polisi, her ikisini de satın alıp almama konusunda tehdit ederler. Daha önceki alıcılara da aynı muameleyi yapmışlar, anlaşılmadıkları için onları evin bodrumuna kilitlemişlerdir. Adam, Birinci Kadın'a kapıda Brahms'ın kendisini beklediğini söyleyerek onu kandırır. Böylece kapının önünde bekleyen polisler içeriye girerler ve deli oldukları anlaşılan kız kardeşleri yakalayıp hastahaneye götürürler.

Çıkar çevrelerini rahatsız ettiği için deli olduğu iddia edilen Cevat öğretmenin başına gelenler ise *Kürsüden Uzakta*'da⁷⁰⁴ dile getirilir. Cevat öğretmenin köyün ve köylünün ilerlemesi için verdiği uğraşlar ağaları rahatsız eder, ağalar sahte bir rapor düzenleterek öğretmeni hastaneye gönderirler. Doktorların bu konuyu kendi aralarında değerlendirirken ortak bir noktada buluşamadıklarını görürüz. Pek çoğu koltuklarının gitmemesi, işlerinin ellerinden alınmaması için olup bitene sesini çıkaramaz. Öte yandan bu acıya daha fazla dayanamayan Cevat öğretmen son nefesinde bile öğrencilerin adını sayıklamıştır.

Deniz tutkusuyla yaşayan bir kaptanın tüm ailesini kaybettikten sonra karada yaşaması ama bu sürede de aklî dengesini kaybetmesi *Bir Gemi*'de⁷⁰⁵ hikâye edilir. Fırtınalı bir havada dağda mahsur kalan doktor ve ekibi Kaptan'ın evine sığınır. Konuşmaları sırasında Kaptan'ın kendini denizde zannettiği ve eski günlerine döndüğü

⁷⁰² İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Profesörle Hastaları", *Türk Dili Dergisi*, S.201, Haziran 1968 s. 335-338

⁷⁰³ Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, "Brahms Kapıyı Çalınca", *Birer Perdelik Beş Komedi*, s.39-66

⁷⁰⁴ Baha Dürder, *Kürsüden Uzakta*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1933

⁷⁰⁵ İlhan Tarus, *Bir Gemi*, Ulusal Matbaa, Ankara, 1942

görülür. Doktor ve Müddeiumumi ona yardım etmeye karar verirler. Bu sırada dışarıda fırtına şiddetini iyice arttırmıştır. Mecburen geceyi Kaptan'ın yanında geçireceklerdir. Oyun Kaptan'ın ölmüş çocuklarına seslenerek gemisini/evini fırtınadan kurtarma çabasıyla sona erer.

Söz konusu sağlık olduğu zaman da insanlar bilinçsizce davranırlar. Örneğin *Müthiş Bir Hastalık*⁷⁰⁶ adlı komedide bütün olaylar Arslan Bey'in farkında olmadan üzeri iğneli elbiseye oturmasıyla başlar. İğneler vücuduna battıkça ölümcül bir hastalığa tutulduğunu zanneder. Eve gelen doktor da işinin ehli değildir. *Hayırdır İnşallah*'ta⁷⁰⁷ da boğazına düşkün Atom Amca'nın bir akşam yemeğinden sonra uykuya daldığını görüyoruz. Rüyasına giren iki hayalet ona çok fazla yememesini ve cimri olmasını söyler. Bir anlamda rüyası onun bilinçaltında yaşadıklarını ortaya çıkarmıştır. *Kim Haklı*'da⁷⁰⁸ ise sigara ve içkinin sağlığa zararlı olup olmadığına dair bir tartışma söz konusudur. Necmi içkinin insanı zinde tuttuğunu söyler ve iddiasını ispatlamak için lokantadaki bir ihtiyarın yanına gider. İhtiyar ağzına içki almadığını söylediği anda içeriye iri yarı sarhoş bir adam girer. Bu adamın ihtiyarın babası olduğu anlaşılır. Cehaletin getirdiği sıkıntılı durumlar *Karın Ağrısı*'nda⁷⁰⁹ işlenmiştir. Fatma Hanım'ın karnının ağrıdığını öğrenen çocuklar içinde böcek olabileceğini söyleyerek onunla eğlenirler. Hatta isterse onu tedavi edebileceklerini iddia ederler. Fatma Hanım çocukların dediğine kanar ve onlardan kendisini bir an önce iyileştirmelerini ister. Çocuklar radyoyu karnın içini gösterebilecek bir alet olarak kullanırlar. Ders için topladıkları böceklerden birini de sanki karnından çıkarmış gibi Fatma Hanım'a gösterirler. Fatma Hanım doktora gitmek yerine on üç on dört yaşlarındaki çocukların dediğine inanır.

Doktorların veya tıp uzmanlarının görevlerini ehil olmayan kişilere emanet etmeleri sonucunda yaşananlar birçok oyunda farklı bakış açılarıyla dile getirilmiştir. Söz gelişi *Bulaşık Hastalık*'ta⁷¹⁰ hizmetçinin doktorun yerini alması ile yaşanan olaylar anlatılır. Hanımın beyaz önlüğünü giyen Selime kendisini doktorluğa kaptırır ve o sırada muayeneye gelen Ülker ile Nazmiye Hanım'ı tedavi etmeye kalkar. Ülker hasta olmasına rağmen Nazmiye Hanım'ı hasta zanneder. Bu sırada Fasika Hanım'ın da doktor hanımın yanlış ilâç verdiğini söyleyerek içeriye girmesiyle işler iyice karışır. İyi bir şair olduğunu zanneden Ülker yazdığı her satırı etrafındakilere okumaya çalışır. Onun bu hastalığının

⁷⁰⁶ Mahmut Yesari, *Müthiş Bir Hastalık*, Çığır Kitabevi, İstanbul, 1939

⁷⁰⁷ Haydar Ediskun - Baha Dürder, "Hayırdır İnşallah", *Güldürü Oyunları 1*, Remzi Kitabevi, 1953

⁷⁰⁸ Cincime, "Kim Haklı", *Akbaba*, S.161, 23 Nisan 1927, s.7

⁷⁰⁹ Vahdet Güntekin, "Karın Ağrısı", *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s.269-278

⁷¹⁰ Cemil Cahit, *Bulaşık Hastalık*, Tefeyyüz Kitaphanesi, İstanbul, 1932

oyunun sonunda herkese bulaştığını görürüz. Doktor Edibe Hanım, eve döndüğü zaman bu manzara karşısında şaşkınlık geçirir. Buna karşılık *Ali Yerine Veli*'de⁷¹¹ tanınmış bir dişçinin muayenehanesini kısa bir süreliğine kalfasına bırakmasıyla olaylar gelişir. Fahri ustasına iyi görünmek için kiminin dişini çeker, kimine reçete yazar. Fakat tedavi sırasında kloroform kullanması tüm hastaları bayıltır. Üstelik reçetelere alışveriş listesini yazmıştır. Dişçi geldiğinde Fahri'ye kızmak isterse de “Ali'nin yerine Veli ancak bu kadar bakar” diyerek kendini savunur.

3.1.17. Alafrangalık Konusu Ele Alan Oyunlar

Cumhuriyet döneminde de batı dünyasının sanatı ve teknolojisi hakkında zihin yormayan, olayları sadece yüzeysel olarak değerlendiren kişiler yazarlarımızın ilgisini çekmiştir. Çok eskiden beri birçok edebî türde yer alan bu konunun tiyatro oyunlarına yansımaması mümkün değildir. Oyun yazarlarımız da konuyu oldukça objektif bir şekilde vermişlerdir. Birçok oyunda bu tarz davranışlar sergileyen kişiler eleştirilmiş, ülkenin ilerleyebilmesi için bireylerin beyinlerini geliştirmesi, üretime katkıda bulunması gerektiği ima edilmiştir.

Bu grupta değerlendireceğimiz oyunların ilki olan *Andaval Palas*'ta⁷¹² otel müdürü Şaban Efendi'nin amcası Semavizade, sonradan görme Rıdvan, Hazan Bey ve onun moda meraklısı eşinin lobide gürültülü bir şekilde konuşmasından rahatsız olur. Sonunda herkes odasına dağılmıştır. Ancak bu sırada otele hırsız girer ve elektriği keser. Hazan Bey odasını karıştırdığı için kendini birden Semavizade'nin karşısında bulur. Karısı da aldatıldığını düşünerek elinde silahla peşinden gelir. Bu kargaşada hırsız kimseye görünmeden otelden çıkmayı başarır. Aslında yazar, bütün bu olaylarla batılılaşmayı veya ilerlemeyi tek yönlü ele alanları eleştirmiş, böyle kişilerden oluşan toplumun sağlıklı olamayacağını, bireyler arasında iletişim kurulamayacağını belirtmiştir. Oyunda değişen medeniyete ayak uyduramayanlar, medeniyetin sadece zevk ve eğlence kısmını alanlar, Batılılaşmayı yanlış anlayanlar hicvedilmiştir. Özellikle ulusal kültürünü benimsememiş, bilgisiz kişilerin Amerikan hayatının yaldızlı dış yüzüne kanmaları, kendilerinden olanı küçümseyip, Amerikan yaşayış tarzını kendi hayatlarına uygulamaya kalkmaları zamanın belirleyici bir tutumu olarak oyunda yer almıştır.⁷¹³ Aynı zamanda bir pedagog olan Baltacıoğlu, oyunun önsözünde “fizyolojik bir haz temininden ziyade içtimaî bir davanın

⁷¹¹ Haydar Ediskun - Baha Dürder, *Ali Yerine Veli*, Remzi Kitabevi, 1958

Oyun 1932'de *Bir Cesaret Rekoru* adı ile basılmıştır.

⁷¹² İsmayıl Hakkı, “Andaval Palas”, *Yeni Adam*, S.1, 1 Kânunusani 1934, s.10

⁷¹³ Sevdâ Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)*, s.33

ikamesi için” ifadesine yer vererek sindirilmemiş asriliğin eleştirisini yapmıştır.⁷¹⁴ Yazar, medenî bir toplumun belirli değerleri bulunması gerektiğini ve toplumsal bir varlık olan insanın bu değerler dışına çıktığı zaman mutsuz olacağını ileri sürmektedir.⁷¹⁵

Alafrangalık konusuna farklı bir bakış açısı getiren bir diğer oyun ise *Deli*⁷¹⁶ adını taşır. Oyunda Maruf Bey, Meşrutiyet’in ilânından sonra iç dünyasına kapanmış, bu yüzden de Birinci Dünya Savaşı, Cumhuriyet’in ilânı, inkılâplar gibi önemli olayları kaçırmıştır. Oyunda ev halkı tarafından delirdiğine inanılan Maruf Bey’in yirmi yıl sonra kendine geldiğinde ülkedeki değişikliklere karşı gösterdiği tepki anlatılmıştır. Maruf Bey, Cumhuriyet’in ilânıyla birlikte ülke sınırlarının ve komşuluk ilişkilerinin değişmesi, Latin alfabesine geçilmesi, tekkelerin türbelerin kapatılması, yönetim sisteminin değişmesi, kadınlı erkekli toplantılar, kadınların erkeklerle birlikte eğitim alıp omuz omuza çalışmaları gibi birçok olaya anlam veremez. O gün evde de İzmir’in kurtuluşunu kutlamak için şampanyalar patlamakta, kızlı erkekli dans edilmektedir. Olayın kahramanı Maruf Bey bir müddet onları izler. Dans edenler o kadar kendilerinden geçmişlerdir ki şarkının içinde geçen kedi ve köpek seslerini bile çıkarmaya çalışırlar. Onların aşırıya kaçan davranışlarına Maruf Bey de katılır. Fakat o, bu sefer gerçekten delirmiştir.

Oyun ülkede meydana gelen büyük değişiklikleri oldukça başarılı bir şekilde verir. Eserde toplumda hâlâ eski alışkanlıklarından kopmak istemeyenler olduğu gibi, bu hızlı süreci tam anlamıyla değerlendiren çözümleyemeyenlerin varlığına da değinilir. Yazar yirmi yıl gibi kısa bir sürede meydana gelen büyük değişikliğin panoramasını yapmakta, özellikle toplum yaşayışında meydana gelen bazı aşırılıkları aklı birdenbire başına gelen deli aracılığıyla alaya almaktadır. Refik Halid eserinin ön sözünde “Bu eser hakkında inkılâbımızı hicvetmiyor, tebarüz ettiriyor” diyerek Atatürk’ü minnetle andığını da belirtmiştir.

Batı hayranlığının yüzeysel bir şekilde ele alındığı *Bob Sital*’de⁷¹⁷ ise dergi çıkarmak için bir araya gelen kişiler derginin ismine, yönetim kadrosuna ve ele alınacak konulara karar verirler. Fakat iş sermaye koymaya gelince herkes yan çizerek. Bu işin yatacağı fikrine kapılarak suçu kendilerinde değil de ülkede bulurlar: “Zaten bu memlekette hangi işe el atsan karşına bin mani çıkar. Bizim gibi iş adamlarının vatanı Amerikadır, Amerika...” (s.6). Yazar bu işe niyetlenen beş arkadaşın ciddiyetsizliğini davranışlarından ve konuşmalarından çıkarmamızı sağlar. Çünkü görev dağılımını sigara

⁷¹⁴ Sevinç Sokullu, 1979, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s.203

⁷¹⁵ Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatros’na Toplu Bakış, 1923–1967*, s. 132

⁷¹⁶ Refik Halid, *Deli*, Kenan Basımevi ve Klişe Fabrikası, İstanbul, 1939

⁷¹⁷ F. Garipoğlu, “Bob Sital”, *Akbaba*, S.357, 1940, s.5–6

paketlerinin arkasına yazarlar. Yazı konuları bile halka bilgi vermenin çok uzağındadır; Yavuz Sultan Selim'in Üçüncü Viyana muhasarasında Napolyon'u yenememesinin veya Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'un zaptında tayyareden istifade etmemesinin sekiz mühim sebebi, Meşhur Alman Müzisyeni Viktor Hugo ile İsviçre imparatoriçesinin aşk maceraları gibi konular üzerinde duracaklarını söylerler. Dergiye "Edişin Of Ecükeyşin" gibi İngilizce bir isim koymaları da yabancı hayranlığının bir göstergesidir.

3.1.18. Irk Konusu Etrafında Gelişen Oyunlar

Bu gruba giren oyunların genelinde beyaz ırkın zencileri bilgi ve teknoloji alanında ezmeleri, kendilerini üstün görmeleri üzerine kurulmuştur. Beyaz ırkı temsil eden kişiler zencilerin kültürüne saygı duymazlar. Bu yüzden de oyunlarda ısrarla onlara medeniyet ve uygarlık götördüklerini iddia ederler. Bu sırada onları baskı altına aldıklarını, hatta çoğu zaman kendi çıkarları doğrultusunda kullandıklarını göz ardı ederler. Oyunlar da beyaz ırkın bu tutumunu gösteren çeşitli örneklerle doludur.

Beyaz ırkın uygarlık anlayışı din olgusuyla birlikte *Bir Beyaz Adam*'da⁷¹⁸ işlenmiştir. Eugene Avrupa'da uzun yıllar yaşadktan sonra çocukluk ve gençlik günlerinin geçtiği Afrika'ya döner. Arkadaşı Diomi'de bir gece kalmayı tasarlamış, ama onun kendisine düşmanca davranışları karşısında şaşırılmıştır. Birbirleriyle hesaplaştıktan, geçmişini sorguladıktan sonra aralarında az da olsa bir düzelme görülür. Diomi hayatındaki her olayın açıklamasını dine bağlar. Eugene ise inancın insanların elinde oyuncak olduğunu, herkesin kendi çıkarı için dini kullandığını söyler. Diomi yerli halkı ilkelikten dinî öğretiler sayesinde kurtarabileceğine inanır. Kızı Marie'yi de bu düşünceler doğrultusunda yetiştirmiştir. Bütün bu konuşmalardan sonra yorgun düşen iki arkadaş derin bir uykuya dalar. Bu durumu fırsat bilen Yula adındaki bir yerli Eugene'nin çantasındaki boncukları almak için önce onu, arkasından Diomi ile Marie'yi öldürür. Yula'nın sırf renkli boncuklar için üç kişiyi öldürmesi Afrikalıların aslında gerçekten ilkel olduklarının bir göstergesidir.

Yazar ne Diomi gibi körü körüne belli sistemlere bağlı kalınacağını, ne de Eugene gibi her şeyi bir kenara bırakıp kuralsız yaşamanabileceğini belirtmektedir. Ona göre sağlıklı bir toplum düzenine sahip olmak için sosyal ve dinî hayatta çeşitli kurallar ve yasaklamalar getirilmelidir. Her şeyden önce insanların eğitilmesi şarttır. İşte o zaman bireyler akıllarını kullanmayı, her düşüncenin ve davranışın öncesini ve sonrasını hesaplamayı öğrenmiş olacaklardır.

⁷¹⁸ Alpagut Erenuluğ, *Bir Beyaz Adam*, Toplum Yayınları, Ankara, 1965

Beyazların zencileri medeniyetle tanıştıırken aslında kendi çıkarlarını düşündüklerini anlatan bir diğer oyun ise *Dolap Beygiri*'dir.⁷¹⁹ Oyunda siyahların topraklarına giren üç beyaz cezalandırılacaktır. Birinci Tutsak zencilere tüfekle avlarını nasıl yakalayacaklarını hikâye eder. Onlardan fildişi alıp yerine de fişek satarak canını kurtarır. İkinci Tutsak bir doktordur. Kralın yıllardır hasta olan karısını iyileştiren o da sağ salım ülkesine döner. Üçüncü Tutsak ise bir filozoftur. Gerçeğin peşinde olduğunu söylemektedir. Kral bunun kendisine bir yarar sağlamayacağını düşünür ve öldürülmesini emreder. Bu sırada bir siyah, kralın izni olursa beyaz adamı beygir olarak kullanmak istediğini söyler. Böylece felsefenin kültür ve eğitim düzeyi düşük olan insanlar arasında hiçbir şey ifade etmediği gösterilmiştir. Aslında beyazlar ve siyahlar arasında yıllardır süren ezen/ezilen kavgasında beyazlar siyahlara uygarlık/medeniyet getirdiklerini söyleyerek onları silah veya tütünle tanıştırmışlar, birçok manevî değerlerinin yanı sıra yeraltı zenginliklerini de ellerinden almışlardır.

Bir Beyaz Adam'da Eugene bu acı gerçeği fark eden tek kişidir. Yerlilerin kendi ilkelikleri ile daha mutlu ve masum olduklarını, onları aslında beyazların kirlettiğini düşünür. Bu oyunda ise yazar siyahları beyazların karşısına güçlü bir şekilde çıkarmıştır. Son beyaz adamın beygirin yerine kullanılmasında onların asıl derdinin karınlarını doyurmak, hayatlarını devam ettirmek olduğu düşüncesi yatar. Oyunda siyahların batıl inançlarına değinilir. Sözelgeşi büyücünün hastaları iyileştirdiğine, ölüyü yakmak gerektiğine inanırlar. Yazar bu yerel motifi kullanarak onların ne kadar cahil ve bilgisiz olduğunu ortaya koyar.

Aynı bakış açısı *Misyoner*'de⁷²⁰ de verilmiştir. Bir gemi kazasından kurtulan Misyoner bunun bir işaret olduğunu düşünür. Adadaki yerlilere Hristiyanlığı öğretmeye karar verir. Böylece İsa'nın ordusuna yerlileri de katacaktır. Yerlilerle karşılaştığında onlara uygarlık getirdiğini söyler. Oysa Yerliler hayatlarından memnundurlar, oldukları gibi kalmayı tercih etmektedirler. Misyoner onları insanları yemekle suçlar. Yerliler ise bütün bunların uydurma olduğunu, gerçekte bağdaşmadığını ifade ederler. Ancak Misyoner'i ikna edemeyeceklerini anlayınca onu atalarından kalma kazana atarak etrafında çılgınca dans etmeye başlarlar.

Bu grup içerisinde tam olarak siyah ve beyaz ırk mücadelesini işlememekle birlikte dünyadaki tüm ırkların ve kültürlerin kardeş olduğunu vurgulayan başka bir oyunu da

⁷¹⁹ İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, "Dolap Beygiri", *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, s. 279–293

⁷²⁰ Güngör Dilmen, "Misyoner", *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s.77–83
Oyun 1971 yılında yazılmıştır.

değerlendirmek istiyoruz. Bütün bu güç savaşı ve rekabet ortamında insanların isterlerse barışı ve huzuru yakalayabilecekleri *Olimpiyat*'da⁷²¹ olimpiyatların ortaya çıkışıyla birlikte anlatılmıştır. Oyunun başında iki bilge, bireylerin güçlerini savaşlar yerine spor alanında göstermelerinin insanlığın geleceği için daha iyi olacağını belirtir. Böylece herkes rekabet duygusunu sporda tadacaktır. Olimpiyat kurallarına göre kazanmak asıl hedef olmakla beraber güzel yarışmak da gerekmektedir. Sadece Yunanlılar değil her ülkeden gelen sporcularla dört yılda bir olimpiyat şenliklerinin düzenlenmesine karar verilir. Bu olimpiyatlar sayesinde ülkelerin birbirlerini tanıyıp dost olabileceği de ileri sürülür. 1900'de Paris'te yapılan yarışlardan başlayarak 1988'de Seul'a doğru sporcuların koşmasıyla oyun noktalanır. Yazar olimpiyat yarışlarıyla birlikte farklı kültür ve ırktan birçok insanın kardeş olabileceğini ve her yerde barışın, mutluluğun hüküm sürebileceğini vurgulamak istemiştir.

3.1.19. Diğer Oyunlar

Bir grup içerisinde değerlendiremediğimiz bu bölümdeki oyunların kimisi Cumhuriyet dönemindeki basın hayatı üzerinde durmuş, kimisi ise yönetim değişikliğiyle birlikte halkın nüfus sayımına veya kadınların seçme ve seçilme hakkına sahip olmasına verdiği tepkileri dile getirmiştir. Bazı oyunlarda ise düşünmeden hareket etmenin kişiye verdiği zarar konu edinilmiştir.

Basın hayatıyla ilgili iki oyunla karşılaşırız. Bu eserlerde de diğer dönemlerde olduğu gibi bu mesleğin inceliklerini bilmeyen kişilerin önemli görevlere getirilmesi yüzeysel bir şekilde ele alınmıştır. Sözcüleri *Çalar Saat*'te⁷²² idare memuru Nedim'in beceriksizliğine ve saflığına dayanan olaylar yaşanır. Nedim, kendisine verilen görevleri yerine getiremez. İşine son verileceği bir sırada ikramiye çıkması hayatını tamamen değiştirir. Çünkü müdür de borçları yüzünden gazeteyi kapatmayı düşünmektedir. Durumdan yararlanan Nedim gazetenin yeni müdürü olurken eski müdür de idare memurluğuna getirilir. *Gazeteci Düşmanı*'nda⁷²³ ise gazetecilerin çoğu zaman gereksiz sorular sorarak, karşısındaki insanı sıktıkları ve asıl haber konusunu kaçırdıkları üzerinde durulmuştur. Oyunda Gazanfer Paşa'nın gazetecilerin sorularından kurtulmak için uyguladığı yöntem anlatılır. Gazanfer Paşa kendisini ziyarete gelen Salih Paşa'ya gazetecilerin düşmanlardan bile kötü olduğunu söyler. Söz konusu gazeteciler olduğu zaman dikkatli davranmak gerektiğini belirtir. Bir gün Vehbi adındaki gazeteciye

⁷²¹ A. Turan Oflazoğlu, "Olimpiyat" *Fatih ve Kısa Oyunlar*, s.60–78

⁷²² Ahmet İhsan, *Çalar Saat*, Cumhuriyet Matbaası, İzmir, 1932

⁷²³ Reşat Nuri, "Gazeteci Düşmanı", *Mektep Temsilleri Birer Perdelik Üç Komedi Bir Arada*, İlkbal Kütüphanesi Sahibi Hüseyin, Orhaniye Matbaası, 1924

yaptıklarını anlatmaya başlar. Olaylar şöyle gelişmiştir: Paşa, Vehbi'nin sorduğu sorulara ters cevaplar verir. Fotoğraf çekmeye kalkışınca da silahını Vehbi'ye doğrultur. Vehbi korkusundan masanın altına girer. Bunun üzerine Paşa elleriyle beslediği yilandan kendini sakınmasını söyler. Eline bir hindistancevizi alarak düşmandan ele geçirdiği bombayı ona atacağını söylemesiyle Vehbi bayılır. Gazeteciye oyun oynayan Paşa ona böylece bir ders verdiğini düşünür.

Nüfus sayımı ile ilgili iki oyunla karşılaşırız. Bunlardan ilki *Tahrir-i Nüfus*'ta⁷²⁴ nüfus sayımı sırasında doğan bir bebeğe kapı ağzında isim konulmasından bahsedilir. *Nüfus Sayımı*'nda⁷²⁵ ise memurun nüfus sayımı sırasında karşılaştığı olaylar anlatılır. Kapısını çaldığı kişilerin bazısının iki karısı vardır, bazısı ineğinin de kayıt altına alınmasını ister, kimisi nüfus sayımının ne olduğundan habersizdir. Sorulan soruları doğru dürüst cevaplayamazlar. Oyunda halkımızın cahilliği ifade edilmekte, nüfus sayımı hakkında bir bilgisi olmadığı ortaya konulmaktadır.

Kadınların toplumda söz sahibi olmak için çaba sarf ederlerken öncelikle ev halkıyla mücadele etmesi gerektiğini *Kadın Saylav*'dan⁷²⁶ öğreniyoruz. Oyunda Kadın kocasından gizli olarak seçimlerde adaylığını koymuş ve kazanmıştır. Eserde kadınların seçme ve seçilme hakkı üzerinde durulmuş; kadının kocasından gizli iş yapması eleştirilmiştir.

Düşünmeden hareket etmenin insanın başına birçok sorun açacağı düşüncesi kesin çizgilerle *Yolcu Konmaz Otel*'inde⁷²⁷ ortaya konmuştur. Otel sahibi oteline bir şehzade geleceği için çok heyecanlıdır. Misafirini rahat ettirmek için işe bir garson almaya karar verir. Yeni garsonu şehzade sanmasıyla her şey birbirine karışır. Şehzadenin gelemeyeceğini bildiren bir telefon birden gerçekte yüzleşmesini sağlar. Yanında çalıştıracağı bir kişiye şehzadeymiş gibi davranmış ve ağırlamıştır. Garsona bu olayı kimseye anlatmaması için yalvarırken oyun biter. *Bize Bir Pantolon Lâzım*'da⁷²⁸ ise terzinin dükkânı kalfasına bırakmasıyla birlikte gelişen olaylar anlatılır. Oyton ustasına iyi bir eleman olduğunu ispat etmek ister. O yokken dükkâna mal almaya gelenlere yardımcı olur, iyi pazarlık yapar ve hiçbir müşteriyi geri çevirmez. Fakat müşterilerin beğendikleri pantolonu paket yaptırıp akşam almaya geleceklerini söylemeleri ile işler karışır. Oyton herkese yanlış pantolonları verir.

⁷²⁴ Cem, "Tahrir-i Nüfus", *Yeni Kalem Dergisi*, S.1, 6 Ekim 1923

⁷²⁵ Mahmut Yesari, "Nüfus Sayımı", *Akbaba*, S.352, 1940, s.4-5

⁷²⁶ Şinasi Okur, *Kadın Saylav*, Bozkurt Matbaası, İstanbul, 1935

⁷²⁷ Cemil Miroğlu, "Yolcu Konmaz Otel", *Yüz Seçme Piyes*, s.711-714

⁷²⁸ Haydar Ediskun - Baha Dürder, "Bize Bir Pantolon Lâzım", *Güldürü Oyunları 1*, Remzi Kitabevi, 1953

Hayatın sürprizlerle dolu olduğuna *İhtiyar Serseri*'de⁷²⁹ tanık oluruz. Oyunda komiser ve polis memuru yangın yeri denilen alandaki kapkaçlardan ve tecavüz olaylarından bahsederlerken içeriye ihtiyar bir adam girer. İhtiyar içinde beş yüz altı lira olan bir cüzdan bulmuş ve karakola teslim etmek istemiştir. Fakat aklından bir an da olsa paraları almak geçtiği için kendinden utanır. Sadece para yoksulu değil, aynı zamanda ahlâk yoksulu olmaktan korkmuştur. Komiser onun yangın yerinde kaldığını öğrenince son zamanlarda meydana gelen olaylar hakkında bilgisine başvurur, ona geceyi nezarethanede geçirmesini söyler. İhtiyar böyle bir muameleyle karşılaşacağını ummadığı için ne diyeceğini bilemez.

Bu dönemde yazılmış bazı oyunlarda ise yazarlar sıradan olayları konu edinmişlerdir. Örneğin *Mazlumlar Serisi*'nde⁷³⁰ aynı isimde üç karakterin olması olayların akışını değiştirmiştir. Avukat Bay Mazlum, yıllardır Paris'te yaşadktan sonra İstanbul'a döner. Hiç tanımadığı akrabalarını gazete yoluyla bulmaya çalışır. İlânı gören amca Mazlum ile bir davacı aynı anda büroya gelirler. İşe yeni girdiği için olup bitenden habersiz olan kalfa Mazlum amcayı davacı, davacıyı amca sanır. Böylelikle Avukat Bay Mazlum'u yanlış yönlendirir. Oyunun sonunda amcanın yaptığı açıklamayla her şey aydınlığa kavuşur. *Züğürtler*'de⁷³¹ parasız kalan Kemal ve Sami'nin Recep ve Sefer adlı tüccarlardan para koparmaya çalışmaları anlatılır. Çünkü o gün kendilere bırakılan telgrafta onlardan beş lira alacaklı olan birinin gelip parayı isteyeceği belirtilmiştir. Bir an tereddüt etseler de çaresizlikten parayı almaya gelen kişinin yerine geçerler. Ne var ki kendileri gibi oyun oynamayı düşünen başkalarının da olması planlarını bozar. Sonunda para kimseye yaramaz, çünkü asıl sahibi gelir ve alacağını tahsis edip gider.

Toplar ve Paşalar'da⁷³² her şeye meraklı bir paşa tipi çizilmiştir. Oyunda paşanın emri üzerine düşmanları yok etmek için bir top yapılır. Fakat paşanın merakından topun içine girmesiyle işler karışır. Paşayı bir türlü dışarı çıkaramayan XVII. Urban ile Silindir Şapkaklı topun ateş almasıyla birlikte ölürler. Böylece her şeye sahip olmak isteyen Paşa meydanı başkalarına bırakmıştır. Hırsın ve merakın kurbanı olmuştur.

⁷²⁹ Reşat Nuri, "İhtiyar Serseri", *Mektep Temsilleri Birer Perdelik Üç Komedi Bir Arada*, İlkbal Kütüphanesi Sahibi Hüseyin, Orhaniye Matbaası, 1924

⁷³⁰ Müçteba Selahattin Or, *Mazlumlar Serisi*, İstiklâl Matbaası, Ankara, 1961

⁷³¹ Ali Zühtü Altaylı, *Züğürtler*, Ulusal Matbaa, Ankara, 1943

⁷³² Güngör Dilmen, "Toplar ve Paşalar", *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s.67- 75
Oyun 1970 yılında yazılmıştır.

İstanbul'un fethi ise *Deniz Abdal*'da⁷³³ ele alınır. Deniz Abdal, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u nasıl ele geçireceğini rüyasında görür ve bunu Akşemseddin'e söyler. Fatih Sultan Mehmet'in kararlılığı ve Türk askerinin imanı sayesinde aşılması imkânsız gibi görünen surlar ele geçirilir. Oyunda yan tema olarak Deniz Abdal ile Bizanslı bir kız arasında geçen aşk işlenmiştir.

3.2. KİŞİLER

Türk tiyatrosunun en verimli dönemi Cumhuriyet yıllarıdır. Bu dönemde birçok oyun kaleme alınmıştır. Oyun bolluğu kişilerin sayısını da artırmıştır. Ayrıca bu dönemde Halkevleri kurulmuş, birkaç yıl içerisinde ülkenin bütün şehirlerinde kültürel varlıkları kabul edilmiştir. Bu kuruluşlar için oyunlar yazılması özendirilmiştir. Yine bu dönemde ülkemizde kalkınma hamleleri ve iş bölümü sonucunda pek çok yeni meslekler ve uğraşlar ortaya çıkmıştır. Bu durumu en iyi bilen yazarlarımızdır. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde görmediğimiz ölçüde çok oyun bulunması, insanımızın yeni yeni uğraşlar edinmesi, bunların oyunlarımıza yansması ister istemez eserlerdeki kişileri çok çeşitli hale getirmiştir. Bunların ortak yönlerini ve baskın özelliklerini göz önünde tutarak yaptığımız gruplandırma da bunun en belirgin kanıtıdır.

Cumhuriyet dönemi oyunlarında karşılaştığımız kişileri gruplayarak incelemek hem işimizi kolaylaştırmakta, hem de onları daha iyi anlamamızı sağlamaktadır. Bu düşüncelerle biz oyun kişilerini “Bencil ve Çıkarıcı Kişiler”, “Saf, Dürüst ve Pasif kişiler”, “Bozuk Düzenin Ezdiği Kişiler”, “Aktif, Yapıcı ve Mücadeleci Kişiler”, “Yalnız, Karamsar ve Sorgulayıcı Kişiler”, “Alafranga ve Akıl Sağlığı Bozuk Kişiler”, “Tecrübeli, Olgun ve Yenilikçi Kişiler”, “Tutucu ve Gelenekçi Kişiler”, “Aşk ve Evlilikte Mutluluğu Bulamayan Kişiler”, “Sanatçı Kişiler”, “İdealist ve Vatansever Kişiler” gibi başlıklar altında ele almayı uygun bulduk.

3.2.1. Bencil ve Çıkarıcı Kişiler

Cumhuriyet dönemi oyunlarında pek çok bencil ve çıkarıcı kişiler vardır. Bunlar nerede olurlarsa olsunlar, öncelikle bencillikleriyle ve çıkarlarını kollamalarıyla tanınırlar. Kanunların boşluklarından yararlanmayı çok iyi bilirler. Toplumdaki bozuk düzenden en çok onlar yararlanırlar, merhamet duygusundan uzaktırlar. Acıma nedir bilmezler. Kendi çıkarları söz konusu oldu mu zalim bile olurlar. Karşılarındaki insanların istek ve haklarını dikkate almazlar. Böyleleri köy oyunlarında ya muhtar ya da köyün ağası konumunda

⁷³³ Behçet Kemal Çağlar, “Deniz Abdal”, Malazgirt Zaferinden İstanbul'un Fethine, Millî Eğitim Basımevi, Ankara, 1971, s.41-85

bulunurlar. Sayıları çok fazla olmamakla birlikte çocuklarının duygu ve düşüncelerini önemsemeyen babaları da bu gruba katabiliriz.

Zalim ve çıkarıcı kişilerin ilk örneğine *Bir Ülkü Yolu*'nda rastlıyoruz. Bu oyundaki Baba, *Dağ Başı*'ndaki Koca Hüsük gibi gaddar ve duygusuzdur. Kızlarının duygularını dikkate almazlar ve gençlerin evlenmesine engel olurlar. İkisi de öncelikle toplumdaki konumlarını düşünürler. *Ayşe*'de Yusuf Efendi de kendi çıkarı için oğlunun mutluluğunu göz ardı eder. Zengin bir şehirli kızla evlenmesi için baskı yapar. Onun için en önemli değer paradır: “ Dünyada insana yegâne şeref veren şey paradır. Bunu bulmak için şu harp yıllarında az mı çalıştım? Bugün alnı açık ve şerefli bir tüccarsam bunu kazandığım liralara borçluyum. Dünyada kadın, aşk, sevgi hep boş şeylerdir” (s.14). Bir başka paragöz kişiyle *Taliin Bir Cilvesi*'nde karşılaşırız. Kıracısından para almak için yaygara kopartır, ancak ikramiyenin çıktığını duyunca birden değişen ikiyüzlü biridir.

Köy oyunlarında genellikle olumsuz bir kişi olarak verilen ağa; yoksul köylüyü sömüren, onları kirli işlere alet eden biridir. *Pusuda*'ki Yılanoğlu kurnazdır. Köyde sürekli huzursuzluk çıkarır. Haksız yere başkalarının mallarını alır, aileleri birbirine düşman eder. Yazar karaktere kişiliğiyle bütünleşecek bir isim vermiştir. Oyunda ağanın ilk bakışta gür kaşı, iri bıyığı ve saat kösteği göze çarpar. “Parlak çizmeleri, kadife pantolonu, lacivert yelek ve kurvaze ceketini ile” tam bir ağa tipinde olduğu belirtilir. *Allah'ın Dediği Olur*'daki Habib Ağa köylünün zaaflarından faydalanır. Ağanın köylü üzerindeki etkisi Durmuş'un sözleriyle şöyle verilmiştir:

“... Neden dersin, adam zengin,
üstelik namazında orucunda,
tesbih elinden düşmez, bilirsin,
köylü sayar kendisini.
yüksek yerlerde bir sürü adamı var,
kazada dersin öyle, şehirde dersin öyle;
sen nasıl başa çıkarsın böyle biriyle?”(s.52).

Habib, dinin insanları etkilemedeki öneminin farkındadır. İsminin “sevgili” anlamına gelmesi ve oyunda Allah'la konuştuğunda ona “Habibim”, “Sevgili kulum” şeklinde seslendiğini söylemesi, ikiyüzlü ve fırsatçı kişiliği dikkate alındığında ironik bir durum yaratır.

Kimdir Kim Bilir'deki Dal Yakup ise gözüne kestirdiği toprakları ele geçirmek için adam öldürmekten çekinmez. Kimsenin onu suçlayacak cesareti olmadığını bildiğinden kirli işlerini yapmaya devam eder. Ağa tiplemesinin yer aldığı oyunlar arasında sadece

Sevilen Adam'daki Kadri Sönmez'i köylülere eziyet ederken görmeyiz. Onun tek hatası çevresindeki sahte dostları ayırt edememesi ve sürekli pohpohlanmaktan hoşlanmasıdır.

Köylerde ağaların yanı sıra muhtarlar da söz sahibidirler ve bu durumu genellikle kendi çıkarları için kullanırlar. Örneğin *Köse ile Muhtar*'daki Kel Ahmet kişisel tutkularına yenik düşer ve haksız yere köylünün parasını toplar. *Ormanda*'daki Kizir Memet de kurnazdır, öz kardeşinin saflığından yararlanır. Yazar, Kizir'in kişiliğini şu şekilde verir: "Taburcu hasta, kurnaz adam, hastanelik hasta, sert, emreden biri arasındaki bu gülünç geliş gidişleriyle içinin de, yamalı dış görünüşü gibi şurdan buradan toplama olduğu anlaşılır" (s.82). Bu sözlerin de belirttiği gibi yazar daha oyunun başında Kizir'in güvenilir bir karakter olmadığını okuyucuya duyurur.

Köylünün saflığından faydalanan, bencil tiplerden biri de imam/hocadır. *Köse ile Muhtar*'da karşılaştığımız imam ufak tefek menfaati için dolaplar çeviren, dini kendi çıkarlarına göre kullanan biridir. Halkın dinî duygularını sömürür. *Allah'ın Dediği Olur*'daki Hoca'yı ise ağanın peşinden ayrılmayan biri olarak değerlendirmemiz mümkündür. Hoca, Habib Ağa Allah'la konuştuğunu iddia edince onu kıskanır. Allah'ın arada bir perde olmadan peygamberimizle bile konuşmadığını, günahkâr bir kişi olan Habib'in böyle bir ayrıcalığa sahip olamayacağını düşünür. "Tanrı bu sözü bir kişiye daha söylemek istese dahi, kokmuş Habibi seçmezdi herhalde. Bula bula seni mi bulmuş şo koca köyde?" (s.75). *Sevilen Adam*'daki Rasim de sürekli ağanın etrafında dolaşan bir oyun kişisidir. Hocadan farklı yanı ise asalak yaşamayı alışkanlık haline getirmiş olmasıdır.

Keloğlan'daki Tilki toplumdaki kurnaz kişilerin temsilcisidir. Herkesin zaaflarından faydalanan. Kendini zor durumlardan nasıl kurtaracağını bilir. Oyun boyunca çıkarına kim uygunsa onun yanında yer almıştır. Keloğlan'ın ona "beylerin maşası" diye hitap etmesi boşuna değildir. Aklına güvenerek zenginlere, ağalara öğütler verir. Onların yanında kendine bir yer edinmeye çalışır. Aksi halde durumunun kellerden bir başka deyişle dürüst halktan bir farkı kalmayacağını bilir. Kurulu düzenin devamından yanadır.

Oyunda Tilki'nin amcası Tüccar, tefecilik yaparak sonradan zengin olmuş biridir. Tilki Keloğlan'a amcasını tanıtırken bir zamanlar onun da kel olduğunu fakat sonunda onun da düzene uyduğunu söyler. Aslında bu tipler bu gibi kişilerin değer yargılarının yok olma pahasına zengin olabilecekleri vurgulanır. Oyunda adı verilmeyen Tüccar'ın dinî duyguları sömürdüğünü de görürüz. Onun gereksiz yerlerde Yunus'tan bir ilahî okuması, sürekli elinde tespihle konuşması halka dürüst, namuslu iş adamı görüntüsü vermek içindir. *Derebeyi Oyunu*'nda karşılaştığımız tefeci ise halkı dolandırır, ancak Derebeyi'nin karşısında sesini bile çıkaramaz

Bir başka zalim kişi ise *Keloğlan ile Zülfüsarı*’da SeSe olarak verilen komutandır. Komutana özellikle SS ismi verilerek Almanların Hitler’ine gönderme yapılmış olabilir. Acımasız biridir, amacına ulaşmak için her şeyi göze almıştır. İri cüssesiyle birlikte ürkütücü bir tipi olan SeSe’yi yazar masallardaki devin modern bir kopyasına benzetir. *Derebeyi Oyunu*’ndaki Derebeyi de halkı korkutarak onlardan haksız yere vergi alır. Kaba kuvvetin, başkasının parasıyla gününü gün edenlerin temsilcisidir. Halkın sıkıntıları onu ilgilendirmez. En son bulduğu vergi toplama sebebinin mantıksız olması bile onun zalimliğine bir örnektir:

“Adı Dursun olanlardan,
bir de, tavuk satanlardan,
sonra, kafası kellerden,
ayrıca kılıbıklardan
birek akça alınacak.” (s.99)

Yurttaş A’daki Bekçi, Mezar Müdürü ve Belediye Başkanı bu bozuk düzenin devamından yanadırlar. Bekçi halinden memnundur ve hiç de düzeni bozmaya niyeti yoktur. Oyun boyunca rüşvetle aldığını sürekli ima eder. Ona göre rüşvet “lütuf, ihsan, kerem, ölmüşlerin hayrıdır.” Çoğu zaman aptal numarası yapıp alttan alarak *Yurttaş A*’yı sinirlendirmeyi başarır:

“Yurttaş A: Tırnak vermişler sana, başını kaşıyasın diye.

Bekçi: Öyledir Bey!

Yurttaş A: Yoksa göz oyasın diye değil!

Bekçi: Haşa Bey!

Yurttaş A: Göstereceğim sana, nasıl davranılması gerek bir yurttaş!

Bekçi: Fena olmaz bey!

Yurttaş A: Anlayacaksın yasalar ve töreler karşısında başına buyruk olup olmadığımı.

Bekçi: Allah razı olsun senden bey!

Yurttaş A: Anlayacaksın görevini ve hem de sorumluluğunu.

Bekçi: Hay yaşayasın bey!” (s.34–35).

Mezarlık Müdürü’nün de Bekçi’den farkı yoktur. *Yurttaş A*’nın söylediklerini hem ciddiye almaz, hem de duymazlıktan gelir. Belediye Başkanı ise “Yüzyıl Sonraki Kentimiz” adlı serginin hazırlığındadır. Amerika’da uygulanan bu çalışmanın kendi ülkeleri ve şehirleri için uygulanabilirliğini düşünmeye gerek bile duymaz. Nitekim idarî

anlayışa sahip olmadıkları, halktan uzak yaşadıkları Yurttaş A ile konuşmalarından da anlaşılmaktadır.

İnsanları parayla satın alabileceğini düşünen, onların zayıf noktalarından faydalanan bir başka oyun kişisi ise *Yurttaş B*'deki Yurttaş B'dir. Ona göre hayattaki en önemli şey paradır. Yazar onun bu özelliğini para koleksiyonu yapmasıyla da ilişkilendirilmiştir; Osmanlı sikkeleri, Bizans paraları ve daha eski dönemlere ait paraları biriktirmiştir. Karısının Yurttaş B hakkındaki yorumları ise şu şekildedir: “Kesin yargıları ve davranışları vardır. Ak dedi mi o aktır artık, kara dedi mi kara. Bir adım gerilemeyi ödün sayar. Öyle bir dünyası vardır ki orada her şey her gün yerli yerindedir, hiçbir şey bir adım kımıldamaz, hiçbir şey azıcık da olsa atmaz rengini, hiç yel esmez. ... Ve bu adam dünyayı yönetmek ister, yani yargılamak. Onun tek yöntemi vardır, yargılamak” (s.394). Bu sözler, oyunun ilerleyen bölümlerinde Yurttaş B'nin grev sözcüsü ile arabulucuya ödün vermeyeceğinin de habercisidir. Çünkü Yurttaş B sadece kendi çıkarlarını düşünür ve bu konuda ödün vermek gibi bir niyeti yoktur.

Aynı düşünce yapısına sahip Tahsin Bey ve eşi Nebahat Hanım *Şerefiye*'de mecburiyet karşısında yanlarında çalışan bekçiyle iletişim kurarlar. Ancak bu ilişkide de menfaat söz konusudur. Tahsin Bey, fabrikaya giren hırsız yakaladığı ve paraların çalınmasına engel olduğu için Sabri'yle görüşür. Onu ödüllendirirken bile ailenin gerçek sıkıntılarından habersizdir.

Afyon Savaşı'nda da insanî değerlerin göz ardı edildiğini görürüz. Afyonu Çin'e satan kişi İngiltere Kraliçesi'dir. Kraliçe Çin'in tarihî değerlerinin, altın ve gümüş gibi kaynaklarının ülkesine gelmesini isterken aradaki kişiler bu durumdan faydalanan ceplerini doldurmaya çalışırlar. *İki Kısa Piyas*'de Efendi de paranın gücünü kullanan biridir. Zeki ve kurnaz bir adamdır. Efendi herkesin çıkarları doğrultusunda hatalar yapabileceğini iddia eder. Eserde Efendi'nin dünya görüşü şu satırlarda verilmiştir: “Hepimiz aynı pis çamurdan yoğrulmuşuz. Ben de bu yaşma geldim, istediğim tarafa çekemeyeceğim bir insan görmedim. Leblebi alır gibi satın aldım insanları...” (s.34). Efendi'ye benzer bir kişiyle *Korkunçlar*'da da karşılaşırız. Acenta da diğerleri gibi paraya güvenir. Emrinde çalıştırdıklarına çok kötü davranır. Kasabanın ileri gelenleriyle iyi ilişkiler kurarak özel işlerinin kısa zamanda halledilebilmesi için zemin hazırlar.

Her şeye parayla sahip olacağını düşünen bir başka kişi ise *Biraz Gelir misiniz?*'deki Effer'dir. Effer tüccardır ve supiyi bireysel fayda elde etmek için almak ister. Bir anlamda supiyi metalaştırır. Oyun boyunca Mateh'lere her geldiğinde işkembe çorbası içtiğini söylemesi de anlamlıdır: “Effer, Mateh Usta başkalaşıncaya kadar onların

önerdikleri ikramları reddeder. Ve giderek sayıları artan, içtiğini söylediği işkembe çorbalarıyla işkembe, mideye düşkünlüğün reklâmını yapar, onların işkembelerini kıskırtır gibidir... Bu Effer'in kullandığı bir etkileme, bir baskı olarak ele alınmalı[dır].⁷³⁴ Effer sağır bir toplumun değerlerine yani paraya, güce ve üne sahip olmak ister.⁷³⁵

Benzer özelliklere sahip bir başka oyun kişisiyle *Delioğlan*'da karşılaşırız. Oyunun başında Hamhum'un kişiliği Anlatıcı tarafından şöyle verilmiştir: “Bir Hamhum Bey!...Görünen köy klavuz istemez. Kanlı canlı, aramızda yaşıyor. Dünyayı yutsa daha yok mu diyenlerden. Asalaklarla çömezleri kullanır, çıkarı için yapmayacağı şey yoktur. Bu cinsini pazarda satmazlar, çünkü bunlar hep başkalarından almak için yaşarlar. Canım tanıyorsunuz işte” (s.10). Hamhum Bey gibi kişilerle her zaman karşılaşacağımızı belirten bu ifadelerin yanı sıra Hamhum Bey'in kendisi de ne kadar açgözlü biri olduğunu dile getirir:“Yetmiyor, bunlar bana yetmiyor. Bu yaşlı çiftçi ile üç oğlunu buradan kovsam, mallarına konsam. Paşa armudunu ben yesem. Mişmişleri, bağları, büyük cevizleri, dut ağaçları, erikleri benim olsa. Tarlaları, kavakları, meşelikleri, damları, takımları taklavatları benim olsa!... (Aç) Kendi malıma katsam, büyük çiftliği kursam, benim, benim, hepsi benim olsa!...” (s.12).

Bina'da I. ve II. Adam, Hamhum Bey gibi daha fazla para kazanmak için bütün fırsatları değerlendirirler. Kendilerini aydınlık, ilerici, özverili olarak düşünmeleri gerçekte yaşanan ile tezat oluşturmaktadır. Üzerlerindeki takım elbise görüntüde onlara bir kişilik kazandırır. Ama gerçekte çıkarları için her türlü kılığa girebilecek yaratılıştadırlar.

Gerçekleri bile kendi çıkarı için çarpıtmaktan/değiştirmekten çekinmeyen bir başka kişi ise *Dışardakiler*'de H.S. Damar'dır. Zamanında Talat Paşa'nın himayesinde olan biridir. Fakat devrin adamı olmuş, her gelen hükümetle birlikte ona yaranmak için görüşlerini değiştirmiştir. Yümnü Bey'in gözünden şu şekilde anlatılır: “Önce İttihat ve Terakkiye intisap etti. Mütarekede Damat Ferit'e yanaştı. Kuvayı Milliye zamanı İstanbul'daki evinde saklandı. Sonra bir de baktık cumhuriyetin ilânını müteakip parsayı toplamış, bir mebusluk kapmış. Bukalemun gibi her devri siyasiye göre renk değiştiren bir garibeyi hilkat...” (s.122). H. S. Damar tek değerleri para olanları, para kazanma uğruna sevgi, saygı, anlayış, acıma gibi duyguları yitirenleri temsil eder.

Sorumsuzluğundan bile çıkar sağlamayı bilen *Fay Hattı*'ndaki Müteahhit ise yaptığı evin depreme dayanıklı olmadığını farkındadır ve bundan da çıkar sağlamanın

⁷³⁴ Mustafa Durak, “Aziz Nesin'in Biraz Gelir misiniz? Oyununda Kip ve Etkileşim”, *Karşı Dergisi*, Ankara, S.31, Kasım 1989, s.23

⁷³⁵ Ayşegül Yüksel, “Aziz Nesin Tiyatrosunda Birey ve Toplum”, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, s.35 Bu yazı daha önce Edebiyatçılar Derneği, Aziz Nesin Günleri Sempozyumu'nda 1995'de yayınlanmıştır.

yolunu bulmuştur. Ev sahiplerine apartmanı boşaltmaları ve belli bir miktar para vermeleri karşılığında evlerini sapasağlam teslim edeceğini söyler. Kolonlardaki çatlakların sorumlusu olarak da malzemeyi gösterir: “Beton zamanla küçük çatlamlar yapıyor. Sıvalar da haliyle dökülme yapıyor. Kolonlar da bu çatlamalardan içeriye su alıyor. İçeriye su alınca, demirler de haliyle paslanma yapıyor. Demir, suyu almış, oksijenle temasa geçmiş, paslanma yapmasın mı yani?” (s.41).

Bozuk sistemin bir başka temsilcisi ise *Sen Gara Değilsin*’deki belediye başkanı Pren’dir. Sahte konuşmalarla halkı kandıran ve bu sayede kendi otoritesini güçlendiren sakat bir anlayış içerisinde. Asıl amacı kasabalarının reklamını yapmak ve kahraman olgusundan rant elde etmektir. Pren konuşması sırasında Gara’yı övüyor gibi görünmekle birlikte onun isminden faydalanarak kendini ön plâna çıkarır: “ ‘Sevgili kardeşim Pren’ demişti, ‘göreceksin bak, sen bir gün bu Yuntabur’un belediye başkanı olacaksın’ demişti. Ben o zaman inanmamıştım... Ama onun o zaman dediği, işte bugün gerçekleşmiş bulunuyor. Ve Gara sözlerine şöyle devam etmişti: “Sevgili kardeşim Pren, göreceksin, sen, belediye başkanlığından sonra senatör de olacaksın!’ Evet, işte böyle demişti... Gara daha o zamandan ileriye gören, uzak görüşlü bir çocuktur” (s.337).

Hırslı ve acımasız kişiler *Sevdalı Bulut*’ta simgesel bir ifade ile anlatılmıştır. Yazar, Diken’i özellikle güzelliklerin arasında çıkan, huzuru bozan bir kişi olarak kullanmıştır. Oyunun sonlarına doğru Diken’in Yılan’a dönüşmesi de bu anlamla örtüşmektedir. Diken, insanların kötülüğünü isteyen, düşmanlık yapmak için her fırsatı değerlendiren kişileri temsil eder. *Karagöz’ün Dönüşü*’nde yer alan Hacivat ise geçmişini unutmuş, kendine yeni bir hayat kurmak için ismini bile değiştirmiştir. Artık o ithalatla uğraşan zengin Cemil Abdi Bey’dir. Karagöz’ü tanımazlıktan gelir. Çünkü yitirdiği birçok değeri onda görmeye dayanamaz. Devrin değişen/yozlaşan şartlarına ayak uydurmuştur. Karagöz bu durumu yine kendine özgü mizah anlayışıyla şu şekilde aktarır:

“Bir zamanlar bilir bilmez, Arapça, Farsça paralıydın. Şimdi uşağın bile Frenkçe konuşuyor. Ulan her devrin adamısın be! Akıllısın gözüm çıksın. Bir bana bak, bir kendi haline. Seni döveceğime keşke kendimi dövseymişim. Benim dayağımı yiye yiye adam oldun, anam babam ölsün ki...Tüh...” (s.29).

Toplum düzenin bozuk ve çürümüş olmasından çıkar sağlayan bir diğer kişi de *Dikkat Köpek Var*’ın Doktor’udur. Doktor kurulu düzenin devamından yanadır, bunu değiştirmeye çalışan Delikanlı’yı tehdit eder: “Kızı beklerseniz, annesi ölür. Seçin birinden birini. Aşk mı,ölüm mü?...” (s.107). Maskesini çıkarttığında ise altından bir köpek maskesi daha çıkar ve ona “Git burdan, düzeni bozma! İçerde hastam var... Bu evin sahibi benim”

(s.109) diyerek asıl amacını dile getirir. Doktor hayvan ve insan maskeleri taşıması nedeniyle gerçek bir kişi değildir. Evdeki kişiler üzerinde uyguladığı denetimin onlara zarar verdiği görülür. Oyun ilerledikçe evdekilerin özgürlüğünü engelleyen, onların yazgısını biçimlendiren bir baskı gücüne dönüşür. Çünkü Adam birlikte mutlu olmadığı bir kadınla yaşamaya, Kadın da yatalak kalmaya zorlanır, Kız'ın evlenmesi ise sürekli ertelenir. Böylece Doktor'un/köpek maskeli kişinin evdekileri dış dünyadan gelecek tehlikelere karşı koruyan bir bekçi olma niteliği, onların özgürlüğünü kısıtlayan bir zindancı boyutuna taşınır.

Ölümler Konuşmak İster'de düzenin kurallarına kayıtsız şartsız itaat eden, bir tür ezbere yaşamı tercih eden oyun kişileri ile karşılaşırız. Tavırları, özelemleri veya istekleri, değer yargıları düzenin ürünüdür, bireysel tercihlerden kaynaklanmaz. Fırsatçılığın bir değer olarak ortaya çıktığı bu düzende Posbıyık, kızı kullanarak insanların vicdanlarına seslenir. Sözleri ve davranışlarıyla “yüce değerlerin savunucusu” maskesi altında halk yığınlarını aldatan ve sömüren, maskesi zaman zaman düşse bile hemen yeni bir maske edinerek eski suçlarını unutturmayı başaran ve kitleleri kendi amaçları doğrultusunda kullanmayı sürdüren politikacıları çağırıştırır.⁷³⁶

Manevî değerlerini yitirmiş kişilere *Bordello*'da da rastlarız. Vefa, polislik mesleğini kötüye kullananların temsilcisidir. Rüşvet alır, kirli işlere karışır. Bora kısa yoldan para kazanma derdindedir. Nasıl ve ne şekilde kazanacağı umurunda değildir. Oyunun başında dünyadaki kirlilikleri temizlemeye niyetli olan Gür ise kendisi zor durumdayken bunu başaramayacağını anlar ve o da ihalelerde usulsüzlükler yapar, haksız kazanç elde eder.

Bordello'da olduğu gibi *Kristof Kolomb'un Yumurtası*'nda da neredeyse tüm oyun kişileri menfaatlerini düşünen bencil kişilerdir. Hidayet Tanrıverdi çıkarı için kardeşini dava etmekten çekinmez. Adaleti temsil eden avukat Selman Hakgüder ise zaafı ile sivrilen biridir. Davayı alırken kimin haklı olduğuna bakmaz. Onu, kimin davayı kazanacağı ilgilendirir. Bir başka deyişle dava usulsüz de olsa ucunda çok para olması onun için yeterlidir. Avukat, Kemal Özarı'nın gözünden şu şekilde aktarılır: “Burnu paranın kokusunu iyi alıyor... (İç çeker) Hukuku daha birinci yılında üç ay okuyup bıraktı, bu işi kurdu. Şimdi altında kocaman kuyruklu bir Amerikan arabası var. Sözde o okumadı, biz okuduk...” (s.192). Kemal Özarı ise üç beş kuruşun hesabını yapan fırsatçının biridir. Avukata göre nereden kazanç sağlayacağını iyi bilen bir kimsedir. Hayat tecrübesi vardır.

⁷³⁶ Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama, M. Cevdet Anday Tiyatrosu*, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 1995, s.213

Yazar, toplumdaki çarpık düzeni Kemal Özarı'nın kişiliğinde yansıtmıştır. *Sahibinden Kiralık*'ta ise Sadık birçok gencin kötü yola düşmesine neden olur. Her yeni kişi onun için daha çok para anlamına geldiği için bu insanların geleceğini düşünmez. Parkın sahibi gibi davranır. Kimsenin kendinden habersiz iş çevirmesini istemez. Buna karşı gelene de acımadan cezasını verir.

Eşeğin Gölgesi'nde Abdi ve Zahid Ağa, *Toplar ve Paşalar*'daki Silindir Şapkalı durumdan istifade etmeyi başaran kurnaz ve fırsatçı tipleri temsil ederler. *Toplar ve Paşalar*'da yazar oyun kişisine özellikle Silindir Şapkalı demekle politikacıların/üst yöneticilerin yanında bulunan kişileri genelleyerek taşlamış olmaktadır. *Ya Tutarsa*'da 1. ve 2. Gözlüklü Adam günümüz liderlerini temsil eder. Sözde, insanlığı kurtarmak isteyen fakat bunun için gerekli çabayı göstermeyen, kendi çıkarlarını gözetten liderlerdir. 1. Gözlüklü Adam'ın Akşehir'de yaptığı konuşmada da samimiysizlik söz konusudur:

“Değerli vatandaşlarım, buraya sizlerin arasına gelirken yanıma koruma almak ihtiyacı hissetmedim. Çünkü biliyordum ki sizler içinde bulunduğumuz bu zaman diliminde, insanların içine düşmüş oldukları bu pek güç ve zor durumlar içerisinde, kendi kendinize çözümler üreterek, bir halk bilinci ve cesareti göstererek burada yeni bir uygarlık yeşertmektedirsiniz. Burada, Akşehir Gölü kıyısında, ünlü Nasrettin Hoca'nın yanında geçmişle gelecek birbirine karışmış durumda. Biz, yöneticilerimiz olarak bunu, takdirle ve şaşkınlıkla izliyoruz” (s.34).

3.2.2. Saf, Dürüst ve Pasif Kişiler

Bencil ve çıkarıcı kişilerden sonra en kalabalık grubu bunlar oluşturur. Gerçekten de oyunlarda birçok saf, dürüst ve aktiviteden uzak kişilerle karşılaşırız. Hemen hepsinin dürüst ve saf denecek kadar temiz insanlar olması, kurnaz ve fırsatçı tiplerin yanında onların bulunması, seyirciye “mukayese etme” imkânı verir. Bu durum oyunlara ayrı bir renk ve hava katar. Birçoğunda gördüğümüz bir başka özellik de pasif olmalarıdır. Genellikle içinde yer aldıkları toplumu değiştirmeye kalkmazlar, yaşadıkları ortama uyarlar, onu ıslah etmeye çalışmazlar. Başta köyü ve köylüyü anlatan oyunlarda olmak üzere birçok oyunumuzda bunun kuvvetli örnekleri dikkatlerden kaçmamaktadır.

Saf, dürüst ve pasif kişiler bir anlamda ezik insanlardır. Çoğunlukla iyi niyetlidirler, ama aç gözlülükten uzak tutumları, mal canlısı olmadıklarının da delilidir. Karın tokluğuna çalışan, gelecekte farklı bir konumda bulunmayı düşünmeyen bu insanların içinde cahil köylülerimizi ilk sıraya koyabiliriz. Sözü gelişi *Manda Gözü*'ndeki Rafet, *Köse ile Muhtar*'daki Üsük, *Pusuda*'daki Dursun, *Allah'ın Dediği Olur*'daki Osman çaresiz, yoksul köylülerdir. Yıllardır çalışmalarına rağmen bir baltaya sap olamamanın verdiği eziklikle

köyde ağa ne derse kabul ederler. Yazar Dursun için “derdi depreşmiş, umutla, korkak, saf, büzülmüş, oturduğu yerde yan yan çekilerek, gayri ihtiyarı esas vaziyete geçerek, sinerek” sözlerini kullanarak onun ezikliğini daha da belirginleştirir. Dursun’un dış görünüşünün şu sözlerle tarif edildiğini görürüz:

“Üst baş hak getire... Omuzuna astığı bir av çiftesinin parıltından başka, her tarafı donuk ve eski... Aptal bakışlı bir oğlan. Kıcı ve dizleri yamalı pantolonunu, işlemeli bir yün çorabın içine sokmuştur. Ayağında eski, kocaman asker postalları. Kirli bir mintan. Başında kenarları hemen hemen kalmamış eski bir hasır şapka. Ya da eski bir kasket. Sol omzunda bez, uydurma bir av çantası.” (s.12).

Köse ile Muhtar’daki Üsük’ün üstü başı da Dursun’unkinden geri kalmaz. “Üzerinde bir mintan, şalvar, yalnayak, başkacak... Kafasından çok vücudunu çalıştırdığı belli” (s.83) Bu oyun kişilerinin yaşları belirtilmemekle birlikte diyaloglardan en azından gençlik yıllarını geride bıraktıkları anlaşılır. Buna rağmen hâlâ ekonomik durumlarını düzeltemediklerini kıyafetlerinden de çıkarmak mümkündür. Köy oyunlarının genelinde köylü kadınları toplumda sözü geçmeyen, haklarını koruyamayan, erkeklerin otoritesi altında ezilen kişiler olarak verilmiştir. *Manda Gözü*’ndeki Hacer kocasının izni olmadan Köy İhtiyarlar Kurulu’na gidemez. *Kafakağıdı*’ndaki Zöhre Yıldız ve Ayşe Karaca, *Allah’ın Dediği Olur*’da Dudu çocuklarının mutluluğu için bir şey yapamazlar.

Oyunlarda toplumsal ve bireysel konularda pasif kalan, çoğu zaman duyarsızlık boyutu içerisinde hayatlarına devam eden oyun kişileriyle karşılaşırız. *Kozalar*’daki üç kadın da toplum olaylarına karşı sorumsuz ve duyarsızdır. Üç kadını birbirinden ayıran sadece fiziksel özellikleridir. 1980 öncesindeki hararetli siyasal tartışmaların ve çatışmaların yaşandığı ortamda, orta sınıf değerlerini içselleştirerek, ülkesinin gerçeklerine ve kendilerine yabancılaşırlar. Bu kadınlar toplumun onlardan istediği gibi birincil görevleri kabul ettikleri annelik ve eşlik konumlarının belirlediği kalıplar içine sıkışmış, mekânsal olarak da, duygusal olarak da kendilerine ördükleri kozaların içinde yaşamaktadırlar.⁷³⁷

Bir Şey Yap Met’te Şöö, içinde bulunduğu dünyanın işleyiş yasalarını değiştirmek, düzeltmek gerektiğini düşünmüş, ancak ölümü göze alarak dışarı çıkmaya, onları aydınlatmaya korkmuştur. Şöö, ütopyasını “karanlık kutusu” gibi oyalanmaya, aldatmacaya dönüştürmüştür. Bunu itiraf etmesi ve Met’e yol göstermesi ile iç çelişkileri de sona erer. Bir anlamda toplumsal kurtuluşun çözümünü gördüğü halde hiçbir şey yapmamayı tercih eden aydını temsil ettiğini söyleyebiliriz. Bir başka pasif aydını *Ölüler*

⁷³⁷ Zehra Handan Salta, “Feminist Tiyatro”, s.101

Konuşmak İster'de görebiliriz. Rozetli Genç, dünyaya çok açılmış olmanın sonucunda toplumuna uzak düşmüştür. Hep uluslar arası düzeyde düşünen, ayağı toprağa basmayan aydın kişinin görüşünü dile getirir.⁷³⁸ Düzenin tümüyle dışında kaldığı için ne kimsenin düşüncesiyle çatışır, ne de kimsenin eylemini etkiler.

Söz konusu kendi hayatı olmasına rağmen hiçbir çaba sarf etmeyen oyun kişileri de vardır. Örneğin *Piyondaki Ses*'te oyunun tek oyun kişisi Oyuncu otuz yaşlarında bir erkektir. Kara giysili, gözlüklü ve suskundur. Sürekli yapacak bir şey olmadığından yakınıdır. Ama kendi hayatını değiştirmeyi düşünmez. Oyuncu kendini bulamamışların, hayattaki yerini ve duruşunu belirleyemeyenlerin temsilcisidir. Kendisi de aslında dört duvar arasında bir ölü hayatı yaşadığının farkındadır: “Yaşıyor muyum? Yaşam paylaşamadı. Her şey bulantı. Ben bulanık su damlasıyım. Güzelliği bulamamış... bulanık su damlası...”(s.90). Bu dünyaya kendisi için uygun görülmüş rolü oynamaya geldiği ve hayatı boyunca etkisiz kalacağı yazarın oyun kişisine Oyuncu demesinden de anlaşılmaktadır.

Hayata tutunamayan bir başka kişi ise *Karanlık Tablo*'daki Oğul'dur. Üniversite eğitimi almasına rağmen doğru dürüst bir iş bulamamıştır. Yaşlı Kadın'ın sözlerinden çevresindeki insanlara güven vermediğini, doğru dürüst ileşitim kuramadığını anlarız. Ama kendisi de bu durumu değiştirmek için herhangi bir mücadele içine girmemiştir. Aynı ruh hali *Yolculuk*'teki kişilerde de vardır. Muavin çocukluğunda başarılı bir öğrenci değildir. Öğretmeni ona dürüstlüğü, adaleti öğretmeye çalışırsa da onun her zaman için verdiği cevap “yalana karşı en iyi silah yalan, hileye karşı en iyi silah hiledir” (s. 448) olmuştur. Yolcu ise memurluk hayatı boyunca ülkenin birçok yerini gezmiştir. Okuldayken başarılı bir öğrencidir. Fakat hayatta aynı istikrarı tutturamamıştır. Şoför ise babasının mirasını kardeşleriyle paylaşmamış, karısının babasını bir dere kenarına atmıştır. Ayrıca yaşlı bir kadınla sırf parası için evlenmiştir. Şoförün bütün bu suçlamalara karşı kendince mantıklı bir açıklaması vardır: “Kanun manun, amir memur vız gelir bana; hepsine bir dümen uydururum maksadıma ermek için. Açılmayan kapıları açarım, bükülmeyen kolları bükürüm. Kanunsuzmuş, usulsüzmüş, erce değilmiş... Bana ne!” (s.456). *Çizgiler*'de Kadın kurallara sıkı sıkıya bağlı kişileri temsil eder. Ona ne söylenmişse harfiyen yerine getirmeye kararlı biridir. Her gün aynı hareketleri yapmasına rağmen bundan keyif almaya çalışır. Ona göre hayal gücü insanı çıkmaza götürür.

Hayatını değiştirecek cesareti olmayan bir başka kişi ise *Fay Hattı*'ndaki Adam'dır. Adam İstanbul'un depreme karşı hazırlanması için çalışabileceklerini söyleyerek sorumlu

⁷³⁸ Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama, M. Cevdet Anday Tiyatrosu*, s.211

bir vatandaş olduğunu gösterir. Fakat bu konudaki önerileri de ciddiye almaz, sürekli bahaneler üretir. Bu davranışı karısının dediği gibi tembel olmasından kaynaklanmaktadır. Fikir üretmede oldukça başarılı olmasına rağmen uygulamaya geçildiği anda tamamen farklı bir tutum sergiler.

Benzer bir düşünce tarzını *Newton Bilgisayardan Ne Anlar*'daki Kadın ve Erkek'te de görüyoruz. Yazar bu duyguyu çarpıcı bir şekilde vermek için onları oyun boyunca neredeyse hareketsiz gösterir. Öyle ki çevresindeki herkes eylem halindedir. Bu da onların bu durumuyla tezat teşkil etmektedir. Yazar bu özelliklerini parantez içinde "hiç kıpırdamadan" ifadesini kullanarak çarpıcı bir şekilde ele almıştır:

“Adam: Rüyamda ne gördüm biliyor musun?

Kadın: (Hiç kıpırdamadan) Hadi girelim o zaman.

Adam: (Hiç kıpırdamadan) Hadi!

Kadın: (Hiç kıpırdamadan) Doğrul, hareket etmemiz lazım.

Adam: (Hiç kıpırdamadan) Hadi sen doğrul, ben de hemen doğruluyorum.

Kadın: (Hiç kıpırdamadan) Hadi sen doğrul, ben de hemen doğrulacağım.

Adam: (Hiç kıpırdamadan) Önce sen!

Kadın: (Hiç kıpırdamadan) Hayır önce sen!(s.90).

Saf ve temiz insanları temsil eden Keloğlan, *Keloğlan*'da masaldakinin tersine çalışkan bir tiptir. Oyunun başında tarlada çalışan sonrasında da kasabaya iş aramaya giden Keloğlan bilenen özelliklerinin dışına çıkmıştır. Fakat masaldaki saflığını ve dürüstlüğünü hâlâ korur. Birçok sıkıntı yaşamasına rağmen hatasını anlayamaz, yüzüne her gülen kişiye inanır. Karşındakilerin art niyetli olabileceğini aklına bile getirmez. Hatta zarar görmesine rağmen o kişinin birkaç iyi sözüne kanıp geçmişte yaşadığı kötü anıları unuttur. Oyunda, yazar Keloğlan kişiliğiyle toplumda birçok kişinin bozulmuş düzene ayak uyduramadıklarını, bu yüzden de çoğu zaman mağdur olduklarını vurgulamak istemiştir.

Hayatlarının kontrolünü ellerine geçiremeyenlerin bir örneğini *Vatandaş Oyunu*'nda buluyoruz. Memur da her an işten çıkarılma korkusuyla yaşayan, kendine güvenini yitirmiş, silik bir tiptir. Aynı şekilde iş arayan, bu yüzden de patronların/işverenlerin her dediğini kabul etmeye hazır bir kişiyle *Tavsiye Mektubu*'nda karşılaşırız. Azmi Efendi kırk yaşlarındadır ve yazar tarafından şu şekilde tarif edilir: “Üzerinde modası geçmiş, rengi neftileşmiş, eski bir redingot vardır. Paçaları sibil sibil olmuş, pantolonu eski, ütüsüz ve dizleri çıkmıştır. Yelek ve gömleği olmadığı için redingotunu sıkı sıkıya iliklemiştir. ... Traşı uzamış, bıyıkları postur” (s.143). O da toplumda önemsenmeyen, parası olmadığı için insan yerine konulmayan biridir. Ama

Azmi Efendi oyunun sonunda müdür olduğu zaman karakterinde büyük bir değişiklik yaşayacaktır. Sakin ve aciz biri birdenbire otorite sahibi biri olup çıkacaktır.

Bir işçi tipiyle *Şerefiye*'de karşılaşırız. Oyun boyunca Tahsin Bey'in karşısında hiç sesini çıkarmayan Sabri Bey onlar gittikten sonra hıncını ev halkından alır. Sabri Bey, küçük adam olduğunu içten içe kabul etse de otoritesini aile üyeleri arasında kurmaya kalkar. Karısına “ben bilirim” derse de kızının besleme olarak patronuna vermenin utancını içinde yaşar ve oyun ezik bir tarzda söylediği “Bi bok bildiğim yok benim!” (s.207) sözleriyle noktalanır. Patronunun hakkını sonuna kadar koruyan Sabri Bey söz konusu kendi ailesi olunca aynı cesareti gösteremez. Hakkını aramayı bilmediği için de Tahsin Bey tarafından sömürülür.

Saf, iyi niyetli, fakat bu dünyanın dalaveresine alışamamış, kuralına göre oynayamayan Ahmet'le *Mendil Alır Mısınız?*'da karşılaşırız. Herkesi kendi gibi iyi niyetli sanır. Dursun oyun boyunca arkadaşını uyarmaya çalışır: “Ulan yarma gibi herifsin, ama önüne gelen seni dövüyor. Sendeki fizik bende olsa anasını ağlatırım ortalığın. Yufka yürekli olmayacaksın oğlum. Kimse sana acıyor mu? O zaman sen de acımayacaksın” (s.172).

Aynı oyunda bir diğer oyun kişisi Dursun da okul parasını çıkarmak için ayakkabı boyacılığına başlamıştır. Ahmet'ten farklı olarak da bu dünyanın acımasız kurallarını öğrenmiştir. Özünde ise hâlâ saf ve iyi niyetlidir. Sadece gerektiği zaman ne yapılacağını gayet iyi bilir. Yazar, doğru bir yaklaşım olmasa bile ancak Durmuş gibi ezik insanların gerektiği zaman acımasız davranışlarıyla kendilerini koruyabileceklerini ve bu şekilde hayatta, ayakta kalabileceklerini belirtir.

Çevrelerinde olup biteni gözlemleyen ancak yeterince cesaretli olmadıkları için pasif kalmayı tercih eden oyun kişilerine birçok oyunda rastlamak mümkündür. Örneğin *Öyle Bir Gün*'deki Mahmut ve Mahir toplumdaki bozuk düzenin farkında olup değiştirmek için hiçbir şey yapmazlar. *Kapılar*'daki Genç Adam çevresindeki aksaklıklara, yanlışlara ve haksızlıklara karşı çıkmayı bile düşünmeyen ezik biridir. Kadın'ı sevmesine rağmen dedikoduların etkisinde kalmış, herkese karşı koyacak gücü kendinde bulamamıştır. Üstelik Patron'un kızının kendisinden hoşlanması da onu aradığı kimliğe ulaştıracaktır. *Yalnızlar Parkı*'nda Sakallı gücü yetmediği için sadece gözlemleyen ama asalakları aynı biti ezer gibi ezmek isteyen bir çaresizliği ifade eder. Sakallı, Harvard'ı bitirmesine rağmen ülkesinde iş bulamamış, sonunda hap kullanmaya başlamıştır. Hakkı olan işlere girememenin, istediği hayatı yaşayamamanın sıkıntısını çekmiştir. Kravatlı ise hak

aramaya kalkışanın başına tahmin edemeyeceği işkenceler geleceğini bilir, o yüzden susmayı tercih etmiştir.

3.2.3. Bozuk Düzenin Ezdiği Kişiler

Bu gruba giren kişilerden birçoğu yenilmiş kişilerdir. Çarpık toplum düzeniyle baş edememişlerdir. Dertlerini ya da isteklerini anlatmakta zorlanmışlar yahut anlatamamışlardır. Hak aramayı bilseler bile seslerini duyaramışlar ve değişen değer yargıları karşısında kendi kabuklarına çekilmekten başka çare bulamamışlardır. Bozuk düzen onları bir bakıma etrafa savurmuştur. Bu yüzden asla mutlu değildirlere. Haklı olmalarının fayda getirmediğini yaşayarak öğrenmişlerdir.

Orhan Asena'da bu gruba giren birkaç kişinin varlığına işaret edelim. Ünlü yazar *Yurttaş A*'sında bunun güzel ve somut örneğini vermiştir. *Yurttaş A* oyunun başında idealist, ülkesini ve halkını düşünen biridir. Haksızlığa uğradığı zaman sessiz kalmaz. Oyunun başında oldukça kontrollüken yavaş yavaş sabrının tükenmeye başladığını görürüz. Yazarın parantez içinde verdiği bilgilerden de bu noktaya ulaşmamız mümkündür. “ ‘Sabırlı’, ‘sabır dışında’, ‘artık taşmıştır sabrı’, ‘iyice öfkelenmiştir’ ” gibi ifadeler onun bu yönünü ortaya koymaktadır. Kendine olan saygısını yitirmemek, bu dünyada güven içinde yaşayabilmek için yetkili kişilere derdini anlatmak ister. *Yurttaş A*'nın Belediye Başkanı ile yaptığı görüşmede söyledikleri de onun kişiliğini yansıtmaktadır:

“*Yurttaş A*: İstiyorum ki bana önemli olan size verilen zararın büyüklüğü ya da küçüklüğü değil, onun gerisindeki tehdidin büyüklüğü ya da küçüklüğü diyebilirsiniz. Bugün arabamın farlarını kıranlar, yarın kafamı da kırabilirler, bu açık haksızlık karşısında kılı kıpırdamayanlar evim bir saldırıya uğradığında da kıpırdamazlar...” (s.51).

Yurttaş B'de işçi; patronlarından korkan, ezik bir tip olarak çizilmiştir. Ama *Yurttaş B* kendisini etkiler. Nitekim onunla karşılaşınca bütün düşünceleri değişmiştir:

“O sensin demek? Hani şu kendisinden Allah gibi korktuğumuz? Bir adını biliriz oysa... Şu eşiği aşmadan önce yüreğim ağzımdaydı. Tir tir titriyor ve bekliyordum. Karşınıza çıkacağım anı bekliyordum. Gözlerimin kamaşmaması için, sesimin titrememesi için, dişlerimin birbirine vurmaması için dualar ediyordum. Neden dersin elçi gelmiştim ben. Kulları tarafından Tanrı'ya gönderilmiş bir elçi... Gittim gördüm diyeceğim şimdi arkadaşlara... Gittim gördüm. Aha benim gibi bücürün teki diyeceğim. Mıymıntının biri diyeceğim... değil konuşmak, suratına tükürmek bile gelmedi içimden diyeceğim” (s.398).

Oyunda patronunu Allah'a benzetmesi ve ondan korkması gelecek kaygısı nedeniyle ne kadar ezildiğinin de göstergesidir. İşçi bu sözleri nedeniyle kapı dışarı atılıp cezalandırılırken *Yurttaş B*'nin karısı da ezilmişlerin yanındadır ve oyunda bu toplum

düzenine ve yozlaşmış değer yargılarına isyan eder. İşçinin zalim bir Tanrıdan, kendisinin de bir sırtlandan kurtulduğunu söyleyerek onu terk eder.

Bu oyunda karşımıza işçilerin sözcüsü olarak çıkan oyun kişisi *Yurttaş C*'de Yurttaş C adını almıştır. Yurttaş C medyanın ve avukatların ona biçtiği kimliğe girmek istemese de sesini kimseye duyuramaz. Avukat'ın dediği gibi tarihe mal olmak gibi bir niyeti, öyle yüksek bir ideali yoktur. Avukat "Gerek bu karar, gerek ondan sonraki onay tarihin akışını değiştirecek belgeler olarak kalacak gelecek kuşaklara. ... İşte görün diyeceğiz, işte görün. İnsana ne kadar değer verdiklerini görün. Tutuculuğunu yaptıkları düzeni görün. Bizim karşısına çıktığımız düzeni görün. Bizi uğruna kurban etmek istedikleri Tanrıyı görün" (s. 402) derken Yurttaş C'nin beş kez tekrarladığı "Ya ben" ifadesi onun tüm bu olaylardan uzak olduğunu ispat eder. Yazar Yurttaş C'deki hayal kırıklığını parantez içindeki duygu ifadeleriyle de vurgulamıştır: "çok cılız bir sesle, biraz daha canlı, gittikçe dikleşmektedir sesi, haykırır, dişlerini sıkar, gözlerini yumar" (s.402–403). Oyun boyunca kimseye patronu tarafından sömürüldüğünü anlatamamış, hakkının yendiğini bunun için greve gittiklerini dile getirememiştir.

Yurttaş A, *Yurttaş B* ve *Yurttaş C*'de yer alan kişilerin hepsinin de kendi yaşam deneyimlerinden çıkardıkları sonuçlar, buna ilişkin görüşleri vardır ama bunların hepsi bir sağırlar söğüşmesi içinde birbirlerini anlamazlar, anlaşılamazlar.⁷³⁹ Tahsin Saraç'ın bu üç oyun kişisiyle ilgili yorumları şu şekildedir:

"Yurttaş A, kimsenin etlisine sütlüsüne karışmayan neme lazımcı aydındır. Bir gün kendisine yapılan bir küçük haksızlığı koğuştururken belediye başkanını karşına çıkarmıştır yolu onu. Belediye Başkanın akli fikri 'yüzyıl sonraki kentimiz' adlı bir serginin hazırlığındadır oysa. Hiçbir ortak sorun çizgileri olmayan bu iki kişi arasında bir diyalog kurma olanağı olabilir mi hiç? (...) Buna benzer bir başka kavram anlaşmazlığı da Yurttaş C ile avukatı arasındaki karşılıklı konuşmada gösterir kendini. Avukat için Yurttaş C, kendi ülküsel çıkarıcılığı için bir araçtır. O Yurttaş C ile birlikte onu mahkûm eden düzeni de mahkûm etmek istemektedir kamuoyunda. Yurttaş C ise onun kendini savunduğunu sanmaktadır oysa. (...) 'Kişi kişinin cehennemidir' diyen Sartre'a hak verdirecek biçimde korkunç bir tablo çiziyor Asena bu oyununda: insanın yalnızca kulaklarını tıkamasıyla insanı nasıl ezebileceğini seriyor gözler önüne. Ezen hem toplumun artık işlemez olmuş o paslanmaz çarkı, hem de kişilerin birbirleri karşısındaki anlayışsızlıklarıdır bu oyunda: Ezilenler ise birbirleriyle diyalog kuramayan mutsuzlar."⁷⁴⁰

⁷³⁹ Hülya Nutku, *Cumhuriyet'in 75. Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena*, s.64

⁷⁴⁰ Tahsin Saraç, "Asena'nın Oyunlarında Ezilmiş İnsancıklar", *Türk Dili*, S. 236, 1971, s.133–134

Yaşamı boyunca sistemin bir parçası olmamak için mücadele etmiş ama yenik düşmüşlere bir örnek de *Olmayan Kadın*'dan gelir. Erkek yirmi beş, otuz yaşlarındadır. Oyunda zaman zaman şizofrenik bir hal içinde kendi kendine konuşur. Üniversite eğitimi almaya gittiği Cenevre'de rahatsızlanmış ve psiko-terapi görmüştür. *Çıkamaz*'da Emin yarı aydını temsil eder. Yazarlığın verdiği duyarlılıkla insanların acısını derinden hissederek. İnsanın tek vazifesinin yaşamak olduğu bir dünyanın özlemini kurar. Leyla'ya kendini şu şekilde anlatır: “Ben de tam bir insan değilim, herkes gibiyim... Sadece bir takım doğru düşünceler, istersen hayaller de beni onlardan ayırıyor... Ama gülünç, küçük görülen bir kişi halinde” (s.243).

Değişen hayat şartlarına uyum gösteremeyen bir diğer oyun kişisi ise *Dışardakiler*'deki Yümnü Bey'dir. Yümnü doğrular adına yürekli çıkışlar yapabilecek denli açıksözlüdür. Oyunda yaşlanmış, toplumdaki yerini, evdeki aile başkanlığı yetkisini, dostlarını, sevenlerini, ilgilenenlerini yitirmiş, ölmeden unutulup gitmiş bir eski zaman insanı vardır. Bu insanın kişiliğinde hem toplumsal bir durum, hem insanî bir gerçek sergilenmiştir. İnsan olarak Yümnü Bey yaşlılığın hayal kırıklıklarını, yalnızlığını, güvensizliğini, çaresizliğini temsil eder. Bir toplum üyesi olarak ise İttihat ve Terakki günlerinin cüretini, üstünlük duygusunu, inancını hatırlamaktadır. Oysa bütün bu nitelikler İkinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye'sinin insanına yabancılaşmıştır. Şimdi insanlar ihtiyatlı, düzenli ve çıkarıcı olmuştur. Yümnü Bey ve ona yardım edenler bu değişimin ister istemez kurbanı olurlar.⁷⁴¹ 1950'de Demokrat Parti'nin iktidar olmasıyla birlikte “özgür girişim” anlayışı benimsenmiş ve parasal kazanç toplumun en önde gelen değeri olmuştur. Parasal kazanca ulaşma tutkusu yolunda Yümnü gibi yaşlı ve güçsüz kişiler yalnızca bir engeldir. Bu nedenle; sevimlileri, sayılmaları, korunmaları gereksizdir, insan ilişkilerindeki bu onarılmaz çöküşü yansıtan toplumsal aşamada Selim gibi Yümnü'ye sevecenlikle yaklaşılmaya çalışan kişiler bile yenilirler.⁷⁴²

Bina'daki Mimar ise olup bitene direnmeye çalışsa da edilgin gözlemci konumundan bir türlü kurtulamaz. Üstelik hiçbir zaman da kendini yöneticilere karşı savunamaz. Sadece oyunun bir yerinde gerçekten olup bitene isyan etmişse de bu, çok kısa sürmüştür. Mimar sonunda direncini bütünüyle yitirip köfte yapımına katılmıştır. Aslında Mimar'ın yıkılışı adamların elinde oyuncak olmasıyla başlamıştır. Çünkü onlar istediği

⁷⁴¹ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları (1923–1970)*, s.72

⁷⁴² Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s.152

için binanın yapımında ucuz malzeme kullanmıştır. Oyun eli kolu bağlı aydın tipiyle yaşananlara sert bir eleştiri getirmektedir.⁷⁴³

Aziz Nesin'in *Bir İnsan Baş Üstüne Üç Sesli Üzüncü*'te tüm oyun kişilerini "üzüncü" diye nitelendirmesi içinde bulundukları trajik durumdan kaynaklanır. Tarez suçludur, her yerde aranmaktadır. Polis ise hiç istemediği bir görevi üstlenmiştir. Muhbir iki kolu da olmadığından, fiziğinin onu mahkûm ettiği yaşam biçimini benimsemiştir. Tarez'in suçunun ne olduğu bilinmemez, yetkili makamlarca suçlu ilân edilmesi toplumun onu suçlu olarak kabul etmesi için yeterli olmuştur. Başına konan ödül ise öldürülmesini açıkça teşvik eder. Üç aydır dağlarda gezer. Açlık ve yorgunluktan halsiz düşmüştür.

Polis, Tarez'in peşine düşen binlerce insandan daha farklı bir tutum sergiler. Suçlunun yerini bildiği halde görevini yerine getirmez ve ona kaçması için fırsat verir. Görevi ve insanî yönü arasında sıkışıp kalmıştır. Bu durum ise her iki karakterin içinde bulundukları sosyal konumlarına ters düşen bir davranıştır. Polis suçluyu öldüremez, suçlu ise kaçamaz. Hep masa başı görevi onun bu tarz olayların içinde yer almasını da engellemiştir. Rüşvet almayan, insanları kandırmayan biridir. Muhbir geçinebilmek için mecburen insanları ihbar eder. Ellerin olmaması onu birçok konuda zor durumda bırakır. Uzun yıllar muhbirlik yaptığı kaçaklar hakkında bilgi sahibi olmasından anlaşılır:

"Ben bu kaçakları iyi bilirim; aç-susuz boyuna kaçarlar, gizlenecek bir delik ararlar. Öylesine yalnızdırlar ki, ağaçla, taşla, suyla konuşurlar. Konuşurlar ki, insan olduklarını unutmasınlar... Yalnızlığından korkmaya başladığı için birine güvenmesi gerekir ille, kim olursa olsun... Ona 'Sen burada saklan, beni bekle, yine gelirim' derim. Bekler, döneceğim diye... Gider, ihbar ederim" (s.326).

Aydın insanı temsil eden Doktor *Kadınlar Koğuşu*'nda tasvir edilen hapishanenin fizikî yetersizliğinden haberdardır. Ama elinden bir şey gelmemektedir. O sadece, haksızlıkları yüksek sesle söyleyebilir, yönetimi eleştirebilir. Oyunun sonunda çözüm değilse bile bir tepki olarak görevinden istifa eder. Lin adlı Çinli ise *Afyon Savaşı*'nda halkını ve yöneticilerini gaflet uykusundan uyandırmaya çalışan birini canlandırır. Ne var ki azınlıkta olması ve güçlüler karşısında nasıl savaşaacağını bilememesi, onun başarısını engeller. Öte yandan *Savaş Oyunu*'nun tek bilinçli insanı ise Deli'dir. O, birçok savaşın ekonomik nedenlere dayandığını, büyük silah ve petrol tröstlerin kazançları için herhangi bir yerde savaş çıkardıklarını bilir: "Çelik, cephane, silah fabrikalarının karı yüzde 55 arttı. Uzun kocaman ağızlı bacalar fışkırıyor vatan topraklarından! Büyük fırınlarda, büyük

⁷⁴³ Zehra İpşiroğlu, "Gülmece Ustası Behiç Ak, Bina", *2000'li Yıllara Doğru Tiyatro*, s.120

büyük namlular dökülüyor. Kömür tröstlerinin karı yüzde 70 arttı. Büyük adamların, büyük çıkarlarına, büyük karlar eklendi” (s.116). Bizce adının deliye çıkmasına rağmen hepsinden akıllıdır. Ama halkı uyandırmasını, bilinçlendirmesini beceremez.

Pirinçler Yeşerecek’te Kadın ve Asker birebir savaşın içindedirler. Yazar Kadın’a ve Asker’e herhangi bir isim verme gereği duymamıştır. Savaşı yaşayan, bu yanılsa dur diyemeyecek herhangi bir kadın ve askeri temsil ederler. Oyunda her ikisinin de savaştan önceki hayatları verilir. Kadın kendi dünyasında mutludur, yeni evlenmiştir. Kocasını savaşa gidine her şey alt üst olmuştur. Cehenneme dönen hayatı için askeri suçlar. Kadın için çocuğu çok önemlidir. Onu bir pirinç tarlasına özenircesine baktığını söyler.

Asker de savaştan önce mutlu bir hayatı olduğunu, Kore diye bir ülkeden haberi bile olmadığını, bir gün hepsini toplayıp oraya getirdiklerini, emir kulu olduklarını söyler: “Asker: Askerim... Binlerce askerden biri... Kore’ye gideceksin dediler, baş üstüne dedim. Attığını vuracaksın dediler, baş üstüne dedim. Gerekirse öleceksin dediler, baş üstüne dedim” (s.117). Asker yaptığı işten memnun değildir, sürekli aynı kıyafetleri giyen insanlarla bir aradadır. Yaşadığının bile farkında olmayan bu insan monotonluktan bıktığını söylemektedir: “ Her yan asker. Hep aynı renk. Aynı elbise. Siz bile çoğu zaman asker elbisesi giyiyorsunuz. Utanmasalar ağaçlara bile asker elbisesi giydirecekler... Sonra bir türlü dinmek bilmeyen o ilkbahar yağmurları... Barakanın üstünde yağmur pırıltıları...” (s.121). Yazar, her ikisinin de farkında bile olmadan savaşın içine itildiğini, her ikisinin de savaşa karşı olduğunu vurgular.⁷⁴⁴

Oyunlarda toplumu için savaşan kahramanlar da vardır. *Ölümsüzler Ya da Bir Cinayetin Söylencesi*’nde Sezar hep şan ve şöhret için yaşamıştır. Birey olarak Sezar adını tarihe yazdırsa bile kendi hayatını yaşayamamış, özgür olamamıştır. Oyunun birçok yerinde Sezar hakkında bilgiye karısı Calphurnia sayesinde ulaşırız. Tarih doktoruna “O yalnız kendini düşünür, başka hiçbir konu ile ilgilenmez. İşte demin duydunuz ya, siz Galya Savaşı deyince, iç savaş deyince hemencecik kendi kitaplarının adını söyledi. Ama diyelim bana ilân-ı aşk etseniz duymaz” (s.261) diyerek bir kadın gözüyle kocasını anlatır. Sezar, ülkesinin refahı için önüne çıkan tüm engelleri bir kahramana yakışır şekilde yenmeyi başarmıştır.

3.2.4. Aktif, Yapıcı ve Mücadeleci Kişiler

Cumhuriyet dönemi oyunlarının bir kısmında idealizm büyük ölçüde kendini hissettirir. Bu idealizmi en çok oyun kişilerinde görüyoruz. Yazarlarımız toplumun

⁷⁴⁴ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923–1970)*, s.175

beklentilerine uygun davranışları aktif, yapıcı ve mücadeleci kişiler aracılığı ile anlatmaya çalışırlar. Bunlar son derece bilinçli, yapıcı ve sorumluluk duygusuyla hareket ederler. Toplum hayatımızda görülen aksaklıkların düzeltilmesi için çaba harcarlar. Nemelâzımcılık anlayışından uzaktırlar. Davranışlarıyla sivrilmeyi başarırlar. Bazen bu mücadelelerini somut ve olumlu bir sonuca götüremezlerse de onların her şeyi kabullenen tipler olmadıkları, vurdumduymazlık içinde bulunmadıkları çok açık bir şekilde görülmektedir.

Keloğlan ve Zülfüsarı'da Keloğlan ile Zülfüsarı'nın mücadelelerinin ekseninde ülke ve vatan sevgisi vardır. Bu iki kahraman ülkelerinin elden gitmemesi için uğraşırlar. İnsanlara, manevî değerlere saygılıdırlar. Böyle büyümüş ve yetişmiş insanlara yaşama hakkı tanınmasını isterler. *Derebeyi Oyunu*'nda yazar gölge oyunundan tanıdığımız karakterleri bu oyun için tekrar kurgulamıştır. Karagöz'ün gölge oyunundaki hazırcevap tavrı bu oyunda da ön plândadır. Derebeyi halktan vergi toplarken Karagöz'ün fiziksel gücüne güvenir. Hacivat ise gölge oyununda olduğu gibi bu oyunda da kurnazdır. Oyun boyunca Derebeyi'nin yanındaymış gibi davranırsa da aslında onun sonunu getirecek plânı hazırlar.

Kalıplaşmış düşünce tarzına karşı çıkmayı başaran biri de *Dikkat Köpek Var*'daki Delikanlı'dır. Kendine sunulana olduğu gibi kabul etmeyişi oyunu sonunda sevdiği kıza kavuşmasını sağlar. *Korkunç Oyun*'da Yaşlı Adam, seksen beş yaşında emekli bir biyoloji profesörüdür. Protoplazmanın çözümlenmesi sonucunda her rejimin kendi insanını yaratacağı fikrinden rahatsız olur. Ancak kendini öldürerek bu gerçeği tüm dünyaya haykırabileceğini, böylece ölümsüzleşeceğini düşünür. Tüm insanlar adına acı çektiği için kendini Hz. İsa'yla kıyaslar. Ölümünden sonra kıyametler kopacağına inanır.

Çarpık düzeni gösterebilmek için birey olarak vazifesini yerin getiren Emin'i *Kosova Cehennemindeki Çiçek*'te idealist bir gazeteci olarak görürüz. İzin gününde olmasına rağmen gönüllü olarak Kosova'ya gider. Geride annesini ve nişanlısını bırakmıştır. Oradan sağlam haber ve fotoğraflarla gelip olup biteni herkese duyurmak istemektedir. Savaşta masum insanların çektiği işkenceler onu derinden etkilemiştir. Aziz Nesin'in *Biraz Gelir misiniz?*'inde Mateh Usta bireysel olarak topluma hizmet etmeye çalışan, daha iyiye ve daha güzele ulaşmak için yorulan biridir. Amacını gerçekleştirmek için uğraşmaktadır. Bu yoldaki her türlü engeli aşmayı başarmıştır. İşinin en iyisini

yaparak kendinden sonra bu konuda çalışacaklara bir yol açar. Bir anlamda bir ışık, bir işaret noktasıdır.⁷⁴⁵

Met, *Bir Şey Yap Met*'te kendi burjuva çevresinin kalıplarını aşan, hayatı, peşin yargıların dışına çıkarak yeniden değerlendirmeye çalışan ve böylece toplumsal sorumluluğun bilincine varan kişidir. Met, gençliğin uyanışını temsil eder. Dışarıdaki yaşamayan, yaşamanın ne olduğunu bilmeyenleri uyarmak için harekete geçerek ölümü pahasına onların içine bir kıvılcım bırakmayı başarır.⁷⁴⁶ Met dışarıdakiler karanlıkta kaldıkça mutlu olamayacağını anlamıştır. Bütün tepkileri ve tehlikeyi göze alarak insanlığı kurtarmaya çalışır. Bu bir kahramanlık gösterisi değil, bir insanlık vazifesidir.⁷⁴⁷ Başlangıçta olumsuz bir konumda olmasına karşın oyun boyunca yapılması gerekeni öğrenmiş ve yanlışları düzeltmek için çaba göstermiştir.⁷⁴⁸ Nesin, Met'in ölümü göze alarak dışarıya çıkışını şu sözlerle değerlendirir:

“Met, kendi fildişi kulesine kapanmış bir idealist değildir. Oyun boyunca gelişim gösterir. İçinde bulunduğu çevreye başkaldırır. Bu başkaldırışı önceleri içinde bulunduğu çevreye uymamak için hiçbir şey yapmamak doğrultusunda olur. Met zaman geçtikçe çevresinin nelerde yanlışla düştüğünü anlar. Çevresindekiler yalnızca kendileri için bir şeyler yapmışlardır. Met, çevresindekileri görür, kendisinin ne yapabileceğini anlar. Dışardakiler karanlıkta kaldığı sürece, onlar bilinçlenip aydınlığa kavuşmadığı sürece kendisi için mutluluk yoktur.”⁷⁴⁹

Met, dışarıdakilerin denetimsiz öfkesinden korkmadan hırpalanmak pahasına da olsa bilgisini paylaşmayı başaracak, halkın kahramanı olacaktır.⁷⁵⁰ Aziz Nesin sorumluluğun bilincine varmış olan kişinin, toplumdan destek görmese de halkı aydınlatmağa çalışması gerektiğine inanır.⁷⁵¹

Otoriteye baş kaldıran bir başka mitolojik kahraman *Prometheia*'da Prometheus'dur. Prometheus insanların uyanmasını sağlamıştır. Otları birbirine karıştırarak merhemler yapmalarını söylemiş, duvar örmeyi öğreterek mağaralar yerine evlerde yaşamalarını sağlamış, sayı bilgisini vermiş, harf dizelerini öğretmiş, toprağın

⁷⁴⁵ Mustafa Durak, “Aziz Nesin'in Biraz Gelir misiniz? Oyununda Kip ve Etkileşim”, *Karşı Dergisi*, Ankara, S.31, Kasım 1989, s.20

⁷⁴⁶ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları*, s.183

⁷⁴⁷ Aziz Nesin, “Bir şey Yap Met Oyunu Üzerine Düşünceler”, *Oyun Dergisi*, S.9, 1965, s.21

Oyun 1959 yılında Karikatür Yayınları tarafından basılmış, ilk temsili 1963 yılında Prag'da gerçekleşmiştir.

⁷⁴⁸ Özdemir Nutku, “Aziz Nesin ve Oyunları”, *Dost Dergisi*, S.52, 1969, s.32

⁷⁴⁹ Aziz Nesin, “Bir Şey Yap Met Oyunu Üzerine Düşünceler”, *Oyun Dergisi*, S.9, 1965, s.22

⁷⁵⁰ Sevda Şener, “Aziz Nesin'in Oyunlarında Dramatik İkilem”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s.203

⁷⁵¹ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları (1923–1970)*, s.182

altında bulunan tunç, demir, gümüş, altın gibi madenleri nasıl çıkaracaklarını ve kullanacaklarını anlatmıştır. Yazar, Prometheus'un cesaretini şu sözlerle aktarır:

“Her dileğini bir yasa bilip
Eski zaman tanrı(ça)larını
Dize getirmek istiyor(du) Zeus.
Bu arada zavallı ölümlüleri düşünmek
Aklının ucundan bile geçmedi,
Tersine, soylarını ortadan kaldırmak
istiyordu,
Bu tasarıya kimse karşı çıkmadı’...
Zincire vurulmuş Prometheus’tan başka.
Böyle bir kahramana kim
‘yok’ diyebilir?” (s.107).

Prometheus’u, *Fantasya ve Gerçek*’te Hepheistos’la birlikte insanların gelişmesi ve ilerlemesi için onlara yardımcı olmaya çalışırken de görürüz. *Bordello*’daki Açelya ise çevresini saran yozlaşmış değerlerden kurtulmayı başarmıştır. Bir hayat kadınıyken aklını kullanmış ve temizlikçilik yapmaya başlamıştır. Birçok kimse işini aşağılarsa da o namusuyla ekmeğini kazandığı için mutludur. Toplumun her alanındaki çürümeye dikkat çeken bir başka oyun kişisi ise *Piyondaki Ses*’te yaşatıldığını gördüğümüz Piyon’dur. Piyon içinde bulunduğu durumu şu şekilde dile getirir: “Bencillik, çıkarıcılık her katmana sinmiş durumda. En büyük tehlike burada. Yaşadığın dönem iyi saptamalısın. Anla, düşün bakalım. Ne görüyorsun? Cüzdanları şişkin olanların yaşadığı bir düzen mi? Ne pahasına olursa olsun kendi cebini doldurmakla uğraşanları mı? Eğitim, kültür alanlarına sinmiş korkunç yozluluğu mu?” (s.43).

3.2.5. Yalnız, Karamsar ve Sorgulayıcı Kişiler

Bunlar bir bakıma yalnızlığı benimsemiş kişilerdir. Bu yalnızlık onları karamsarlığa sevk etmiştir. Hiçbirinde yaşama sevinci bulunmamaktadır. Kendi kendilerine kaldıkları zaman geçmiş hayatlarını yeniden değerlendirmeye çalışırlar. Bu bazen iç hesaplaşma şeklinde olur, neredeyse kendilerini sorguya çekmekten hoşlanırlar. Çağımızın kimi fikir akımlarının da onların üzerinde etkili olduğu kanaatindeyiz. Yalnızlıkları, karamsarlıklarını beslemekte ve yaşadıkları dönemin sorunları da bunu çoğaltmaktadır.

Günümüz dünyasında birçok insan kendi iç sesini dinlemeye, ruh ve beden sağlığını korumaya vakit ayıramamaktadır. Teknolojiyle kuşatıldığını düşünen bazı oyun kahramanları yalnızlığını çok yoğun olarak yaşamakta ve çevresiyle iletişim

kuramamaktadır. Kimi oyunlarımızda belirgin bir şekilde bu iletişimsizliğin altı çizilmekte ve oyun kişilerinin mutsuzlukları ortaya konulmaktadır. Birçok oyun yazarımız, yalnız ve tek başına olmanın açmazlarını oyunlarına konu edindikleri için bu kişilikte insanların dünyasına eğilmişler ve onları eserlerinde yaşatmışlardır. Sözgelisi *Tren Gidiyor*'da Işık ve Senem ile *Kuş*'taki Sinan gençlik yıllarının bunalımını yaşayan insanlardır. Gerçekten de *Tren Gidiyor*'da Işık ve Senem hayatın çarkları altında ezilmekten korkar. Dışarıdaki acımasız dünyaya karşı nasıl ayakta durabileceklerini kestirmeye çalışırlar. İkisi de ancak okuyarak kendilerini kurtarabileceklerini düşünürler. Sinan ise bir üniversite öğrencisidir ve henüz hayata atılmamıştır. Kafasının en karışık olduğu bu yıllarda kendini ve çevresindeki insanları sorgulaması söz konusudur. Gelecek hakkında umutlu değildir.

Sinan gibi yalnızlıktan şikâyetçi bir oyun kişisi de *Hüzün Mahallesi Otobüsü*'ndeki b'dir. b hayat koşuşturması sırasında çoğu zaman yaşadığını bile fark etmemekten şikâyetçidir. Yalnızlığı çok yoğun yaşadığını “yalnızlık iç cebimdeydi hiç çıkarmamıştım” ifadesinden de anlayabiliriz. Anlaşılmayı bekler, birinin karşısına çıkıp onu anladığını söylemesini ister.

Karkap, *Avcı Karkap*'ta kendisini var etme ve varlığını algılanabilir kılma çabasıdadır. Karkap ismi, karacanın ve kaplanın ilk hecelerinden oluşmuştur. Bu iki hayvanın avcının kimliğinde bütünleşmesi söz konusudur. Bazen karaca gibi uysal, bazen de kaplan gibi yırtıcı ve vahşidir. Sağ omzundan bir kaplan postu, sol omzundan da bir karaca postu sallanmaktadır. Postların yerlerini değiştirerek o hayvanın kişiliğine bürünür. Anlatıcıya göre Karkap'ı diğer avcılardan ayıran felsefesi şu şekildedir: “Avcı vurduğu avıyla bir olmalıdır, aynı şey olmalıdır” (s.143). O, etrafıyla ilişkisini sorgulayarak varlığını anlamlandırmaya çalışır. Her av macerası onun için içsel bir deneyimdir. *Âdem ile Mâdem*'de A ile B almış yetmiş yaşlarında ve ikizdirler. Sakallarının, giysilerinin, hareketlerinin benzerliği bunu daha da belirgin kılar. Her ikisi de aynı önemsiz işlerle uğraşırlar, ancak dünyaya hizmet ettiklerine, bilimin öncülüğünde önemli konuları tartıştıklarına inanırlar. Araştırma yaparak insanın kafasının yeniliklere daha açık olduğunu düşünürler. Gelgelelim hayattaki var olma amaçlarını sorgulamak hiçbir zaman akıllarından bile geçmemiştir.

Bay Hiç'teki Kadın, *Âdem ve Mâdem*'deki ikizler gibi var olma savaşı içine de girmemiştir. Kafasında kurduğu hayal dünyasında yaşamış, ama hayal-gerçek dengesini bir türlü sağlayamamıştır. Hiç tanımadığı Erkek'ten kocası olmasını istemesi, onun istediği gibi bir kadın olacağına söz vermesi de kendi hayatını düşünmediğinin bir göstergesidir. O kadar yalnızdır ve güçsüzdür ki karşısındaki insanın isteklerine göre yaşamaya razıdır.

Onun için gerçekte yüzleşme, onu tüm boyutlarıyla algılayıp kabul etme oldukça güç ve sarsıcı bir durumdur. Buna karşılık *Bay Hiç*'teki Erkek, hayatı ve kendisini anlamlandırmaya çalışır. Bunu yaparken de genellemelerden, isimlerden uzak durur: “Bilmiyorum... Bilmek de istemiyorum. Hiçbir şeyi. Anlıyor musunuz, hiçbir şeyi bilmek istemiyorum. Sayıları, geometrik biçimleri, yeryüzünü, karaları, denizleri, fiziği, fizikötesini, ayları, günleri, mevsimleri bilmek istemiyorum” (s.600). Kendisini bu sonsuz evrende bir hiç olarak görür. Öğreneceği, gözlemleyeceği çok şey vardır. İnsanların umutlarını koruyabildikleri müddetçe yaşayabildiklerine inanır. Erkek kimliksiz olmayı tercih eder. Kadın'a kendini karşı yakada görülen apartman ışıklarının en solgunu olarak tanıtır.

Kimlik arayışı içerisinde olan bir diğer oyun kişisi ise *Sonsuzluk Kitabevi*'ndeki Adam'dır. Adam herhangi bir insan gibi yitip gitmemek için yazar olmak istemiştir. Ne var ki hayat şartları, iş ortamı buna izin vermemiş; o da çareyi başkalarının kitaplarıyla var olmakta bulmuştur. Adam büyük sanatçılar gibi kendisinin de ölümünden sonra anlaşılacağını düşünür. Adam'ın klasik eserlere sahip çıkmasını, dünya kültür mirasına sahip çıkması şeklinde değerlendirmek mümkündür. Nitekim Adam öldükten sonra, kültürsüz çevre, o mirası, Adam'ın sanarak kendisinden “büyük sanatçı” diye bahsetmeye başlar.⁷⁵² Adam, hiçbir zaman kendisi gibi olamamış, özgün varlığını ortaya koyamamış olduğundan, bu “kendini var etme” girişiminde, toplum içinde saygın bir yeri olduğunu düşündüklerinden birine dönüşmeyi tercih etmiştir.

İç sorgulamasını çok geç yaptığı, bu yüzden de iç dengesini sağlayamayarak intihara yönelen oyun kişilerini *Kuyu*'da ve *Terzi Makası*'nda görebiliriz. *Kuyu*'da 1. Oğul, babasının etkisiyle annesinden nefret etmiş, onu öldürdükten sonra tecavüz etmiştir. 2. Oğul ise babasından nefret eder ve onun isteği üzerine daha fazla acı çekmemesi için onu öldürür. Her ikisi de ailelerinin suçlarını omuzlarında taşımışlar, bunun ağırlığı altında yıllarca ezilmişlerdir. Bu baskıdan konuşarak/iletişim kurarak kurtulmadıkları için sonuçta ölümü tek çözüm görmüşlerdir. *Terzi Makası*'ndaki S. ise aile sorunlarıyla baş edemeyen biridir. Veremli annesi ise onu hep babasına karşı kıskırtmış, hayata dair korkulacak şeyler öğretmiş, bir bakıma kendi korkularını çocuğuna aşılamıştır. S. sürekli endişeli, tedirgin ve ürkek biridir: “Ama her gece kapımı sıkı sıkı kilitleyip, yattığım halde, birilerinin gizlice içeriye girip, boğazıma bir kadın çorabı tıkararak beni boğmasından, sonra da gırtlığımı bir terzi makasıyla!” (s.153). Birileri tarafından anlaşılacak da ister. Kendisi gibi yalnız,

⁷⁵² İnci Enginün, 2003, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s.189

umutsuz insanların toplumda çok olduğunu, ancak insanların onları görmezlikten geldiğini söyler.

Bir başka iç sorgulamayı *İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları*'ndaki İkinci yapar. İkinci tiyatroyu çok sevmesine rağmen sürekli aynı şeyleri yapmaktan sıkılmıştır. Rolünü yavan ve anlamsız bulur. Yaratıcılığını ortaya koyamadığını düşünür. Kendisinin de bir oyun yazmaya çalışması insanlarla paylaşmak istediği konular olduğunun bir göstergesidir. Hayatını sürekli sorguladığını ise şu satırlardan anlıyoruz: “Bir bilsen... ben sanki bu hayatı herhangi bir şekilde yakalayamadığıma yanmıyor muyum? Yanlış ben mi yapıyorum... ya da yanlış ben miyim?... Aslında, nasıl da ucundan tutmuşum bu yanası hayatın” (s.36). İkinci, amaçsızca yaşamının can sıkıntısına yol açacağından, bu can sıkıntısının yarattığı gerginliklerin bireylerde, çocuklar ve ebeveynler üzerinde derin yaralar oluşturacağından söz eder. Kendi sorunlarını aşmak için Kadın'ı dâhil ettiği kurmaca oyunlar oynamaya başlar. Yaşamın gerçekliğinden kopuk ama yaşamın kendisini aramaya yönelik tüm bu eylemlerde yönetmen yine kendisidir. Kendisine ve yaptığı işe yabancılaşan İkinci için hayatın anlamsızlığını yenmenin bir yolu olan “oyun” aynı zamanda idealindeki koşulları yaratmanın son kozudur. Yenik düşen bir “aydın” kimliği hesaplaşmasını ölümüyle noktalar. *Şamatacılar*'daki serseri de aynı ruh hali içerisinde. Kendini tanımlamaya ve hayatına bir yön vermeye çalışırsa da beceremez. Çevresel faktörlerin etkisinde kalması; fikirlerinden çabuk vazgeçmesine, bir anlamda hedefinden sapmasına neden olur.

Yıllar geçtikten sonra evliliğini ve kendisinin bu ilişkideki yerini sorgulayan bir oyun kişisi ise *Kırmızı Karaağaç*'ta Leonard Woolf'tur. Düşüncelerindeki tıkanıklık, bedenine yansımışcasına çökük ve huzursuz görünür. Seksen yaşında olmasına rağmen Virginia ile karşılaştığı andan itibaren kendisini orta yaşlı bir bey gibi hisseder. Leonard hep karısının gölgesinde kalmaktan, onun sansasyon yaratacak açıklamalarını, davranışlarını okuyuculardan gizlemekten sıkılmıştır.⁷⁵³

⁷⁵³ Woolf delilik nöbetlerine çocukluğunda geçirdiği travmanın ve lezbiyen eğilimlerinin yanı sıra on üç yaşındayken annesini kaybetmesinin de etkisi vardır. Urgan da Woolf'un güncesinde ‘ben deliyken’ diye başlayan cümlelere rastlandığını, bu delilik nöbetlerinin yararını gördüğünü bile söyler. Leonard eşinin 1915’den ölüncüye kadar tuttuğu, el yazısıyla yirmi altı ciltlik güncesinden, sadece yazarlığıyla ilgili bölümleri 1953’de *A Writer’s Diary* adıyla yayınlamıştı. Ancak yazarın yeğeni Quentin Bell’in eşi Anne Oliver Bell, 1977’de başlayarak bütün günceyi cilt cilt yayınlamaya başlamıştır. Woolf hakkındaki diğer önemli bir nokta ise onun anti-semitizmi, yani Yahudilere karşı ırkçı tutumudur. Kocas da bir Yahudi olmasına rağmen onlardan tiksindir. Fakat Hitler’in iktidara gelişi İtalya ve Almanya’da faşizmin egemenliği Woolf’ları perişan eder. Leonard ise hem Yahudi hem de sosyalist olarak Nazilerin kendilerine düşman saydığı bir aydındı. Naziler İngiltere’yi işgal etselerdi birçok İngiliz aydını ile birlikte hapse atılacaklardı. Mina Urgan, *Virginia Woolf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s.38

Müfettişler'de Adam, iş ortamında haksızlığa uğramış, emeğinin karşılığını alamamış, yaşadıklarından dolayı kendine güvenini yitirmiş, korkak biridir. Kendisini değiştiremediği, iç hesaplaşmasında kendini temize çıkaramadığı sürece hep geçmiş ve gelecek arasında tutsak kalacaktır. Kendi kendisinin hem zindancısı hem de tutsağıdır. İş hayatının kendisini olumsuz etkilediğinin farkındadır: “Otuz yıl, tam otuz yıl, yirmi yaşımdan elli yaşına kadar kâğıtların arasında yaşadım çıtır çıtır. Koca koca defterlerle sarardım soldum, kayıtlar düştüm, girişler çıkışlar arasında bağlantı kurdum ve hiç aksamadım. Ama kuduz bir köpek gibi de kovalandım” (s.141). Aslında ortada bir suç yokken müfettişler eve girer girmez önlerinde diz çökerek her şeyi itiraf edeceğini söylemesi bilinçaltının devreye girdiğini göstermektedir. Çünkü iş hayatı boyunca müfettişlerin nefesini ensesinde hissetmiş, açık vermemek için elinden geleni yapmış, namusuyla çalışmıştır. Adam'ın eskiden eşini at yarışlarına götürmesi aslında heyecanı ve riski sevdiğini göstermekle beraber şu anki psikolojisiyle tam bir tezat teşkil etmektedir.

Yalnız kalmasına ve horlanmasına rağmen hayat mücadelesini sonuna kadar götüren bir oyun kişisi ise *Ana*'da karşılaştığımız Kadın'dır. Kırk beş yaşlarındadır, fakat daha yaşlı gösterir. Kendisi hayat kadınlığını bırakmak istese de şartlar onu bu hale getirmiştir. Gururlu bir insan olduğu için sevdiği adamın parasını almayı kabul etmemiş, bu sefer de kendisi maddî sıkıntıya girmiştir. Bu kötü ünün onu hem insanlardan, hem de Tanrı'dan ayırdığını düşünür. Sonunda kendisi, çocuğu ve namusu arasında bir tercih yapmak zorunda kalmıştır. Ona göre bu üçünün bir arada düzgün gitmesi bir lükstür.

Eşikte'ki merkezî figür durumundaki kişi Saim ise ölümle karşılaşınca ne yapacağını bilemez. Herkes gibi daha yapacak çok şeyin olduğunu söyler: “ Görmek istediğim... Gitmek istediğim... Yaşamak istediğim... Aslında bugüne kadar çok şeyi erteledim ki... Bu nedenle öylesine az yaşadım ki... Ölümü gerçekten hak etmedim. Yaşam istiyorum. Hem de çok istiyorum” (s.94). Saim'in aksine *Kompartman*'da Siyahlı Kadın hayatını boşuna geçirdiğini, çemberini kıramadığını bilir. Hayatında büyük değişiklikler yapacak cesareti hiçbir zaman kendinde bulamamıştır. Kırmızılı Kadın ise kendisine yaşama sevinci veren kırmızı renk içindedir. Hayattaki tek korkusu yalnızlıktır. Bu duygudan kurtulmak için sürekli yeni kişilerle tanışır, yanında hep birilerinin olmasını ister. Her ne kadar kendini iyi hissedecek rengi tercih etse de aslında o hayatında iç ve dış dengeyi kuramamıştır.

Kendini tanımlayamayan bir başka oyun kişisiyle *Bir Beyaz Adam*'da karşılaşırız. Diomi, bir gençlik hatası yüzünden Coal adındaki bir zenci kadınla evlenmek zorunda kalmış ve bu evlilikten Marie doğmuştur. Bu durum karşısında rahip olma şansını da

yitirmiştir. Diomi içindeki pişmanlığı gidermek için kendini halka adanmış, onlara biraz iyilik ve Tanrı sevgisi aşılsa affedileceğini düşünmüştür. Diomi için beyaz olmak çok önemlidir. Çünkü beyaz adam o topraklara uygarlık ve dinî öğretileri getirmiştir. Kendisinin melez olması da kişiliğindeki ikilemi yansıtmaktadır. Nereye ait olduğuna hayatı boyunca karar verememiştir. Bu durum yazar tarafından şu sözlerle anlatılır: “Otuzbeş kırk yaşlarında kadar görünen misyoner Urfe Diomi. (Teninin yerlilerinkinden daha açık renk ve yüz hatlarının daha ince oluşundan zenci-beyaz kırmısı olduğu anlaşılabilir)” (s.17).

Yalnızlığı yoğun bir şekilde yaşayan *Gece Boyunca*’da Bekçi’nin ilginç bir karakteri vardır. İki yıldır da fabrikada bekçilik yapmaktadır. Fabrikayı yangından kurtardığı için aldığı madalya, sertifika ve müdür ile çektiği fotoğraf onun için çok önemlidir. Bekçi’nin yalnızlığı pencereyi bilerek açık tutması ve Adam’la her ne şartla olursa olsun konuşmak istemesiyle sembolize edilmiştir: “Sabaha kadar burada böyle susup oturacak mıyız? Kırk yılın başında konuşacak birini bulmuşken, niye ama değil mi ya?” (s.240). Bekçiye göre kravat takmak namuslu olmanın bir göstergesidir. Ona göre fabrika müdürünün verdiği başarı sertifikası şerefli bir insan olduğunu herkese ispat etmek için yeterlidir.

Benzer bir durum *Çın Sabahta*’taki oyun kişileri için de geçerlidir. Feriha, göçmen bir aileden gelir. Canlı, güleç, sabırlı, çalışkan ve sevgi doludur. Uzun yıllar adliyede çalışmış, emekli olduktan sonra da biriktirdiği paralarla kendine bir ev almıştır. Çocukluğu, genç kızlığı yoksulluklar içinde geçmiştir. Hayatın anlamını şu şekilde açıklar: “Neden yaşarsınız? Aaa! E, Allah bizi yaratmış, yaşayın demiş, biz de yaşarsınız be kuzum? Başka ne gelir elimizden? Ha, elimizden genle bir şey vardır elbette. Rahmetli anneanneciğimin dediği gibi, kimseye yük olmadan, insan gibi yaşamak gerekmektedir. Onu elde edene kadar da, ömür biter be yavrum zaten” (s.20). Aslında basit bir şekilde dile getirilen bu sözlerle insanın insan olarak yaşaması, kendini ve toplumunu düşünerek hareket etmesi gerektiği belirtilmiştir.

Güneşi ise, Feriha’nın aksine içe dönük biridir. Zengin bir ailenin kızıdır. Kolejde okumuş, eğitimini Amerika’da tamamlamıştır. Ne var ki memleketine uyum sağlayamadığı için kendini bir işe yaramaz hissetmektedir. Annesinin baskısıyla ezilmiş, kişiliğini bulamamıştır. Onunla çekişmesi, didişmesi hiç bitmemiştir. İnsanlara karşı mesafelidir. Fakat derinlerde sevmeye muhtaç, çekingen bir küçük kız yatmaktadır. Nezihe Meriç bu oyununda sorunları olan ve bu sorunları aşarak güçlenen aydın kadın tipine karşılık

doğasındaki yaşama sevinci ve koruma içgüdüleriyle çevresine mutluluk saçan, canlı, sıcak, temiz, çalışkan halk kadını imajını sahneye getirmiştir.⁷⁵⁴

Genç yaşına rağmen kendini yalnız hisseden bir başka oyun kişisi ise *Buluşma*'daki Melike'dir. En az annesi kadar yalnız olduğunu Melike'nin şu sözlerinden anlıyoruz: “Yalnızlıktan, yaşlanmaktan, anlaşılmamaktan yakınıyorsun her gün. Şunu bil ki anne, ben senden daha yalnızım, daha yaşlıyım. Üstelik beni sen bile anlamıyorsun. Sevilmediğinden dert yanıyorsun... Ya ben? Ben sevilme istemiyor muyum acaba?” (s.22). *Sevda Dolu Bir Yaz*'daki Kadın ise mecburen köşkten ayrılınca kendini büyük bir yalnızlık ve kimsesizlik içinde bulur. Bu yüzden oyunda sık sık “ne sandın, benim de babam vardı elbet, olmaz mı hiç?” demek gerektiğini duyacaktır. Anne ve babasını küçük yaşta kaybettiği için kendini yalnız hisseden I. Adam'ın duygularını *Seksen birinci Cadde On Dördüncü Bina, İki Numaralı Daire*'de takip ederiz. Hayatının büyük bir kısmını yetimhanede geçirmesi onu derinden yaralamış, kendisinin insanlarla sağlıklı iletişim kurmasını engellemiştir.

Yaşlılıkla birlikte gelen yalnızlık duygusuna *Ocak Başında*'ki I. İhtiyar'da tanık oluruz. I. İhtiyar bu durumu kabullenmek istemez. Bunun için de kendince önlemler almıştır. Kızına hiçbir zaman aşkın nasıl bir duygu olduğundan bahsetmemiş, onun yanından ayrılmasını istememiştir. Ne kadar yaşlanırsa yaşlansın hâlâ sevmeye ihtiyacı olduğunu söyler. *Tombala*'da ise karı-koca yaşlılığa ve yalnızlığa mahkûm edildiklerinin farkındadır. Yaşlı Erkek bu durumu kabul ederken Yaşlı Kadın ısrarla çocuklarının ziyarete geleceğini inanır. Kocasına karşı çocuklarını varlığıyla güçlenir. Yaşlandıkça çocukça davranışlar sergilerler. Erkek yalnızlığını, yerli yersiz bir şeyler atıştırarak gidermeye çalışır. Sevda Şener'e göre emekli memur tipinin bir temsilcisidir: “Hayatta bir işlevi kalmamış olan yaşlı erkek, mızız, huysuz, alıngan olmuştur; çocuklaşmıştır. ... Kişiliğini geliştirememiş, hayatta gerçek bir işlevi kalmamış kişinin kaçınılmaz sonudur bu.”⁷⁵⁵ Karı-koca, yaşlılıklarını mutlu bir üretkenlik içinde geçirememekte, kısır bir çekişme ile birbirini tüketmektedir.⁷⁵⁶

Benzer bir durumla *Bir Kuşluk Vakti*'nde karşılaşırız. Oyunda iki erkek de evlenmemiş, kendilerini işlerine adanmışlardır. 1. Adam öğrencileri ile mutlu olmuş, bu yüzden anne-babasını bile ihmal etmiştir. Parktaki bankın üzerine düşen yaprakları çantasına koyup evdeki pul defterine yapıştırır ve her birine öğrencilerinin ismini verir.

⁷⁵⁴ Sevda Şener, “Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s.83. Bu yazı daha önce *Cumhuriyet*'in 75. Yılında *Cumhuriyet ve Kadın Sempozyumu*, Ankara, 1998'de yayınlanmıştır.

⁷⁵⁵ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923–1972)*, s.87

⁷⁵⁶ Sevda Şener, “Çağdaş Türk Tiyatrosunda İki Kişilik Oyunlar”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s.41

Böylece hayata tutunmaya çalışır. 2.Adam'ın ağzından arkadaşı şu sözlerle anlatılır: “ Sen bir örnek kişisin. Senin gibi bir tane daha görmedim şu fani dünyada... Sen laftan anlarsın, sen okumuş adamsın. İlmin irfanın yerinde, hesabın kuvvetli, zeki, efendi, zevk sahibi adamsın. Sonra dakik adamsın, hep vaktinde gelirsın, bekletmeyi sevmezsin. Çevreni korursun, temiz, düzenli, tertipli adamsın. Halden anlarsın. Dinlemeyi bilirsin. Sonra... Sonra iyi bir arkadaşsın. Dostsun” (s.107). 2. Adam ise eskiden tren istasyonunda biletçidir. Birçok insanın kavuşmasını sağlamış, özlemlere son vermiştir. İşini hep güler yüzle yapmıştır, yolcular onun hayatının bir parçası olmuştur. Oysa bu kalabalık içinde hep yalnızdır. Her ikisi de emekli olduktan sonra bu duyguyu daha fazla hissederler.

1. Adam *Mat*'ta satranç taşlarını kullanarak hayatın kurallarını belirlemeye ve sorgulamaya çalışır. Oyun boyunca düşünceli olması, giriştiği işin hiç de kolay olmadığını gösterir. *Küp Hamit*'te Hamit'in küpleştikten sonra geçirdiği kuruma ve fırınlama gibi aşamalar, onun kendi gerçeğine ulaşırken vermesi gereken çetin sınavlardan, çileli süreçlerden sadece birkaçıdır. Hamit geride bıraktığı yılları, kendini erteleyerek, unutarak boşa geçirdiğine inanır, ama artık onun için yeni bir hayat başlamıştır.

Hayatı tanımak ve kendilerine bir yol çizmek için çok geç kalmış olmalarına rağmen bu duygularını bastıramayan dört oyun kişisiyle karşılaşırız. *Çıkış*'taki Kız'ın yirmi, yirmi beş yaşında olmasına rağmen hâlâ bebeklerle oynaması gelişim sürecinde bir aksaklık olduğuna işaret etmektedir. Babasının aksine dış dünyayı tanımak ve kendine bir yol çizmek ister. Benzer duygular içerisinde olan bir başka kişi ise *Bakır Kalkan*'da Kumral Bakha'dır. Bakır Kalkan sayesinde dış dünyaya açılır. Onunla karşılaşınca kadar diğer Bakhalar'ın sunduğu hayatı sorgusuz sualsiz kabul etmiş, onların sözünden çıkmamıştır. Yeni bir başlangıç yapmak isteyen soytarıyla *Soytarının Biri*'nde karşılaşırız. Soytarı aynı zamanda kimsenin kendisinin ne düşündüğünü, neyi özlediğini dikkate almamasından şikâyetçidir: “...maskaralık bu... Gerçeğin sahtesinden, bi işi gerçekten yapmak yerine, yalanıyla yetinmek zorunluluğundan, kısacası, yaşıyormuş gibi davranmaktan, soytarılıkta bıktım...” (s.29). Onunla aynı hisleri paylaşan bir başka soytarı ise *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*'ta verilmiştir. Pierre gerçeklerden kaçtığı için hayatını yalanlar üzerine kurmuştur. Aslında büyük bir sanatçı olmadığının farkındadır, ama çocukluğundan itibaren bütün hayatını sirkte geçirdiği için dış dünyaya atılacak cesareti de kendinde bulamamıştır. Hayata küsmüş, aynadaki aksine mutlu olup olmadığını soran, teselliyi konyak içmekte bulan biridir. Pierre, sevgiyi, aşkı ve paylaşımı aramaktadır. Yazar soytarıyı “yaşamın akışına müdahale edemeyen, büyük meseleler arasında kaybolup giden, o küçük, saf, acınası, zavallı

manevi zaferiyle” kutsar.⁷⁵⁷ Çocukluğundan itibaren yalnızlığın içindedir: “herkesin çocuğu... Ve hiç kimsenin hiçbir şeyi olarak” (s.204) büyümek ona acı vermiştir.

Bu grupta yer alan oyunlar içerisinde sadece iki oyunda oyun kişilerinin hayatın anlamını çözdüklerine tanık oluruz. Bunlardan ilki olan *Yirmi On Beş Treni*’nde Adam, hayatın gizemine kafa yormuş bir beydir. Ona göre hayattan zamanı geldiğinde vazgeçmek gerekir. Bu durumu şu şekilde açıklar:

“Sonsuza dek oturmak zorunda olduğunuz bir sofra düşünsenize, en güzel yemeklerle donanmış da olsa, ne kadar çekilmez, ne kadar korkunç olurdu!... Önemli olan, sofradan zamanında kalkmak, hanımefendi... Ne erken, ne de geç... Sonunda kahvenizi yudumlarken ‘doydum’ diyebiliyorsanız ne güzel!...” (s.20).

İnsanın varlığını anlamlandırabilecek tek organı olan beynini doğru dürüst kullanması gerekir. Aksi halde ortalama yaşam sürenler arasında kaybolup gider. Adam Varoluşçu felsefeye dayanan görüşleri doğrultusunda insanın özgür iradesiyle doğru seçimler yapması, seçtiği rolü en iyi biçimde oynayarak değerlendirmesi ve kendini kendi eylemiyle var etmesi gerektiğini söyler. Küçüköğül ise *Geriye Bakma*’da kendini hayatın akışından koparıp iç dünyasına yönelmeyi başaran ender kişilerdendir. Geç de olsa yaşamındaki eksikliği fark etmiş ve çözüm arayışlarına girmiştir. Diğer oyuncular, Büyükbaba, Büyükanne, Öğretmen, Baba, Anne, Başöğretmen, Amca, Yenge sadece sıraları gelince Küçüköğül’un hatırladıklarını oynamışlar ve rolleri bitince çekilmişlerdir.

3.2.6. İdealist ve Vatansever Kişiler

Cumhuriyetin Onuncu Yıl Dönümü’nde ve onu takip eden yıllarda pek çok oyun yazıldığını biliyoruz. Bu oyunlar genellikle inkılâpları pekiştirmek, anlatmak ve öğretmek kaygısıyla yazılmıştır. Yazarlarımız bunlarla Türklük ve millet olma bilincini geliştirmek, Cumhuriyet’e duyulan sevgiyi dile getirmek istemişlerdir. Dolayısıyla belli bir düşünce ve görüşü telkin eden bu oyunların kahramanları da idealist ve vatansever kişiler olarak çizilmiştir. Oyun yazarlarımız bu idealizmi daha çok kişiler vasıtasıyla ortaya koymuşlardır.

Gerçekten kimi oyunlarımızda pek çok idealist genç insanlarla karşılaşırız. Bunlar için vatan sevgisi her şeyin önünde gelir. Çoğu meslek sahibi insanlardır. Milletimizin Atatürk’ün gösterdiği çağdaş uygarlık seviyesine yükselmesini gönülden isterler. Bunun için de yılmadan, usanmadan, bıkmadan çalışmak gerektiğine inanırlar. Bu kategoriye

⁷⁵⁷ Hülya Nutku, “Coşkun İrmak’ın Yazarlığı ve Sanat Anlayışı Üzerine”, , *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*, Coşkun İrmak, s.14

giren oyun kişileri çalışkan, idealist, son derece umutlu ve iyimserdirler. Çağdaş uygarlık değerlerini benimsemişlerdir.⁷⁵⁸

Bu gruba dâhil edebileceğimiz oyun kişilerini *Hâlâ Bu Mektep*, *Köy Muallimi*, *Beyaz Kahraman*, *İnkılap Çocukları* ve *Beş Devir*'de somut bir şekilde görürüz. *Hâlâ Bu Mektep*'teki Kaymakam yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin bir idare amiri olarak ülkenin kalkınması ve çağdaş uygarlık seviyesine ulaşması için her şeyden önce eğitim alanında yenilikler yapılması gerektiğini düşünür. İlçedeki okulu gezdiğinde çocukların eski usulde ders yaptıklarını görür. Bu okulu hemen kapatır ve öğrencilerin modern eğitim anlayışına sahip öğretmenlerle, daha iyi şartlarda yetişecekleri okullar açmaya karar verir. *Köy Muallimi*'ndeki öğretmenin köye geldiğinde yirmi yaşında idealist biri olduğunu öğreniriz. Köyün reisinin “Yirmi yaşında bir genç bu köye geliyor, payapay otuz sene çalışıyor, yalnız çocukların değil, büyüklerin de kafalarına nur dolduruyor. Yalnız mektebi değil, bütün köyü temelinden kuruyor ve Gazi'nin istediği gibi kuruyor” (s.13) sözleri Ünlü Bey'in Mustafa Kemal'in çizdiği yolda emin adımlarla yürüdüğünü, önüne çıkan engeller karşısında yılmadığını da gösterir. *Beyaz Kahraman*'da da milletin başarısını bireysel başarıdan daha üstün tutan cumhuriyetçi bir Türk doktoruyla karşılaşırız. Dayan Bey'in kanser ilacını bulması, Türk doktorlarının gelecekte önemli olaylara imza atabileceklerini göstermek için kullanılmıştır. Profesör tüm başarılarını millete mal eden bir doktordur. Toplumsal çıkarların bireysel çıkarlardan daha önce gelmesi gerektiği düşüncesi “Türkoğlu” soyadıyla birlikte vurgulanmıştır. Burada da Türk halkına örnek olmak üzere idealize edilmiş bir Türk doktoru tipi çizilmiştir. *İnkılâp Çocukları*'nda Turgut ve Gündüz Atatürk'ün açtığı yolda ilerlemeye, onun inkılâpları doğrultusunda Türk milletine faydalı olmaya kararlıdır. *Beş Devir*'deki Şinasi sırasıyla Balkan Savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve İstiklal Savaşı'na katılmış, Cumhuriyet sonrasında da bir doktor olarak üzerine düşen görevi yerine getirmiştir. Oyunda Şinasi ve Ahmet Osmanlı sistemini beğenmeyen ve onun çürüklüğünden yakınan Türklük bilincine sahip kişilerdir.

Vatan sevgisini her şeyin üstünde tutan, bu konuda gerekirse en yakını bile gözden çıkarabilen oyun kişilerine *Atatürk'e İlk Kurban* ve *En Ulu Eseri*'nde karşılaşırız. *Atatürk'e İlk Kurban*'da Selman cahil olmasına rağmen kurtuluş için Mustafa Kemal'in yanında yer almak gerektiğini bilir. Evlat sevgisi ile vatan sevgisi arasında vatanın üstün çıktığını oyunun sonunda Ahmet'i, bir başka deyişle bir vatan hainini öldürmesinden anlarız. Bu bir baba için verilecek en zor kararlardan biridir. Yazar “ulusal savaşımızın unutulmayacak kapkara bir gecesini gücü[n]ün yettiği kadar kalemi[y]le canlandırmaya

⁷⁵⁸ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, (1923–1972), s.76

uğraşırken” tek yönlü idealize edilmiş bir kişi çizmiştir (s.2). *En Ulu Eseri*’ndeki Fehim de Selman gibi yüreği bu vatan için atar. Otuz üç sene savaştan savaşa koşmuş, bu topraklar için iki can vermiştir. Oğlu Ulvi de omzunda silahıyla düşmanlara karşı çarpışmaktadır. En küçük oğlu ise düşmanların casusluğunu yapmaktadır. Ancak Selman’dan farklı olarak Fehim oyunun sonunda oğlunun aslında Mustafa Kemal için çalıştığını, görev icabı kimliğini saklamak zorunda kaldığını öğrenir ve oğluyla gurur duyar. Oyunun başında bir vatan haini olarak gösterilen Cevat’ın de aslında bir kahraman olduğu anlaşılır: “Bu kötü elbise altında, bu hain üniforması altında en candan sevdiklerimin bile tahkirene uğradım, bana hakiki düşmanlarım görünüşte maiyet fakat hakikatte hain gözlerle baktılar, bana öz ulusum düşman ve hain dediler... Ben onun Mustafa Kemal’in çocuğu ben Kuvayi Milliye’nin kutsal ordunun casusuyum...” (s.18)

Oyun yazarları, seyirciye/okuyucuya vatanın her şeyden önemli olduğu düşüncesini metanetli, cesur ve kusursuz tiplerle vermeye çalışmışlardır. *Vatan Uğrunda*’daki Hasan kendine ve ailesine işkence yapıldığı halde acılara göğüs germiş, düşmanların istediği bilgiyi vermemiştir. *Üç Kahraman*’daki Teğmen Yılmaz, Ali Onbaşı ve Mehmet Çavuş tüm zorluklara rağmen bir an olsun cesaretlerini kaybetmezler. Teğmen Yılmaz, arkadaşlarını düşmandan kurtarmak için kendini tehlikeye atacak kadar da fedakârdır. *Vatan Uğrunda*’daki Haydar, Ökkeş, Müslüm ve *Günlerden Bir Gün*’deki demirci İsmail vatanları için çarpışmaktan gurur duyarlar. *Uçtu*’ta ise kendisini sahnede görmememize rağmen Fatma Hanım’dan ve mektuptan Çetin’in vatansever, cesur bir asker olduğu anlaşılır: “Bu gün Türklük, Türkçülük ülküsüyle kanatlanmış bulunuyoruz. Yurdun semalarında, ufuklarında gezecek; dağlarımızda, ovalarımızda baş kaldıran yılanları, ejderleri kartal pençelerimizle ezecek ve parçalayacağız” (s.11). Denizcilik tarihine değinen *Aşk ile Zafer Arasında Yakup ve Roziya*’da Yakup, Uluç Ali Bey ve Mustafa Paşa kahramanlıklarıyla ün salmış Türk denizcileridir.

Oyunlarda fiziksel güçsüzlükleri nedeniyle cepheye gidemeyen ve bunun utancını da yüreğinde taşıyan oyun kişileriyle karşılaşırız. *Vatan Uğrunda*’da Selman sağ kolu olmadığı için savaşa katılamamıştır, fakat aklı hep cephededir. *Günlerden Bir Gün*’de 1. Dünya Savaşı’nda gözlerini kaybeden Ali savaşamamanın ezikliğini cephe ve köy arasında mektup taşıyarak unutmaya çalışır. Sadece *Baba* adlı oyundaki Baba’nın sağlığı yerinde olmasına rağmen niçin cepheye gitmediğine değinilmez. Bir Türk çocuğunu düşman askerinin elinden kurtarması kahramanlık olarak verilmiştir.

Savaşta Türk kadınlarının da aktif bir şekilde erkeklerin yanında yer aldığını görürüz. *Günlerden Bir Gün*’de Zeynep Kadın ve Esme düşman askerleri köylerine geldiği

takdirde son nefeslerine kadar mücadele etmeye karardır. Emine, çocuıyla birlikte cepbane taşır. Sırma ise erkek kılıına girerek bu vatan için ölmeye gider. *Vatan Uğrunda*'da Samiye kendi canını ortaya koyarak önemli belgelerin düşmanların eline geçmesine izin vermez.

Kurtuluş Savaşı'nı anlatan oyunlarda kahraman öğretmenlerle de karşılaşırız. *Atak Ali*'de Altay öğretmen, *İsimsiz Facia*'da Cevat Öğretmen, *Kıbrıs'a Giden Öğretmen*'de Berna ve *Kıbrıs Bizimdir*'deki Öğretmen cesur ve vatanseverdir. *Ülkü Yolcusu*'nda Kerim Efendi kırk beş yaşlarında köyün mektep hocasıdır. Halkı padişahın yaptıkları konusunda uyarır.

Bazı oyun yazarlarımız çocuklara vatan sevgisi aşlamak, onlarda tarih bilinci oluşturmak için cesur, akıllı, vatansever çocuk kişilerinin yer aldığı oyunlar yazmışlardır. *Dağ Başını Duman Almış*'ta Hasan ve Fatma daha okul çağında bile değildirler. Buna rağmen vatanın ve bayrağın öneminin farkındadırlar. Millî Mücadele döneminde çocukların da en az yetişkinler kadar korkusuz olduklarını gösteren oyunlardan *Atak Ali*'de Ali, *Kıbrıs'a Giden Öğretmen* ve *Kıbrıs Bizimdir*'deki öğrenciler ve *İsimsiz Facia*'daki Orhan cesur ve akıllı çocuklardır. *10 İnkılâp'taki* öğrenciler ise inkılâplarla birlikte ülkede meydana gelen değişimin farkında olan bilinçli öğrencilerdir.

Eşsiz Kahraman'da ise simgesel oyun kişileriyle Atatürk'e duyulan sevgi verilmiştir. Su, Kuş, Periler Korosu, Defne, Krizantem, Gelincik Tohumu, Lavanta Çiçeği, Dolmabahçe Sarayı, Bayrak, Dalga, Çam dalı, Şimşek, Bulut Ata'nın ölümüne ağlarlar. Yazar kişileştirme yoluyla bu topraklarda canlı-cansız tüm varlıkların Atatürk'ün ölümüyle yıkıldığını anlatmak, onun sıradan bir lider olmadığını vurgulamak istemiştir.

Atatürk'ün kişiliğinden izler bulabileceğimiz bir başka oyun ise *Bayönder*'dir. Oyunda Bayönder karısına âşık, yiğit ve kahraman biri olarak verilmiştir. Onun cesaretini ozan dile getirir. Atatürk, Bayönder'i çok benimsemiş, kendi hayatını sembolleştirerek bu esere konu yapmasını önermiştir. Egeli, bu durumu şu şekilde açıklar:

“Piyetin mevzuunu ve bu mevzuunun nasıl inkişaf edeceğini bizzat Ebedî Şef vermiş ve Bayönder'in şahsında kendi hayatını kısaca sembolleştirmesini aramıştır. Hatta piyetin yazılmasından çok sonra yapacağı; malını ve mülkünü partiye ve millete terk etmek işini piyeste Bayönder tarafından yapılmasını istemişti.”⁷⁵⁹

Millî Mücadele dönemini anlatan oyunlarda sayıları az da olsa düşmanın yanında yer alan, kendi topraklarının geleceğini düşünmeyen kişiler de kullanılmıştır. Bunlar öbür kişileri, yani idealist ve vatansever kişileri daha iyi tanımamızı sağlarlar. *Beş Devir*'deki

⁷⁵⁹ Münir Hayri Egeli, *Bayönder*, Güneş Matbaası, İstanbul, 1934, s.5

Ferhat İstibdat döneminde, Balkan Harbi'nde düşmanla işbirliği içindedir. *Baba*'daki Dayı da Ferhat gibi fırsatçı bir tiptir. Savaş ortamından yararlanıp zengin olmanın peşindedir. *Günlerden Bir Gün*'deki Ayşe Bacı, *Çakır Ali*'deki imam korkak ve karamsardır. Vatanı savunmak yerine teslim olmaya razıdırlar. *Atatürk'e İlk Kurban* adlı oyunda bir vatan hainiyle karşılaşırız. Ahmet padişahla, düşmanlarla işbirliği yaptığı için pişman değildir. Babasının Mustafa Kemal'i ve onun kurduğu orduya güvenmesine hayret eder:

“Padişahı dinlemeyen, sarayı hiçe sayan, vükelaya ehemmiyet vermeyen, yer yer toplanan bu akıncılar bilmem ki nelerine güvenerek ana vatanı kurtarmaya çalışıyorlar. (...) Siz sanıyorsunuz ki sarayında oturan padişah sizleri düşünmez. Ummam ki hiç birimiz onun kadar, vatanımızı varımızı, yoğumuzu düşünelim; yurdumuzu başlı başlına işgal eden çeşit çeşit düşmanlardan, böyle sizin anladığınız gibi, dediğiniz gibi silahla değil, konuşa konuşa, görüşe görüşe, dertleşe dertleşe, yazışa yazışa, hesaplaya hesaplaya kurtaracağız.” (s.9–10).

3.2.7. Sanatçı Kişiler

Cumhuriyet dönemi oyunlarında sanatçılardan da bahsedilmektedir. Ne var ki bu çeşit oyunlar çok azdır. Eserlerde birkaç tiyatro sanatçısı ile bir ressam ve bir de heykeltıraştan söz etmek mümkündür. Bunların kendilerine has özellikleri vardır. En başta gelen nitelikleri ise mesleklerine düşkünlükleridir. Yaz-kış demeden sanatlarını sürdürmek isterler. Yaşlılıklarında dahi sanatlarından vazgeçmeyi düşünmezler. Yürelerinde yanan bu sanat sevgisi onları ayakta tutmakta, daha doğrusu hayata bağlamaktadır.

Bu oyunlarda karşılaştığımız tiyatro sanatçılarının bazıları rollerini en iyi şekilde oynamak için çırpınıp durur. Bazıları ise unutulmaktan şikâyetçidirler. *Yeni Çıkan Şarkılar Ya da Juliette*'te Genç Kız, *Aşağıdakiler*'de Yaşlı Adam ve Yaşlı Kadın, *Mektuplar*'da Jale ve Lale, *Kumarbaz?*'da Necip ve Rıza, *Çopanoğlu*'nda Bedi Bilal Bey ve Reşit Bey tiyatro sanatçısıdırlar ve yaptıkları işe âşıklardır. *Yeni Çıkan Şarkılar Ya Da Juliette*'te Genç Kız, Romeo ve Juliet oyununda rol almayı çok ister. Henüz oyuncu kadrosunun belirlenmemiş olması oyun boyunca sıkıntılı ve gergin bir ruh halini de beraberinde getirir. Meslekî anlamda hırslı olması sevgiliyle ayrılmasına neden olmuştur.

Kumarbaz?'daki Necip de mesleği için ailesini terk etmiş, bir pansiyonda yaşamaya karar vermiştir. Necip, Rıza'yla birlikte sahneleyecekleri oyunun provasını yapar ve bir oyunun çok kolay ve kısa sürede seyircinin karşısına çıkmadığını gösterir. Üst üste provalar, tartışmalar, gergin dakikalar hep daha iyisini yapmak içindir. Oyunda Necip ve Rıza'nın dışında sanata özellikle de tiyatroya hayran olan, sanattan anlayan iki oyun kişisi daha vardır. Pansiyon sahibi olan Ermeni karı-kocanın aralarındaki konuşmalardan her

oyuna gittiklerini, sanata ve sanatçıya saygı duyduklarını anlarız. *Çapanoğlu*'ndaki oyun kişileri ise tiyatroyu ikinci meslek olarak seçmişlerdir. Öyle ki daha işin başında sevgiyle, tutkuyla bağlanmışlardır. Necip ve Rıza gibi vakitlerinin büyük bir kısmını oyun çalışmalarına ayırırlar.

Tiyatro sanatçılarının zorlu hayat şartlarının iki tanığı ise *Mektuplar*'daki Lale ve Lale'dir. Aradan yıllar geçtikten sonra ikisini yine tiyatro aşkı buluşturmuştur. Lale okul biter bitmez evlendiği için tiyatroyu hep dışardan takip etmiştir. Kızı iki yaşına geldiğinde onu babasıyla bırakıp tek başına Amerika'ya tiyatro eğitimi almaya gider. Daha sonra kızını da yanına alıp orada yeni bir hayat kuran Lale sahnede mutluyken özel hayatında çalkantılar yaşar. Kızı uyuşturucu tuzağına düşmüş ve bu yüzden hayatını kaybetmiştir. Lale bu acı durumdan kendini sorumlu tutarsa da teselliye yine seyircilerinde bulur.

Jale ise evlendikten hemen sonra Amerika'ya gider. Fakat o da özel hayatında sorunlar yaşar. Eşinden ayrılır, orada tanıştığı ve evlendiği John ise alkolik çıkar. Bu sırada kendisi de iş bulamadığı zamanlarda sürekli içki ile kendini avutur. Sonunda John'dan boşanarak Türkiye'ye döner. Muhsin Ertuğrul'la tanışması hayatının dönüm noktasıdır. Birlikte birçok başarılı işe imza atarlar. Ne var ki yönetim, Muhsin Ertuğrul'la geçinemez, bir süre sonra Muhsin Ertuğrul'un işine son verilince Jale de istifa eder. Şansını tekrar Amerika'da dener. Orada özel bir tiyatronun yönetiminde söz sahibi bir bey ile tanışır ve onunla evlenir. Artık daha rahat bir hayatı vardır. İlerlemiş yaşına rağmen sahnede olmak onu mutlu etmektedir. Her sanatçının istediği gibi seyircisinin önünde hayata gözlerini yumar.

Aşağıdakiler'de tanıdığımız Yaşlı Adam ve Yaşlı Kadın ömürlerinin son demlerindedirler. Fakat hâlâ içlerindeki tiyatro aşkı ölmemiştir. İkisi de oyun boyunca geçmişe dönerler ve o eski günleri büyük bir özlemle anarlar. Yaşlı Adam, Anadolu Tiyatro Kumpanyası'nın baş aktörü Faut'tır. Kadın'ın eşiyle ilgili değerlendirmesi şöyledir:

“Ne kadar gezginci tiyatro varsa seni kadrosuna almak için yarıştırdı birbiriyle. Büyük bir marka olmuştu adın; insanlar tiyatronun değil, senin adına koyarlardı. İzleyiciyi avucunun içine alır hamur gibi yoğururdun. Ne Naşit'i, ne Muhsin'i, ne Dümbüllü'sü senin eline su dökemezdi. Ama ne ki...Ama ne ki... Anadolu'dan kurtulamadın, suyun başına gelededin, ziyan oldun” (s.18).

Kadın'ın son sözlerinden de anlaşılacağı gibi büyük şehirler yerine Anadolu'daki tiyatroları tercih etmesi onun unutulması demektir. Adam, sahnede oynadığı büyük insanlardan etkilenmiş, kendinde onlardan bazı özellikler bulmuştur. Bir anlamda gerçek

hayatı ve tiyatro birbirine karışmıştır: “Sahnedeyne oynadığım bütün o büyük kişiliklerden bir şeyler var bende çünkü. Onların onuru, saygınlığı, görkemi yapışmış ruhuma, bırakmıyor” (s.26). Ne var ki gençliğinde böyle önemli bir aktör olan Yaşlı Adam, ihtiyarladığında kimse tarafından aranıp sorulmaz. Bu şartlar altında aktör Fuat’ın ölmekten başka çaresi yokmuş gibi Kadın, kocasına “Sen yaşıyorsun ama aktör Fuat öleli çok oldu” (s. 28) der. Adam kumpanyanın dağılmasından sonra Fransız Konsolosluğu’nun yakınında fotoğrafçılık, Aya Triyada Kilise’sinin önünde işportacılık yapmıştır. Son olarak da Balıkpazarı’nda reçellik gül satar. Bir tiyatro sanatçısının geleceğini garantiye alacak maddî birikiminin olmayışı kendini tatmin etmeyen çeşitli işlerle uğraşmasına neden olur. Bu bir anlamda tiyatronun büyük bir aşkla yapılabileceğini, bu işle uğraşanların parasal anlamda zengin olmasının mümkün olmadığını gösterir.

Oyunlar içerisinde sadece *Duygusuzlar*’da başka sanat dallarıyla uğraşan iki kişiyle karşılaşırız. Bunlardan biri heykeltıraş diğeri ise ressamdır. Heykeltıraş iradeli, sanatından taviz vermeyen bir sanatçıdır. Ressam ise daha iyi yaşamak için sanatından vazgeçebileceğini hissettirir. *Aşağıdakiler*’deki tiyatro sanatçıları gibi bu oyundaki kişiler de maddî imkânsızlıklarla sanatları arasında sıkışıp kalmışlardır. Onlar bir bakıma sanatla ilgili bir politikanın oluşmamasının acısını çekmektedirler.

3.2.8. Aşk ve Evlilikte Mutluluğu Bulamayan Kişiler

Cumhuriyet dönemi oyunlarının birçoğunda olaylar aşk ve evlilik ekseninde gelişir. Ne var ki bu aşk olgusu çoğu zaman insanlara mutluluk getirmez. Çünkü tek taraflıdır. Evlilikte de aradığını bulamayan oyun kişileri vardır. Aşk ve evlilik onlar için yeni bir hayatın, yeni bir dönemin başlangıcı değildir. Hatta evlilikte hayal kırıklığı çok sık yaşanan bir durumdur. Bizce bunlar aşkta ya doğru kişiyi bulamamışlar ya da evlilikleri bir yığın sorunu beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla mutluluğu tadabilme imkânından çok çeşitli sebeplerle yoksun kalmışlardır.

Bu oyunların şahıs kadrosu içerisinde aşkını karşısındakine kabul ettiremeyen birçok kişiye rastlarız. Birbirini çok seven, aşkı için her engeli aşmaya çalışan bu kişiler yazık ki başarıya ulaşamamışlardır. Söz gelişi *Aşkın Dili*’nde Şükrü Bey Mısırlı zenginlerden biridir. Hülya’ya duyduğu aşkı anlatabilmek için dil sorununu halletmeyi kafasına koyar. *Bir Ülkü Yolu*’ndaki Ertem, *Mağara*’daki Oktay, *Dağ Başı*’ndaki Ahmet de oyun boyunca aşkları için mücadele ederler. Ertem’in demirci, Oktay’ın da çoban olması sevdiklerine kavuşmak için bir engeldir. Ertem fizikî gücünü kullanarak bu mücadele başarılı olmaya çalışırken Oktay tüm umudunu dervişin yapacağı büyüye bağlar. Ahmet’in ise yeterince cesareti olmadığını, aşkına sahip çıkmadığını görürüz.

Sönmeyen Ateş'te ise Emine sevdalısını yıllarca beklemeye razıdır. Gençlik yıllarının geçmesine, bir ömrün bitmesine aldırılmaz. Oyunun başında söylediği türküde bile bir umut ve kararlılık söz konusudur:

“Yıllar oldu gideli
Hasreti etti deli
Ben yalnız kalsam da
Unutmam o güzeli” (s.10).

Yazılan Bozulmaz'da Ali, ağabeyinin ölümünden sonra kasabaya gitmiş ve orada çalışmaya başlamıştır. Emine'yi sevmesine rağmen duygularını hiçbir zaman belli etmemiştir. Bu küllenmiş aşk hikâyesi Sadık Emmi tarafından dile getirilir: “Ulan Ali! Ahmaklık ettin. Kardaşım öldükten sonra, elalem ne derse desin... Bir evin olurdu, başını sokardın. Çoluk çocuk sahibi olurdun. ‘Ali Efendi’ olmazdın ama ‘Ali Ağa’ olurdun köyde. Emine de bu yalnızlıktan, bu ıssızlıktan kurtulurdu” (s.10). Oyun içerisinde Ali'nin duygularını dile getirdiğini görmeyiz.

Bir genç âşığa ise *İş Karar Vermekte*'de rastlarız. Oya, tozpembe hayallerle sevgilisinin peşinden İstanbul'a gider. Hayalin işe yaramadığını ve gerçeğin farklı olduğunu anlayınca daha mantıklı düşünmeye başlar. *Bir Küçük Gece Müziği*'nde ise Alman hemşire İlze'nin bir Türk'e âşık olduğunu görürüz. Erkek kırk üç yaşındadır ve Almanya'ya tıp eğitimi için gitmiştir. Ancak İlze gibi kendisini duygularına kaptırmaz. Yani bir anlık zevk uğruna bir genç kızın hayatını mahvetmeyi düşünmez.

Erkeklerin aşkları için neler yapabileceğini *Galetea ve Pigmalion*'da okuruz. Pigmalion, Galetea'ya âşık olur. Onun her dediğini yerine getirir, ona taparcasına davranır. *Sevgililer*'de Erkek sevgisiyle Kadın'ı âdeta boğar. Farkında olmadan ona yaşama alanı bırakmamıştır. *Zorla İspanyol*'da Erkek, Paris'te yaşayan bir Türk şairdir. Sinema, tiyatro, edebiyat ve şiirle ilgilenir. İki aydır Paris'te olduğunu ve yalnızlık çektiğini Görüntü'den öğreniriz. Yalan söylemekten hoşlanmasa da yalnızlıktan kurtulmak için Görüntü'nün öğütlerini dinler ve hoşuna giden bir Fransız kadına kendini İspanyol olarak tanıtır.

Tarihî kahramanların aşkı yaşayış ve algılayışları *Antonius, Kleopatra, Arada Bir Caesar*'da işlenmiştir. Aşk Antonius'un gözlerini kör etmiştir. Bir lider olarak yapması gerekenleri önemsemez. Bunu açıkça dile getirmekten de çekinmez: “O halka da söyle, beni anlasınlar.... Hem böylelikle halk tarafından anlaşılma onuruna da erişmiş olurum... Şu an seninle hele hiç... ama halkın yüreği ateşle yanan birkaç insanın anlayabileceği cinsten yaşamın en soylu ilişkisi aşkla meşgulüm burada...” (s.69). Antonius için halk, ordu, aile, karargâh, vatan gibi kelimeler bir anlam ifade etmez.

Kocası öldüğü halde hâlâ ona sevgisini yitirmeyen bir kadına *Bir Kadın İçin Düet*'te rastlarız. Oyunda Yabancı Kadın ile Ev sahibi Kadın bir kişiliğin iki yanını simgeler. Ev Sahibi Kadın kocasının izlerinden sıyrılmayı ister, ancak böyle düşündüğü için de kendini yargılar ve suçlar.⁷⁶⁰ Aynı sıkıntıları yaşayan bir başka kadın ise *İkili Yaşam*'da yer alır. Kadın, bir kordiplomatın karısıdır ve partileriyle, dernek çalışmalarıyla toplumda adından söz ettirmiştir. Ama hayatındaki monotonluk onu sıkımtır. Ona göre evlilik bu toplumun kurallarına göre yürüyen/yürüyemeyen alışkanlıklardan biridir: “Her sabah kocam uyandırır beni, bir öpücükle. Dudağıma bir sinek konar sanki kış diyemem. O sinek dolaşabilir tüm vücudumun orasında burasında. Çünkü o sizin koymadığınız kurallara göre hakkıdır bu onun. Hatta görevi. Ayıplar aslında çoktan içinde kayıverdiğiniz, içinde bulunmadığınız o toplum sizi, size karşı görevini yerine getirmediği için” (s.287). Diğer oyun kişilerinden farklı olarak sadece “merhaba” dediği birine platonik bir aşk besler. Bu durum da onun çıkmazda olduğuna bir işarettir.

Bazı oyunlarda ise eşini veya sevgilisini çok sevmesine rağmen çeşitli sebeplerle hayal kırıklığına uğrayan oyun kişileryle karşılaşırız. Kiminde kültürel sorunlar ön plâna çıkar; kiminde kişilik farklılıkları önemli bir rol oynar. Örneğin *Düğün Şarkısı*'nda Kadın konservatuarda Ophelia'yı oynadığı dönemde kocasıyla tanışmış ve ona âşık olmuştur. Ailesi daha öğrenciyken evlenmek istemesine karşı çıkar. O ise eğitimini yarıda bırakarak sevdiğinin peşinden gider. Ancak evliliklerinde hiçbir şey Kadın'ın hayal ettiği gibi gitmez. Zamanla aralarında soğukluk yaşanır ve bu ilişki karı-kocanın farklı zamanlarda intihar etmesiyle sonuçlanır.

Oyunlarda farklı kültür veya zevkler nedeniyle eşleriyle anlaşamayan oyun kişileryle karşılaşırız. Örneğin *Sanatkar*'daki Hicranî yıllarını sanata adanmış, bu uğurda memurluktan atılmıştır. Kendisini ve sanatını anlamayan bir çevrede yaşaması onu zaman zaman bunalıma sürükler. Karısının sürekli onu aşağılaması, onu önemsememesi aralarında derin bir uçurum yaratmıştır. *Geçimsizlik*'teki Şekibe ise sürekli yabancı yazarların kitaplarını okur. O zaman için yeni sayılabilecek fikirlerini kâğıda döker. Yabancı zevklerin ürünü eşyalar alır. Şekibe kendini şöyle anlatır: “Ben Şişli'de yaşamak isterim. Hayatı, didişmeyi, tiyatroyu, sinemaları, musikiyi, zekâyı genişleten, bizi maddenin eleminden kurtaran, iştiharımıza sebep olan, hulasa, sizin fikirlerinize, zevklerinize zıt olan şeyleri severim” (s.11). Mecdi de karısının Türk yazarlar dururken

⁷⁶⁰Sema Göktaş, “Türk Tiyatrosunda Soyutlama Kavramı ve Aziz Nesin'in Soyutlamaya Dayanan Oyunları”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne ve Görüntü Sanatları Anabilim Dalı, İzmir, 1995

niçin yabancıları tercih ettiğini, evi neden garip eşyalarla doldurduğunu anlayamaz. Karısının aksine doğayla iç içe olmayı, avcılığı, yemek yeyip keyif yapmayı sever. Şekibe'nin ağzından Mecdi şu sözlerle ifade edilir: “Siz Balıkesir vilayetinde bahçıvanlık hevesiyle servetsiz, emelsiz, bir güzel sigara içer, av avlar, bütün iştihanızla yemek yer, akşamları bir iki kadeh atar, arazinin yetiştirme kudretinden derin derin bahsetmek zevkini bir iki ahbapta bulur, pekâlâ yaşarsınız” (s.12).

Köy kültürüyle yetişenler için de aynı durum söz konusudur. *Bebek Uykusu*'ndaki Osman köyde yetişmiştir, ama daha sonra Avrupa'da ve İstanbul'da yaşaması iki kültür arasında kalmasına yol açar. Ağa torunu olan Osman köyle bağını istese de koparamaz. Karısı Zeynep'e aklından geçenleri anlatmaya çalışırsa da Avrupa kültürüyle yetişen Zeynep'in onun duygularını paylaşması mümkün değildir.

Bilge Sokrates ve Marilyn Monroe'da Sokrates'in karısı her düşüncesini kocasıyla paylaşmak ister. Sokrates'in vaktinin çoğunu sofistlerle tartışmaya ayırmasına da kızar. Çünkü ilgiye ihtiyacı vardır, fakat Sokrates'in bu durumdan haberi bile yoktur. “Her gün her gece sofistlerle tartışır. Gençlere doğru yolu gösterir. Sonra kuş sütü sofralarda yer içer. Sonra da elbette yorgun düşer... Şimdi, her zaman olduğu gibi birkaç gün dışarı çıkmayacak... Bütün gününü uyuyarak geçirecek”(s. 23)

Sokrates de karısıyla anlaşamamaktan yakınıdır. Ağırbaşlı biridir, ama inatçı ve gururlu olması çoğu zaman zor anlar yaşamasına sebep olur. Sokrates yetmiş yaşındayken gençliği baştan çıkarma ve Atina'ya yeni Tanrılar getirmeye kalkışma suçuyla mahkemeye verilmiş ve bu oyunda olduğu gibi kendini savunmayı reddetmiştir. Gururlu bir şekilde mahkeme üyelerine “ister beraat hükmümü verin ister vermeyin, bilmeniz gerekir ki, ölmek lazım gelirse bin kere ölmeye razıyım. Yolumu asla değiştirmeyeceğim” der ve başkaları gibi yalvarmayacağını, gözyaşı dökmeyeceğini söyler.⁷⁶¹

Sabriye Hanım ise *Bayram Çorbası*'nda Sokrates gibi gururu yüzünden kocasıyla yeniden görüşmek istemez. Hassas ve alıngan bir yapıya sahiptir. *Pencereden Pencereye*'de Kadın yalnızlıktan iyice asabileşmiştir. Kocasının iyi niyetle söylediği şeyleri bile yanlış anlamaya başlamıştır.

Evliliklerinde sorunlar yaşayan iki kişi *Gecenin Sonu*'nda aradıkları sevgi ve ilgiyi birbirlerinde bulurlar. Kırk yaşında bir politikacı olan Erkek önce taşrada bir memur, daha sonra da Ankara'da avukat olarak iş hayatına atılmıştır. Bu süreç içerisinde karısıyla ilişkilerinin yıpranması, onun politikanın iniş çıkışlarına kendini uyduramaması birçok sorunun yaşanmasına neden olmuştur. Kadın ise yirmi beş yaşında bir artisttir. Evlidir ve

⁷⁶¹ Platon, *Sokrates'in Savunması*, Elips Yayınları, Ankara, 2005, s.20

üç-dört yaşlarında bir oğlu vardır. Gerçek aşkı bulamadığının farkındadır. O da Erkek gibi eşinin kendisini anlamadığını düşünür. Özel hayatlarındaki bu çalkantılar ikisini de birbirine yaklaştırmıştır.

3.2.9. Çapkın ve Uçarı Kişiler

Evlilik konusunu işleyen oyunlarda eşlerini veya sevgililerini aldatan çapkın kişilere rastlarız. Çoğu zaman ihanetlerinin sebepleri belirtilmemiş olan bu kişiler eşlerinin veya sevgililerin duygularını hiçe sayarlar. Bunların gelecek kaygıları yoktur. Sayıları fazla olmayan bu oyun kişilerinin aracılığıyla karşı tarafın sevgisi, sabrı ve fedakârlığı ön plâna çıkarılmıştır. Cumhuriyet Tiyatrosu oyunlarında da hem kadının hem erkeğin ihanet içinde olduğu, uçarı hareketlerde bulunduğu görülmektedir.

Bu başlık altında değerlendireceğimiz oyun kişilerinden ilki *Erkek Kukla*'da sadece adı geçen genç bir kadındır. Paraya düşkün olması en belirgin özelliğidir. Üvey oğlu ile birlikte olabilecek kadar ahlak düşkünü biridir. Aile içi uygunsuz bir ilişki yaşayan bir başka kişi ise *Karanlık*'taki Galip'tir. Mediha'ya, onu yıllardır sevdiğini söylerken karısına ihanet ettiğini bile düşünmez. İnsanların ancak menfaatleri doğrultusunda bir hayat sürdüklerini iddia eden Galip bu düşüncesine uygun bir şekilde davranmış, herkes Mediha'nın etrafından teker teker uzaklaşırken o, Mediha'ya özel bir ilgi göstermiş, karşılığında da onun aşkını istemiştir.

Kapılar Pencere'de ise Kadın ve Erkek de çapkın tiplerdir. İlişkilerinin nasıl başladığı hakkında bir bilgimiz yoktur. Sadece Erkek'in aile dostu olduğu belirtilerek Kadın'ın ihaneti vurgulanmıştır. *Vaiz-i Muhterem Çarliston Hazretleri!..*'nde cilveli bir kadın olan Güler Hanım oyun boyunca ruhî anlamda birtakım değişiklikler yaşarsa da onun gibi çapkın bir kadının kolay kolay bu hayatı bırakamayacağı da açıktır. *Üzüntüyü Bırak*'ta Handan Hanım da kocasıyla yakından ilgilenir gibi gözükürse de aslında onu aldatmaktadır. Kırk yaşlarında olan Handan Hanım yazarın ağzından şu şekilde tarif edilir:

“Kadın hala güzeldir diyebiliriz. Sert, mütehakkim, muhteris, aynı zamanda çok hesaplı ve yaşına rağmen dinamik ve canlıdır. Bir yandan muayyen, muntazam bir gelire sahip olmak, istikrarlı bir hayat sürmek endişesi, diğer taraftan ilerlemiş yaşına rağmen yaşamak, maceralar geçirmek, sevişmek için içinde duyduğu sönmez ateş arasında bocalamasına rağmen ekini belli etmemek maharetini göstermektedir” (s.233).

3.2.10. Tecrübeli, Olgun ve Yenilikçi Kişiler

Bu dönemin birçok oyununda tecrübeli, olgun ve yenilikten yana tavır alan kişiler anlatılmıştır. Hayatta tecrübeleriyle, olgun hareketleriyle diğer kişilerden kolayca fark edilirler. Bunlar olabildiğince mantıklı davranırlar. Yeni fikir ve görüşlere açıktırlar. Yeri

geldiğinde bu düşüncelerini belirtmekten çekinmezler. Toplumun yenileşmesi ihtiyacını gören, özellikle artık bir yana bırakılması gereken âdet ve geleneklere uymayan kişiler bu grupta değerlendirilmelidir. Bu güngörmüş insanlar çoğu zaman sorumlu davranarak, sorunların çözümüne katkıda bulunurlar.

Köyü ve köylüyü anlatan birtakım oyunlarda bunun güzel örnekleriyle karşılaşırız. Bu kişiler yeri geldiğinde âdet ve törelere karşı dururlar, sağduyu sahibidirler. Örneğin *Manda Gözü*'ndeki Fettah, Rüstem Dayı, Mahmut, Haydar yaşını başını almış, herkesin akıl danıştığı kişilerdir. *Kafakağıdı*'ndaki muhtar Abdullah Tekcan ise köylünün menfaati için çalışan bir muhtar olarak tanıtılmıştır. Sorunları tatlılıkla halletmeye çalışır. *Pusuda*'ki Yaşar da okumuş bir köylü olarak kendi insanına faydalı olmak ister.⁷⁶²

Bu oyunlar arasında sadece *Kerpiç Memet*'teki eşkıya, olumsuz biri gibi görünse de aslında köylüler için çalışır. Bu zıtlık onun fizikî görünüşüyle de verilmiştir: “Yılgın, yorgun bir hali vardır. ... Saçı sakalına karışmıştır. Bacağında da yer yer yırtılmış bir şalvar, şalvarın paçaları, çamur ve toz içinde bulunan dolaklarına sokulmuştur. Üstünde kaba çuhadan bir ceket, başında ise örme bir takke... Ayağında çarıklar” (s.112). Köylerde genelde kadınlar âdetlerin devam etmesinden yanadır. Ancak *Allah'ın Dediği Olur*'da Huri ve *Vur Emri*'ndeki Ana, diğer kadınlar gibi bir hiç uğruna masum insanların ölmesini, üzülmelerini istemezler. Çocuklarına bu doğrultuda öğüt verirler.

Hayata yenilikçi bir anlayışla bakmamız gerektiği *Şeytan Tırnağı*'ndaki Genç Adam'la yansıtılmıştır. Genç Adam, mutlaka herkesin birgün yenileneceğini, aksi takdirde ilerlemenin mümkün olmayacağı şu sözleriyle vurgular:

“Gördüklerimi kim öğretti bana?

Anlatıldım çoğu zaman

Ya eksik anlattılarsa?

Yolun bitiyor dedikleri yer ya yolun başınsaysa?

...

... ama henüz ileri adımlarım varken

İleriye adım atıyorum” (s.142)

3.2.11. Tutucu ve Gelenekçi Kişiler

⁷⁶² Özdemir Nutku, Yaşar karakterinin gereğince işlenmediği kanaatindedir. “Yazar, Yaşar'dan yana olduğu için duyguyla çizmiş bu kişiyi ve böylece kafasındaki ideale yaklaştırmış. Atay'ın kafasındaki ideal aydın tipi ise ‘Türküm, doğruyum, çalışkanım’ türündeki olmayan bir aydın tipi. Yazar, bu oyun kişisini bu anlayıştan sıyrıp beşerî yapabilseydi oyunu daha da sağlam olabilecekti” der. Özdemir Nutku, “Pusuda Bir Yazar”, *Milliyet*, S. 4164, 29 Aralık 1961, s.2

Bu gruba giren kişilerin ortak özelliği tutucu ve gelenekçi olmalarıdır. Bunlar geleneklerine bağlı insanlar olarak nitelendirilebilir. Gerçekten de onlar toplumdaki değişmelere kayıtsız kalmış kişilerdir. Eski yapının, gelenek ve törelerin sürdürülmesinden yanadırlar. Farklı yaklaşım ve anlayışlara itibar etmezler. Özellikle köy çevrelerinde yaşayanlar bu gruba girmektedirler.

Alışkanlıklarını terk etmeyi düşünmeyen bu insanların tutumlarının somut bir örneğini *Bebek Uykusu*’nda görebiliriz. Oyundaki Nine, eski âdetlerin yaşatılması gerektiğine inanır. Sülalenin tek erkeği olan Osman’ın karısını bir ana tanrıça olarak kabul eder. Onun soylarını sürdüreceğini düşündüğü için ona özenli davranır.

Köylerde başlık parası veya kan davası yüzünden mağdur olan birçok oyun kişileriyle karşılaşırız. Bunlar geleneklerin anlamsız olduğunu bildikleri halde toplum baskısı yüzünden kendilerini olayın içinde bulurlar. *Kafakağıdı*’nda Mustafa Karaca, erkek babası olarak parası olmadığı için oğlunu sevdiği kızla evlendiremez. *İçerdeki Adam*’da Ali, *Yangın Memet*’te İlyas kan davası yüzünden hapishaneye düşmüştür. Gelenek kurbanlarından biri de Memet’tir. Oyunda Memet’in “Azrail” ile özdeşleştirildiğini görürüz. Yazar sadece bir yerde “Gerçekten de bu adama ezraillik, eli tabancalı bir insan hali hiç mi hiç yakışmaz. Koruyucu bir melek değilse de, tertemiz bir yüzü vardır” (s.72) ifadelerine yer vererek iyi bir insan olduğunu, toplumun onu zorla kötü yola sevk ettiğini belirtir. *Keziban*’daki Ali’de artık bu töreleri anlamsız bulmakta, kan davalarının mahkemede çözülebileceğini, herkesin adil bir şekilde yargılanacağını düşünmektedir. Bireyin kendince adalet dağıtmasını onaylamaz. Fakat sonunda o da geleneklerin baskısına yenik düşer.

Keziban’daki Keziban ise kendisi de bu konuda çok acı çekmesine rağmen kan davasını sürekli gündemde tutar ve intikam ateşiyle yanar. Oyunda iki kere tekrarlanan “Kan, kanla ödenir” sözü onun düşünce tarzını ortaya koymaktadır. Oyun boyunca da söyleminin arkasında durur. Her şeye rağmen törelerin devam etmesini ister. Toprağın altındaki iki oğlunun ruhlarının huzura kavuşması, kendisinin de bu dünyada onurlu bir şekilde yaşayabilmesi Ali’nin öçlerini almasına bağlıdır.

Manevî değerlerine bağlı kişileri de geleneklerine sahip çıkan kişilerle birlikte değerlendirmemiz gerekir. Örneğin *Karagöz’ün Dönüşü*’nde Karagöz benliğini kaybetmemiş biri olarak çizilmiştir. Üzerindeki eskimiş Karagöz elbisesi onda hiçbir değişiklik olmadığının da göstergesidir. İlişkilerinde sevgi ve saygıya önem verir, zamanın değiştirdiği değer yargılarını benimsemez.

Andaval Palas'ta ise Şaban Efendi yaşadığı toplumun gerçeklerinin farkında olan, değişim sürecindeki çelişkili durumları gözlemleyebilen bir tiptir. Modernleşmenin getirdiği makine avantajını kullanarak otelini güzelleştirmeye çalışır. Bir başka deyişle batılılaşmayı doğru algılayan biridir. Akli başında, mantıklı bir otel müdürüdür. Olgun, anlayışlı ve hoşgörülüdür. Geleneksel değerlere bağlıdır ve bu bağlılık onu çağdaş uygarlığın temel değerlerine de yaklaşmıştır.⁷⁶³ Her ne kadar çağdaş uygarlığın gerektirdiklerinin farkındaysa da bu onun kendi benliğinden kopmasına yol açmamıştır.

3.2.12. Alafranga ve Marazî Kişiler

Alafrangalık, Cumhuriyet dönemi oyunlarına da konu olmuştur. Buna bağlı olarak da eserlerde alafrangalığı ön plânda tutan insanlarla karşılaşırız. Yazarlarımız bu tiplerin varlığını göz önünde bulundurarak, topluma mesaj vermek istemişlerdir. Alafrangalığa düşkün olan bu insanlar sağduyudan yoksundurlar. En azından sağlıklı düşünemezler. Burada marazî kişiler daha çok akıl yönünden hasta kişilerdir. Delileri de bu gruba dâhil edebiliriz. Bu kişiler akli başında insanlar değildir, şaşırtıcı davranışlar sergilerler. Oyun yazarlarımız alafranga kişiler gibi deliler vasıtasıyla da topluma düşünce ve duygularını iletme çalışmışlardır.

Alafranga kişilerin en başta geleni *Andaval Palas*'taki Rıdvan Bey'dir. Mahalle bekçisi iken Amerika'ya gidip zengin olmuştur. Ayrıca bu oyunda her zaman kocasının düşüncelerinin karşısında olan, alafrangalığa özenen Güzin Hanım köklerinden kopmuş, fakat Batı uygarlığını da hakkıyla benimseyememiş kişilerin bir örneğidir. Bu kişilerin toplumun uygarlık yolunda ilerlemesine engel olacağı ima edilmiştir. Yazar, uygarlığın “taklit edilemez, hiçbir ek, hiçbir yama kabul etmeyen, canlı ve manevî bir uzviyet” olduğu görüşünü savunur.⁷⁶⁴ Rıdvan Bey sadece İngilizce konuşarak kültürlü olunacağını zanneden sonradan görme biridir. Amerika'yı bütün medeniyetlerin üstünde görür, Avrupa'daki ülkelerin onun kötü birer kopyası olduğu görüşündedir: “Bunların kâffesi Emelika'nın birer kötü gölgesidir. Daha dorgusu buraları Emelika'nın tohlididir. Çunan ki Honimefendi, bu saydığım melmeçetler bizim Emelikan'a nispetlen çok geridir. Bu madeniyet karvani ki durmadan geder, bu karvanın küsemesini Emeliken'dir. Yes Honimefendi, Yes, ahan bu, beyladır” (s.10). Güzin Hanım ise sadece lüks bir hayat sürme, modayı takip etme derdinde olan sonradan görme bir zengindir.

Deli'de ise zamana ayak uydurmaya çalışırken gülünç olan, adını Hoca Yakup'tan Yakup Tekin Bey'e çeviren, yaşlı bir züppe vardır. O da bu kategoriye girmektedir. Bir

⁷⁶³ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)*, s.78

⁷⁶⁴ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923-1970)*, s.33

zamanlar Mevlâna'dan çeviriler yapan Hoca Yakup artık Batı dünyasının eserlerini okumakta, kadınların topluma kazandırılması için çalışmaktadır. Aynı zamanda Kadınları Dansa Alıştırma ve Gebe Kadınları Koruma Encümeni'nin başkanı, Dili Koruma Cemiyeti'nin üyesidir.

Bu grup içerisinde değerlendirebileceğimiz üç oyunda akıl sağlığı yerinde olmayan hastaların yanı sıra doktorlarla da karşılaşırız. Örneğin *Sinir Hekimi*'nde kendilerini imparatoriçe Katerin, mabeyinci ve teşrifatçı zanneden akıl hastaları hayalî bir dünya kurmuşlardır. İmparatoriçe ülkesinde pek çok sorunlar olduğunu, Osmanlı ordusunun Rusya kapısına kadar geldiğini söylerken mabeyinci ve teşrifatçı onun her dediğini tasdik ederler. Bu oyun kişilerinin karakter özellikleri, eğitim durumları ve yaşları belirtilmemiştir. Yazar hastalara sadece “Ana, Kız, Bir Hasta” şeklinde ad vermekle yetinmiş, daha doğrusu onları genelleştirme yoluna gitmiştir. *Dışardakiler*'de yazarın hastaya 1. Akıllı demesi aslında ona “deli” diyenlerin normal olmadığını vurgulamak içindir. Yazar, insanların hangi kıstaslara veya değerlere göre deli/akıllı olduklarına karar vereceğimizin çok da belirgin olmadığını ifade eder. Bu oyunlardan farklı olarak *Keçileri Kaçıranlar*'da başta Doktor Ferit akıl ve ruh sağlığını kaybetmiştir. Oyunda zaman zaman filozof edasıyla konuşması, onun bir zamanlar gerçekten kendini bu ilme adadığına işaret eder. Ayrıca yirmi yaşındaki kızı Sevim, kırk yaşındaki evin hizmetçisi Haççe, delilere bakan hastabakıcı Hasan gerçek dünyadan çok uzak kişilerdir.

3.2.13. Olumlu Çocuklar ve Yetişkinler

Yazarlar olumsuz davranışlar sergileyen çocuklarla saygılı, iyi ahlâk sahibi çocukları bir arada vererek aradaki farkın anlaşılmasını amaçlamıştır. Yine doğru ve yanlış aynı anda sahnede göstererek etkili bir şekilde mesajlarını vermeyi düşünmüştür. Oyunlarda iyi özelliklere sahip insanların her zaman mutluluğa ulaşacağı veya bundan kazançlı çıkacağı düşüncesi üzerinde özellikle durulmuştur.

Simitçi Mehmet'te Mehmet, *Komşuya Gülerken*'deki Faruk, *Kim Kazanır*'da Kerim, *Haftamızı Oynuyoruz*'da Can, *Handa İki Çocuk*'ta Veli, *İçimizin Sesi*'nde Cemal, *Yeni Ağustos Böcekleri ile Karıncalar*'da Yeşim ve Çetin, *Eski Borç*'da Leyla, *Altın Kalem*'de Can, *Balta*'da Altıntuğ *Babam Geliyor*'da Metin, *Beni Hiç Sevmiyorlar*'da Çetin, *Hırsız Var*'da Asuman olgun davranışlarıyla dikkat çeker.

Öğretmenin Evinde'de Ayşe ve Aysel çalışkan Türk kızlarının temsilcileridir. Atatürk'ün kızları olarak her zaman çok çalışacaklarını, ülkeleri için faydalı bireyler olacaklarını ve hep yerli malı kullanacaklarını söylerler. *Emrindeyiz*'de Dilek, Sönmez, Leyla, Şaman, Alev ve Olcay ilkokuldan mezun olacaklardır. Gelecekte umutludurlar,

şanslı bir nesil olduklarını düşünürler. *Ülkü Çocukları*'nda Refik, Necla, Huriye, Yüksel ve Esingül çalışkan ve bilinçli çocuklardır.

Yetişkinler de çocukların hayatında vazgeçilmez bir yere sahiptirler. Onların arasında anne-babalar ve öğretmenler başta gelir. Örneğin *Dikiş Kutusu*, *Ablamın Saati*, *Satılık Kılınc* ve *Sen Arslansın*'daki anneler fedakârdır, çocukları için her şeyi yaparlar. *Komşuya Gülerken* ve *Yavuz'a Çanta*'daki anneler ise çocuklarının olumsuz davranışlarını güzel bir şekilde düzeltmeye çalışırlar. *Gömdüğüm O Cihan*'da Nurettin Bey oğlunun hastalığı için üzülen, çaresiz bir babadır. *İsimsiz Facia*'daki baba ise cesur ve vatanseverdir.

Bu oyunlarda okul müdürleri ve öğretmenler olumlu kişiler olarak değerlendirilmiştir. *Şekerli Çörek*'teki okul müdürü öğrencilerin iyi ahlâka sahip olması için çalışan bir eğitimcidir. *Anneler Arasında*'daki müdüre öğrencilerinin sadece okuldaki hayatlarıyla değil, okul sonrası yaşantılarıyla da ilgilenir. *Kürsüden Uzakta*'da Cevat öğretmen ile *Güverte Yolcuları*'ndaki öğretmen idealist kişilerdir. İkisinin de davranışları çıkar çevrelerine dokunmuş ve bedelini canlarıyla ödemişlerdir. *Bir Yalanın Sonu*'nda yazar Fransızca öğretmeni Feride'ye Fransızca dersi verir. Onların iyi bir eğitim almasını isteyen disiplinli bir öğretmendir. Onlara kişiliklerinin gelişiminde önemli rol oynayacak okuma parçaları seçer. Oyunlar içerisinde sadece *Yağ Kandili*'ndeki Nurettin Bey, keman öğretmeni olduğu halde menenjit hastalığı nedeniyle mesleğini yapamaz.

Oyunlarda avukat, doktor, sanatçı, hoca, denizci, hizmetçi gibi farklı mesleklere sahip yetişkinlerle de karşılaşmaktayız. *Kim Kazanır*'daki Avukat Zeki adı gibi zeki bir insandır. *Mazlumlar Serisi*'nde Avukat Bay Mazlum'u mesleğiyle ilgili bir eylemde görmeyiz. *Dikenli Kestane*'de Dr. Ali yeni mezun olmuş, kasabada doktorluk yapan fakat geldiği yeri hiçbir zaman unutmayan biridir. Bilinçli aydının temsilcisidir. *Kürsüden Uzakta*'da Behçet iyi bir doktordur. Haksızlığa karşı gelir. *Dönüş ve Sönüş*'te Koca otuz yedi yaşında bir tıp bilginidir. Adını tüm dünyaya duyurmak ister. *Çakır Ali*'deki Doktor savaş şartlarına rağmen işini iyi yapmaya çalışır.

3.2.14. Olumsuz Çocuklar ve Yetişkinler

Oyun yazarları kötü alışkanlık sahibi çocuklarla seyircilere ders vermek istemişler ve genellikle yalan söyleyen, hırsızlık yapan, çevresindekilere saygı duymayan oyun kişileri yaratmışlardır. *Ablamın Saati*'nde yalan söyleyen Tahsin, *Üç Avcıdan Biri*'nde bütün uyarılara rağmen insanları kandırmaya devam eden Yılmaz, *Simitçi Mehmet*'teki hem hırsız, hem de yalancı yardımcı oyun kişileri Birinci ve İkinci Çocuk oyununun sonunda

yaptıklarının yanlış olduğunu anlamışlardır. *Sihirli Kurbağa*'da da Can Yakar'ı tanırız. O, adından da anlaşılacağı gibi insanları üzmemekten keyif alan, çevresine zarar veren bir çocuktur. Ancak Can Yakar da sonunda yaptıklarından pişmanlık duyacaktır.

Dikiş Kutusu'nda Belma, *Komşuya Gülerken*'de Erdal da Belma gibi anlayışsız ve saygısızdırlar. *Kim Kazanır*'da Sami de insanların kusurlarıyla dalga geçen, düşüncesizce davranan bir çocuktur. Yine *Babam Geliyor*'da Ferit şımarık, kendini beğenmiş, tembel bir çocuktur. *Bir Yalanın Sonu* adlı oyunda Zehra yalan söyleyerek hem annesini, hem de çevresindeki diğer insanları zor durumda bırakır. Küçük bir yalanın nelere yol açabileceğini düşünemez. Tembellik yapmasının cezasını da çeker. Çünkü Fransızca dersinin ödevini yapmamış, tembelliği ortaya çıkmasın diye de yalan söylemiştir. Ne var ki yanlış geç de olsa fark etmiştir.

Birçok oyunda anne ve baba iyi özelliklere sahip, ideal kişiler şeklinde verilmişse de *Oğlum Yemek Yemiyor*, *Beni Hiç Sevmiyorlar* ve *Güverte Yolcuları*'ndaki ebeveynlerin çocuk dünyasına ulaşamadıkları görülür. *Beni Hiç Sevmiyorlar*'daki baba oğluyla iletişimi olmayan bir yetişkindir. Gereken ilgiyi göstermez. Otoriter olmayı tercih eder. *Güverte Yolcuları*'ndaki Kız Babası kızını satılık bir malmış gibi gören, onun duygu dünyasından habersiz bir babadır. *Keloğlan ve Haydutlar*'da üvey anne Fatma Keloğlan'ı evden kovar, boş gezeni doyuracak paraları olmadığını söyler.

Meslek gruplarında da olumsuz yetişkinlerle karşılaşırız. Avukat tipinin kullanıldığı *Bir Metot*'taki Kadri Bey olumsuz bir kişi olarak verilmiştir. Çapkınlık alanında söz sahibi olduğunu iddia eder. *Müthiş Bir Hastalık* ve *Keçileri Kaçıranlar*'da doktorların işlerini düzgün yapmadıklarını görürüz. *Müthiş Bir Hastalık*'ta Doktor Hazık Bey işinin ehli değildir. Gereksiz sorularla yanlış tedavi yollarını denemiştir.

3.1.15. Diğer Oyun Kişileri

Bu başlık altında değerlendireceğimiz oyun kişilerini herhangi bir gruba dâhil edemediğimiz için bir arada vermeyi uygun gördük. Her birinin farklı özellikler taşıması, gruplandırmaya elverişli olmayışları, böyle bir yol izlememizi gerektirmiştir. Bu bölümdeki oyun kişileri, masal kahramanları, hayvanlar, cansız varlıklar, sembol anlamlar taşıyan kişiler gibi birbirinden oldukça farklı gruplardan oluşmaktadır.

Bazı yazarlar, hayvanların bilinen özelliklerini dikkate alarak eserler kaleme almışlardır. Sözgelisi *Onun Gibi*'de Eşek inatçıdır, *Sen Arslansın*'daki Aslan güçlü ve kuvvetlidir. Bu oyun kişileriyle renkli bir anlatım sağlanmış, çocukların hayal dünyasına ulaşmak istenmiştir. Yazarlar kimi zaman da çiçek ve ağaçları kullanarak mesajlarını iletmışlerdir. *Cumhuriyet Güneşi*'nde Sümbül, Lale, Gül, Çiğdem ve Nergis ile tarih

bilincinin önemin üzerinde durulmuştur. *Ağaçların Derdi*'nde meşe, kestane, kayın, akçaağaç, gürgen, ıhlamur, ceviz, karaağaç, kavak, akasya, çam, lâdin, köknar, sedir gibi ağaçlarla insanların ormana verdiği zararlar anlatılır.

Masal kahramanlarının kullanıldığı oyunlarda yazarlar doğruyu ve güzeli göstermeye çalışmışlardır. *Keloğlan*'da Keloğlan, *Yeni Ağustos Böcekleri ile Karıncalar*'da Ağustos Böceği çalışkandır. *Keloğlan ve Haydutlar* adlı oyunda Keloğlan bir masal kahramanı olarak karşımıza çıkar. Bu oyunda onun tembelliği üzerinde durulmaz. Daha çok haksızlığa uğramış birini temsil etmektedir. Keloğlan dürüst, iyi ahlâklı biri olarak işlenmiştir. Kendisine kötülük yapanları bağışlamayı bilir, üvey annesinin ve babasının da iyi şartlarda yaşamasını ister.

Oyuncaklar'da ise çocukların yakından bildiği Kurşun Asker, Karagöz, İbiş, Bayan Topaç ve Bayan Çomak ile olumlu davranış şekilleri vurgulanmıştır. Bununla birlikte *Küçük Paralar*'da Taş Bebek, Mavi Bebek, Tahta Bebek, Kuş Bebek ve Köpek Bebek'in yanı sıra Saatin Bebeği ve Bankaların İsmi de oyun kişileri olarak karşımıza çıkar. Yazar çocukların hayaline uygun kostümler kullanılmasını tavsiye eder. Tarihî olayların seyircilerin gözündeki daha rahat canlanması için *Zafer Yıldızları*'nda 23 Nisan Perisi, Birinci İnönü Perisi, İkinci İnönü Perisi, Sakarya Zafer Perisi, 26 Ağustos Başkumandan Meydan Muhaberesi, 9 Eylül İzmir Perisi, 11 Eylül Bursa Perisi, Edirne Perisi, Cumhuriyet Perisi, *Cumhuriyet Güneşi*'nde ise Aksakallı Tarih canlandırılmıştır. Ölçü sistemlerinin ve gezegenlerin kişileştirilerek oyun kişileri haline getirildiği *Muhavere* ve *Gezegenlerin Özlemi*'nde çocukların ders konularını keyifli ve kolay öğrenmesi amaçlanmıştır. *Yeni Yıl*'da ise Eski Yıl ile Yeni Yıl'ın kişileştirilmesi çocukların zamanın önemini anlamalarında daha etkili olmuştur. Yazar Eski Yıl'ın kambur, başında silindir şapka, elinde bastonuyla yaşlı biri olduğunu belirtirken Yeni Yıl'ın ceketsiz, siyah pantolonlu, beyaz gömlekli bir genç olduğunu söyler.

Sonuç olarak ele aldığımız oyun kişilerine genel olarak baktığımızda bu dönemde yazarların birbirinden farklı ve renkli oyun kişileri yarattıklarını söyleyebiliriz. Çoğunluğu oyunun amacına uygun, yazarın üzerinde durmak istediği konuları daha rahat işlemesini sağlayan kişilerdir. Bu dönemde yazarlarımızın bireyin iç dünyasına yönelmesi ve daha çok psikolojik ağırlığı olan oyunlar yazmaları da oyun kişilerine ayrı bir sorumluluk getirmiştir. Cumhuriyet döneminin çok geniş bir yelpazeye sahip olması yazarlarımızın farklı teknikleri ve akımları benimsemelerine neden olmuştur. Örneğin kişilerde ve mekânda soyutlamaya giden Aziz Nesin, *Yaşasın Kavuniçi*, *Biraz Gelir misiniz?* ve *Bir Şey Yap Met*'te seyircinin şartlanmaması için uydurma isimler kullanmıştır. Bu şekilde

yerellikten kurtulup evrensel olmayı istemiştir. Bu konudaki görüşlerini *Biraz Gelir misiniz?*’deki oyun kişileri için yaptığı şu yorumdan çıkarmamız mümkündür:

“Oyundaki kişilerin, yalnız kişiliklerinden değil, adlarından bile, herhangi bir çağrışımla seyirciye tanıdıklarından herhangi birini hatırlatmasını istedim. Bu oyundaki kişiler, aynı zamanda herkes, yine aynı zamanda hiç kimsedir, hepimiz ve hiçbirimiz, tıpkı sıfır gibi, sıfırın gerçeği gibi... İnsan zekâsının en gerçeğe uygun, en doğru soyutlaması olan sıfır, nasıl hem doğada yok, hem doğadaki her şeyde var ve var olanları anlamamıza yardım ediyorsa, bu oyundaki soyutlamaları, sembolleri de gerçeği özünden kavramamıza yardımcı olsun diye kullandım.”⁷⁶⁵

Bir Şey Yap Met’te Dışarıdakiler ise kara kalabalıktan oluşmuştur. Bir başka deyişle birbirinden hiçbir farkı olmayan karanlık ve ilkel kişilerin yer aldığı bir topluluktur. Tek kişiymiş gibi davranış bütünlüğü gösteren bu grubun içerisinde biyolojik olarak yaşamakla birlikte, ölümün ve yaşamın bilincinde olmayan insanlar yer alır. Dışarıdan içeriye geçen kişiler, içerdeki yaşamın kurallarına ayak uydurarak ayakta kalabilirler. Fakat içerden dışarıya böyle bir geçiş mümkün değildir.

Oyunlar içerisinde sembolik anlamlar içeren oyun kişilerine de rastlarız. Örneğin *Yanlıı Adamlar*’da İri Adam, Azrail’dir. Sandalyeler diğer dünyaya gitmiş insanların ruhlarıdır. *Yangın Duası*’nda ise yazar oyun kişilerinin yaşlarını abartılı bir şekilde verir: Mişkadora 2140 yaşındadır. Zajo ise 2154, Bin ise 1000’li yaşlardadır. Bu yolla ölüm konusunu daha çarpıcı bir şekilde işlediğini zannetmektedir. *Ya Tutarsa*’da ise Nasrettin Hoca, yüzyıllar öncesinden çıkıp gelmiş bir kurtarıcıdır. Esprileri ve hoşgörüsüyle insanlara doğru yolu gösterir. Onun insana duyduğu saygı herkesi büyüler.

Yavuz’a Çanta’da eşlerin birbirlerine isimleriyle hitap etmediklerini görürüz. Anne kocasına “bey” derken, Baba karısını “bayan” diye çağırır. *Mazlumlar Serisi*’nde de “bay” kelimesinin sık sık kullanıldığı görülür: “Bay Amca”, “Bay yoklar mı efendim?”. *Sakarya Çetesi*’nde yazar bu oyunda kişilerine herhangi bir isim verme gereği duymamıştır; 1. Köylü veya 2. Köylü, 1. Kadın veya 2. Kadın demeyi tercih etmiştir. Çünkü Kurtuluş Savaşı’nda tüm Türk milleti canını ortaya koymuştur. Bu anlamda kahramanlara isim vermeyerek genelleme yoluna gitmiştir.

Bir Kadın İçin Düet’te Ev Sahibi Kadın ve Yabancı Kadın, *Korkunç Oyun*’da Yaşlı Adam ve Yaşlı Kadın, *Aşağıdakiler*’de Yaşlı Adam ve Yaşlı Kadın, *Batak* ve *Bay Hiç*’te Kadın, Erkek, *Sonsuzluk Kitabevi* ve *Müfettişler*’de Adam, *Sevda Dolu Bir Yaz*’da Kadın, *Kuyu*’da 1. Oğul, 2. Oğul, *Mat*’ta ve *Bir Kuşluk Vakti*’nde 1. Adam, 2. Adam, *Yirmi On*

⁷⁶⁵ Aziz Nesin, “Niçin Başka Türü Değil” *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S.344, Mayıs 1958, s.17

Beş Treni'nde Adam ve Kadın, *Baba ve Oğul*'da Baba ve Oğul, *Düğün Şarkısı*'nda Karı, Koca, Bina ve *Seksen Birinci Cadde On Dördüncü Bina İki Numaralı Daire*'de I. ve II. Adam, *Ocak Başı*'nda I. ve II. İhtiyar, *Yalnızlar Parkı*'nda Sakallı, Kravatlı ve Genç Adam, *Kompartman*'da Siyahlı Kadın ve Kırmızılı Kadın, *Terzi Makası*'nda S. gibi farklı kullanımlara rastlarız. *Âdem ile Mâdem*'de oyun kişilerine birbirlerini tanımadan önce A ve B denilmiş, daha sonra birine Âdem, diğerine de Mâdem ismi verilmiştir. *Hüzün Mahallesi Otobüsü*'ndeki oyun kişileri de "A" ve "b" şeklinde isimlendirilmiştir. *Erteleme Oyunu*'nda ise yazar oyun kişilerinin isimlerinin sadece baş harfini vermiş, oyunun ikinci bölümünde aynı kişilerin farkı isimlerle karşımıza çıkmasını sağlamıştır. Örneğin oyunun başında A B ve C, Ali, Berrin ve Cem iken oyunun sonunda Aydın, Berna ve Celal olmuştur. *Karagöz'ün Filmciliği*'nde ise yazar gölge oyunundaki karakterlere hayat vermiştir. Karagöz ve Hacivat'ın yanı sıra Tuzsuz Deli Bekir, Bayram ve Zenne ile karşılaşırız.

Bütün bu çeşitlilik içerisinde yazarlarımızın diğer dönemlere kıyasla başarılı oyun kişileri yarattığı kanaatindeyiz. Metin And'ın da dediği gibi Cumhuriyet tiyatrosu, önceki dönemlere göre bütün katlardan ve çevrelerden insanları yansıtmaktadır. Artık oyun kişileri gerçekçilikle ele alınıyor, dilleri, davranışları içinde bulundukları çevre bakımından tam bir inandırıcılıkla çiziliyor.⁷⁶⁶

3.3. ZAMAN

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen sürede yazarlarımızın oyunlarında zaman unsurunu başarılı ve yetkin bir şekilde kullandıklarını söylemek çok zordur. Oyunların iyi anlaşılabilmesi için onu oluşturan unsurları da değerlendirmek ve oyunun geneline sağladığı katkıyı ortaya çıkarmak gerekir. Bu yüzden oyunlardaki zaman-insan, zaman-mekân, zaman-fikir örgüsü arasındaki ilişki ayrıca önem kazanır. Oyun yazarlarımız bu dönemde zaman unsurunu çok çeşitli şekillerde ele almışlardır. Oyunlarda kronolojik anlatımın tercih edildiği, bununla birlikte zaman sıçramalarının da olduğunu görüyoruz. Ayrıca olayların bir iki dakikada geçtiği oyunların yanı sıra altı gün hatta altı ay kadar uzun bir süreye yayıldığı eserler de vardır.

Erkek Kukla, *Mendil Alır Mısınız?*, *Tufan*, *Yangın Memet*, *Yazılan Bozulmaz*, *Ceylan Çocuk*, *İhtiyar Serseri*, *Atatürk'e İlk Kurban*, *Kadın Saylav*, *Üzüntüyü Bırak*, *Şerefiye*, *Bebek Uykusu*, *Hüzün Mahallesi Otobüsü*, *Bay Hiç*, *İş Karar Vermekte*, *Tombala*, *Bir Karhamın Ölümü*, *Çıkış ve Hastane'de* olaylar akşam veya gece vakti geçer. Günün sona ermesi *Erkek Kukla*'da Naim, *Mendil Alır Mısınız?*'da Ahmet için sıkıntılı dakikaların

⁷⁶⁶ Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1970, s.314

başlaması anlamına gelir. Çünkü her ikisi de gün boyu çalışmış ama babalarının içkisine yetecek kadar para kazanamamışlardır. Ahmet'in son otobüsü kaçırdığı için eve gidememesi o gece yaşanacak kötü olaylara da zemin hazırlar. *Tufan*'da akşam hüznü de beraberinde getirir. Baba yıllardır sakladığı sırrı açıklamak zorunda kalmış ve hem kendinin, hem de iki çocuğunun yıkımına sebep olmuştur. Oyundaki hava şartları da oyun kişilerinin psikolojisini ortaya çıkartan bir etkidir. Dışarıdaki fırtına ile tufan onların iç dünyalarında kopan fırtınanın âdeta bir yansımasıdır. (s.19). *Yangın Memet*'te odadaki tek ışığın “tezek ateşi” olması vaktin akşam olduğunu gösterir. Bu zaman dilimi Memet'in kimliğini gizleyerek kan davalısının evine girmesini ve yine kimseye sezdirmeden evden çıkmasını sağlar. *Yazılan Bozulmaz*'da da ağanın adamlarının karanlıkta Ali'yi İsmail zannedip öldürmeleri kozmik zamanın oyunun gelişimi için önemini gösterir. *Soyulan Hırsız*'da Mehmet'in hırsızlık yapması için uygun bir zaman seçilmiştir. Evde ışıkların yanması alacaklılar açısından borçlarını tahsis edecekleri, sonunda evin sahibini yakaladıkları anlamına gelir. *Ceylan Çocuk*'ta olaylar Enver Bey'in iş dönüşünde başlar ve “akşam ezanına” kadar geçen bir sürede gelişir. *Vur Emri*'nde zaman özellikle Halil için çok önemlidir. Otuz iki ay hapiste yatmasına ve cezasının bitmesine dört ay kalmasına rağmen hapisneden kaçmıştır. Ailesinden haber alamadığı her dakika onun için ağır bir yük olmuştur. Evine geldiğinde de zaman baskısı her an hissedilir. Çünkü Halil'in, peşindeki güvenlik görevlilerine görünmeden gecenin karanlığından istifade ederek, evden uzaklaşması gerekmektedir.

Kadın Saylav'da zaman oyun kişileri üzerinde bir baskı aracı olarak kullanılmıştır. Olaylar gece on birde cereyan eder. Erkek ve Kadın ertesi sabah seçim sonuçları açıklanacağı için heyecan içindedir. *Şerefiye*'de patronun akşam yemeğine gelecek oluşu, herkesi tedirgin eder. Tüm aile bireylerinin bir arada olduğu bu yemekte gelişen olaylara farklı tepkilerin verilmesi olay örgüsünün daha iyi anlaşılmasını sağlar. *Çıkış*'ta baba-kızın karanlık iç dünyalarıyla kozmik zaman örtüşür. Kızın içinde bulunduğu karabasandan kurtulacağı sabahın ilk ışıklarıyla birlikte aydınlığa doğru yürüyüşüyle verilmiştir. *Hastane*'de herkesin uykuya çekildiği, sessizliğin hâkim olduğu gece vaktinde hastaların hayallere daldığını görürüz. Günlük koşuşturmadan uzak iç dünyaların seslerini dinlerler. *Bir Kahramanın Ölümü*'ndeki I. Erkek saatin yavaş ilerlemesini ister. Çünkü sabahın ilk dakikalarında halkı için kendini öldürmesi gerekmektedir. İki saat gibi kısa bir sürenin kalması sıkıntısını daha da artırır. *Bir Kahramanın Ölümü*'ndekinin aksine *Tombala*'da oyun boyunca oyun kişilerinin birbirlerine sık sık saatin kaç olduğunu sormaları yaşlılar

için zamanın yavaş aktığı anlamına gelir. Oyunda zaman oyun kişilerinin psikolojisini ortaya çıkaracak şekilde kullanılmıştır.

Hüzün Mahallesi Otobüsü'nde her iki oyun kişisi için de zaman bir türlü geçmez. Telefonla kendilerine bir görev verilmesini beklerler. Bu süre içinde vakitlerini birbirleriyle ve en önemlisi kendileriyle konuşarak geçirirler. Oyunda zaman adeta bir işkence aleti olarak kullanılmış, oyun kişilerinin sabrı ölçülmüş ve iç dünyalarına yolculuk yapmaları sağlanmıştır. *Bay Hiç*'te akşam saatleri düşsel bir ortam için uygundur. Çünkü Kadın ve Erkek arasında yaşananların gerçeklik boyutu oyun boyunca gizemini korur. *Kuyu*'da ise olaylar ay ışığının altında yaşanır. Birçok edebî eserde ay ışığı bireyin bastırılmış kötü duygularının ortaya çıktığı andır. Nitekim bu oyunda da aynı durum söz konusudur. 1. Oğul çocukluk yıllarından itibaren içine attığı tüm sıkıntıları dile getirir ve sonunda önce kardeşini ardından da kendisini öldürür.

İhtiyar Serseri'de soğuk, yağmurlu bir kış gecesinin tercih edilmesi konunun bütünlüğüne uygundur. Herkes eve gitme telâşındayken yola düşmüş cüzdanı kimse fark etmez. İhtiyar Serseri ise kalacak bir yeri olmadığı için dışarıdadır. *Bir Gemi*'de fırtınalı ve yağmurlu bir gecede Doktor ile arkadaşları, Kaptan'ın evine sığınmak zorunda kalırlar ve böylece Kaptan'ın değişken ruh haline tanık olurlar. *Atatürk'e İlk Kurban*'da mevsimin kış olduğu ve olayların gece yarısı geçtiği oyunun başında belirtilir. Saçaklardan sarkan buzlar hava şartlarının ne kadar çetin olduğunu da göstermektedir. Sessizlik etrafa o kadar hâkimdir ki sadece başıboş gezen köpeklerin sesi duyulur. Bunun tam aksine *Üzüntüyü Bırak*'ta oyun kişileri yaz sıcağından şikâyetçidirler. Özellikle oyun boyunca kalp rahatsızlığı olan Bahtiyar Bey'in dışarıda fazla kalmaması gerektiği söylenir.

Mağara, Taliin Bir Cilvesi, Ermiş Memet, Ormanda, Kafakağıdı, Zorla İspanyol, Kristof Kolomb'un Yumurtası, Korkunç Oyun, Sinir Hekimi, Berberde, Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzüncü'te ise olaylar gündüz vaktinde geçer. *Mağara* ve *Dağ Başı*'nda birbirine sevdalı çiftler herkes uykudayken sabahın erken saatlerinde köyden kaçmaya çalışırlar. *Ermiş Memet*'te öğle güneşinin altında çalışan Memet ve Ali ile köylülerin zorlu yaşam şartlarından bir kesit sunulmuştur. *Kafakağıdı*'nda zaman özellikle evlenecek gençler için önem taşır. Âdetlere göre isimlerinin bir gün boyunca muhtarlıktaki panoda asılı kalması gerekir. Babalarının bunu görmemesi için saatlerin hızla geçmesini isterler.

Korkunç Oyun'da seçilen zaman dilimi ile oyun kişinin eylemi arasında tezatlık söz konusudur. İnsanın kendini mutlu hissettiği günlük güneşlik bir sabahta Yaşlı Adam'ı intihar ederken görürüz. Bu uyumsuzluk aslında oyun kişinin mantıklı hareket etmediğinin de göstergesidir. *Korkunç Oyun*'da olduğu gibi *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli*

Üzünç'te de sıcak bir yaz gününden bahsedilir. Yaşama sevinci veren bu havada Tarez ölümle burun burunadır. *Yeni Çıkan Şarkılar Ya Da Juliette* bir yaz ikindisinde saat üç buçukta cereyan eder. Merkezî oyun kişisi seçmelerin sonuçlarını merak ettiği için sabırsızdır. Bekleyiş içerisindeyken zamanın çok yavaş geçmesi oyun kişisinin ruh halini, gel-gitlerini ortaya çıkarır. *Berberde*'de duvardaki saatin rakkasının tekdüze sesi, oyun boyunca zamanı vurgular ve adeta yavaş yavaş Adam'ın öleceği ana yaklaşıldığını ifade eder. *Müfettişler*'in oyun kişileri karabasan görüntülerine dönüşmüş bir geçmişle yalnızca düşü kurulan bir gelecek arasında sıkışıp kalmışlardır; ne geçmişin yaşantı birikimine yeni katkılar yapılmakta, ne de geleceğe doğru bir adım atılabilmektedir.⁷⁶⁷ *Duvarcılar*'da oyun kişileri âdeta zamanın içinde kaybolmuşlardır. Hangi günü yaşadıkları belli değildir. Öğle arasının gelip gelmediğini bile fark etmemişlerdir. *Sonsuzluk Kitabevi*'nde zaman Adam'ın aleyhinde çalışır. Adam yıllar boyunca bu kadar kitabı almak için sabırla para biriktirmiştir, şimdi ise bir an önce kitapları postalamak ister. *Bir Şey Yap Met*'te seyircinin tam karşısındaki duvara asılı büyük saat, oyun boyunca zamanın baskısını hissettirir. Geçen her dakikayla birlikte Met'in ölüme yaklaştığına tanık oluruz. *Yirmi On Beş Treni*'nde trenin hareket saati yirmi on beş iken gişe memurunun kalkış saati hakkında belirsiz konuşması konunun içeriğiyle bütünlük arz eder.

Pirinçler Yeşerecek ve *Mehmetçik*'te vakanın geçtiği sosyal zaman belirgin hale getirilmiştir. Her ikisinde de Kore Savaşı olayların zeminini hazırlar. Kurtuluş Savaşı'nı anlatan oyunlarda benzer bir durum söz konusudur. Örneğin *Vatan Uğrunda*'da zaman Gaziantep'in düşmandan kurtulduğu günlerdir. Aynı ismi taşıyan diğer oyunda düşman askerlerinin Polatlı yakınlarına kadar geldiğini evin hizmetçisinden öğreniriz. *Çakır Ali*'de Kurtuluş Savaşı'nın ilk yılları işlenmiştir. *İsimsiz Facia*'da İhsan'ın düzenli ordu kurulması gerektiğini belirten ifadesinden eserin Birinci İnönü Savaşı öncesini anlattığını söyleyebiliriz. Sadece *Beş Devir* ve *Günlerden Bir Gün*'de Kurtuluş Savaşı sonrası verilmiştir. *Kerpiç Memet*'te sosyolojik zaman Cumhuriyet'in ilk yıllarıdır. Çünkü karakol gibi resmî kurumların Türkiye'nin dört bir tarafına daha yeni yeni gittiğini, insanların bu yeni düzene alışmaya çalıştığını gözlemliyoruz. *Dışardakiler*'de zaman Doktor'un konuşmasıyla birlikte verilmiştir: "Dr. Mükerrer Sarol'un sınıf arkadaşım, onun aracılığı ile Sayın Adnan Menderes'e bile ricada bulundum olmadı" (s.104). *Maviydi Bisikletim*'de ise Adnan Menderes ile İsmet Paşa'nın ismi geçer. O dönemin "Dudaktan Kalbe", "Uçurum" gibi meşhur filmlerinin yanı sıra, Muzaffer Tema ve Necdet Koyutürk'ün

⁷⁶⁷ Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama, M. Cevdet Anday Tiyatrosu*, s.237

tangoları çocuğun dünyasındaki renkli hatıralardır. Ayrıca Kordon boyu, Alsancak, Karşıyaka ve Sevinç Pastanesi gibi isimlerle oyuna gerçekçilik katılmıştır.

Bazı oyunlarda ise anlatılan oyunların kesin tarihlerle belirtildiğini gözlemliyoruz. Sözcüğü *Eşsiz Kahraman*'da Atatürk'ün öldüğü gün 10 Kasım 1938 tarihi esas alınmıştır. *Deli*'de ise 1930 senesi özellikle verilerek ülkenin eski ve yeni değerler arasında kaldığı geçiş döneminde yaşananlar vurgulanmak istenmiştir. *Köy Muallimi*'nin başında “Vaka. TC'nin ilânından otuz yıl sonra geçmektedir” ifadesinden olayların 1953 yılına rastladığını söyleyebiliriz. Oyunda zamanda geriye dönüş söz konusudur. Çünkü ikinci sahnede köy reisi Cumhuriyet'ten önce köyde yaşananları, köylülerin halini fotoğraflarla birlikte verir. *Beyaz Kahraman*'da ‘(...) bugün Halkevleri açılışının tam kırkinci yıldönümüdür’ (s.34) sözlerinden hareket edersek, yazarın 1972 senesine işaret ettiği açıktır. Ancak oyunun anlatma zamanı 1932'dir. Yazarın kırk yıl sonraki olayları hayal dünyasında kurgulamasını Sevdâ Şener'in şu sözleriyle açıklayabiliriz: “Cumhuriyet döneminin halk çoğunluğuna yöneltilmiş tiyatrosu, geleceğe umutla bakan, kendine güvenen, çalışkan insanları el birliği ile yaratacakları yeni, uygar, bayındır bir Türkiye imgesi sunmaktır.”⁷⁶⁸

Sevgili Hayat'ta da olaylar Kurtuluş Savaşı sonrasında yaşanmıştır. Çünkü oyunda savaş yüzünden birçok Rum'un ülkeyi terk ettiği ve Rumların çalıştığı iş yerlerinin kapandığı belirtilmiştir. On ikinci tabloda 1922 Ağustos'u, on sekizinci tabloda 1925 yılının Hidrellez'i verilmiştir. Tarihsel bir sürecin yaşandığı bu oyunda Rumların savaşla birlikte değişen hayatlarını takip ederiz. *Seksen Birinci Cadde*, *On Dördüncü Bina*, *İki Numaralı Daire*'de II. Adam emanetin 27 Haziran 1947'de verilmek üzere bırakıldığını söylediği için zaman konusunda kesin bir fikrimiz vardır. Üstelik bu tarih I. Adam'ın doğum gününüdür. *Zorla İspanyol* 1957 yılında geçer. Bir bahar gününün tercih edilmesi merkezî oyun kişinin âşık olması, duygularını yoğun bir şekilde yaşaması için uygundur. *Kristof Kolomb'un Yumurtası*'nda olaylar 1950 senesinde cereyan eder. Hidayet Tanrıverdi dava hakkında konuşurlarken geçmişte yaşananları hatırlar. Kardeşinin üç ay önce martın on altısında öldüğünü kesin bir şekilde beyan etmesi hukukî açıdan da önemlidir. Çünkü bu tarih dava açılması için geç kalınmadığını, bir başka deyişle Hidayet Tanrıverdi'nin davayı kazanabileceğini gösterir. *Bina*'da bir müessesenin imaja ihtiyaç duyması, demokratinin sadece sözde kalması, olayların yaşandığı yıllar hakkında bir fikir edinmemizi sağlamaktadır. Ak, tüm bu göstergelerle 12 Eylül 1980 sonrası ekonomiyi liberalleştirme

⁷⁶⁸ Sevdâ Şener, “Tiyatro Türünde Eser Veren Yazarlar (1923–1940)”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu*, s.127

politikasının uygulanması ve küresel yapılanma sonucunda Türkiye'nin yavaş yavaş bir tüketim toplumuna dönüştüğü döneme işaret eder.⁷⁶⁹

Keloğlan ve Keloğlan ile Zülfüsarı bir masal atmosferinde geçtikleri için olayların hangi zaman dilimine ait olduğunu kesin bir dille söylemekte zorlanırsınız. *Keloğlan*'da Keloğlan'ın annesiyle konuşurken “gün tepeyi aştı” sözü oyundaki kozmik zaman dilimi hakkında bir fikir verir. Fakat köy-kasaba ve köy-Toramanya arasındaki gidiş gelişlerin süresi belirtilmemiştir. Sadece Toromanya'ya gidenlerin orada yaptıkları radyo aracılığıyla halka duyurulduğu için tek iletişim aracının radyo olduğu yılların esas alındığını söyleyebiliriz. *Keloğlan ile Zülfüsarı*'da ülkeyi düşmanlar istila ettiği halde yöneticilerin gafil davranması tarihimizde Kurtuluş Savaşı yıllarında yaşadıklarımızı hatırlatır. Aynı zamanda oyunda Harf ve Şapka İnkılâbından bahsedilmesi bizi Cumhuriyet'in kurulduğu yıllara götürür. Oyunun masalsı yapısı farklı sosyolojik zaman dilimlerinin birbirine yaklaşmasını sağlamıştır. Yazar üstelik Keloğlan'ın düşlerini oyunun bir parçası haline getirmiş, düş ile gerçek birbirine karışmıştır. *Derebeyi Oyunu*'nda ise olayların para birimin akçe olduğu bir dönemde yaşandığını öğreniriz.

Bazı yazarlarımız oyunlarda iki üç dakika gibi kısa süreleri kullanırken bazılarında altı gün, altı ay gibi daha uzun zaman dilimlerini tercih etmişlerdir. Örneğin *Yanlıştı Adamlar*'da bütün olaylar sadece bir dakika içinde yaşanır. Oyun kişilerinin ölüm saati 12.30 olarak belirlenmiştir. Üçü de bu gerçeği bilmeden o ana doğru ilerler. *Kırmızı Karaağaç*'ta ise Erenus, oyunun başlama saatinden biraz sonra duracak olan duvar saatinin oyunun sonlarına doğru, üç dört dakika ileri alınıp yeniden çalıştıracağını söyler. Bu dakikalar içerisinde Leonard'ın Virginia ile hesaplaşması söz konusudur.

Bir Tren Bekleniyor'da bir kahve içimlik zaman diliminde birbirine yabancı olan Erkek ve Kadın çok güzel bir sohbete dalmışlardır. *Sinir Hekimi*'nde yarım saat gibi kısa bir sürede Hatice'nin doktorluk mesleğinin zorluğunu anlaması ve bu sırada yaşanan komik olaylar kaleme alınmıştır. *Newton Bilgisayardan Ne Anlar*'da öğleden sonra başlayan olaylar güneş kayboluncaya kadar devam eder. Yazar bu durumu şu sözlerle aktarır: “Sahneyi dolduran öğleden sonra güneşinin güçlü, sarı ışığı bütün objeleri aynı derece aydınlatarak hiperrealist bir resim oluşturulur. Oyunun sonuna doğru sahne yavaş yavaş kızaracak, gölgeler uzayacak, sonunda da güneş batacaktır” (s.8) Bu geçen sürede oyun kişilerinin sürekli aynı konumda bulunmaları onların hayat görüşünü de ortaya çıkarır. *Düğün Şarkısı*'nda da olay bir gün içerisinde geçmesine rağmen Kadın'ın geçmiş

⁷⁶⁹ Duygu Seda Tomru, “Türkiye’de Absürd Tiyatro ve ‘Birey Teması’”, Yüksek Lisans Tezi İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, , İstanbul, 2003, s.41

günlerine gitmesi zaman aralığını genişletmiştir. Kadın'ın kendini ve evliliğini sorguladığı bu oyunda akşamın olmasıyla birlikte anıların da sonuna gelinir.

Olayların iki gün içerisinde geçtiği dört oyuna rastlamaktayız. Bunlardan ilkinde yani *Keziban*'da ilk gece Ali hayatını mahvedecek kararlar alır. Ölüm haberi ise yine akşam saatlerinde gelir. *Allah'ın Dediği Olur*'da ise Osman, Ali'den farklı olarak sabahın ilk ışıklarıyla daha mantıklı düşünmeye başlar. Gece aldığı kız kaçırma kararından vazgeçmiştir. *Kuş*'ta ise iki gün içerisinde merkezî oyun kişinin iç dünyasındaki çalkantıyı adım adım takip ederiz. Aynı süre içinde geçen *Küçük Makasçı*'da insanın kaderinin bir anda nasıl değişeceği verilmiştir. *Şeytan Tırnağı*'nda ise bu süre altı güne çıkmıştır. Oyun kişilerinin başlarına gelen değişiklikleri gün gün takip edebiliriz. Ancak altıncı günün sonunda yeni durumu kabullenirler ve hayatın her an ve her şartta değişime açık olduğunu kavrarlar.

Çıkamaz'da iki-üç haftalık bir zaman diliminden bahsedebiliriz. Çünkü Emin'in Murat'ın ölümünden sonra Hayriye'yi yanına alması, Leyla'nın çocuğu kabul etmediği için Bülent'ten ayrılması ve Hayriye'nin sokaklara düşmesi belli bir süre gerektirir. *Yurttaş C*'de ise olayların sonuca ulaşması için altı aylık bir süreye ihtiyaç vardır. Bir gece vakti tutuklanan Yurttaş C'nin bu süre zarfı içinde başından geçenler aşama aşama verilmiştir. *Bir Küçük Gece Müziği*'nde ikinci sahne ile birincisi arasında beş yıllık bir zaman farkı vardır. Fakat geçen bu yıllar içinde Kadın'ın duygularında hiçbir değişiklik olmadığı görülür. *Biletler İki Kişilik*'te Delikanlı'nın gençken başladığı arayış ancak olgunluk yaşlarına geldiğinde bir anlam kazanır. Yirmi otuz yıllık bir süreye yayılan *Sahibinden Kiralık*'ta olayların genelde gece saatinde cereyan etmesi olay örgüsüyle de uygunluk arz eder. Eserin kahramanları, toplum tarafından hoş karşılanmayan davranışları gecenin karanlığında herkesten gizli bir şekilde yaparlar. Adnan'ın öldükten sonra hayata ve tüm insanlara haykırdığı, başından geçenleri anlattığı bir bölümün yanı sıra Simay'ın yaşadıklarını dile getirdiği bölümlerde geriye dönüş söz konusudur.

Bu oyunlar içerisinde *Olimpiyatlar*'da çok uzun bir zaman diliminin kullanıldığını görürüz. Olaylar milattan öncesinden başlayarak 1988 yılına kadar kesitler halinde sunulur. Ayrıca *Tanrılar Konuşuyor*'da Yunan tanrı ve tanrıçalarının yaşadığı zamana doğru bir yolculuk yapılmıştır. Oyun içerisinde de Koro'nın "Aydede aydede/ Durağın nerede/ Durağın nerede" şarkısını söylemesi üzerine Artemis'in "Susunuz bu şarkıyı bundan dört bin sene sonra küçük çocuklar söyleyecektir" (s.13) sözleri olayların ne zaman başladığı hakkında bir fikir verir.

Bilge Sokrates ve Marylin Monroe, Antonius, Kleopatra, Arada Bir Ceasar, Ya Tutarsa ve Ölümsüzler Ya da Bir Cinayetin Söylencesi'nde zamanlar arasında bir geçiş söz konusudur. *Ölümsüzler Ya da Bir Cinayetin Söylencesi*'nde tarih sayfalarından çıkmış oyun kişilerini kimi zaman günümüzde, kimi zaman da ait oldukları yüzyıl içerisinde görürüz. *Bilge Sokrates ve Marylin Monroe*'da babanın dergideki yazıyı okumasıyla birlikte başka bir zamana yolculuk yaparız. Eserde hem Sokrates'in yaşadığı ilk çağ, hem de Marylin Monroe ve Arthur Miller'in yaşadığı yirminci yüzyıl bir arada işlenmiş, o dönemden bu zamana kadar geçen sürede kadın-erkek ilişkilerinde çok büyük değişikliklerin olmadığı belirtilmiştir. *Antonius, Kleopatra, Arada Bir Ceasar*'da eski dönemlere ait üç kahraman, yer yer günümüzde karşımıza çıkar. Evlerde havagazının kullanılması veya Ceasar'ın elinde yağmur bombasıyla sahneye çıkması oyunu zamanımıza yaklaştıran unsurlardır. *Ya Tutarsa* giysilerinin ve yaşama biçiminin tuhaflaştığı, teknolojinin geliştiği varsayılan bir yılda geçer. Siren sesleri, yangın alevleri ile sahne açılır. Bilim-kurgu filmlerini anlatan bir hava vardır. Zamanlar arasındaki geçiş seyirciye ve oyun kişilerine Adam'ın aracılığıyla aktarılır: "Efendim, çağlarda bir karışıklık olmuş, zaman ötesi ile şimdiki zaman Konya diye bilinen bir yerleşim merkezinin yanında gerçek haline dönüşmüş" (s.29).

Bu dönemde yazılmış birçok oyunda zamanda geriye ve ileriye gidişlerden yararlanılmış, bu yolla olay örgüsü ve kişilerin psikolojilerinin daha rahat anlaşılacağı düşünülmüştür. Örneğin *Gecenin Sonunda*'da Kadın ve Erkek altı saat sonra birbirlerini bir daha görmemek üzere ayrılacaklardır. Sınırlı zaman içinde hayatlarını değiştirecek önemli kararlar alırlar. Bu hesaplama anında geriye dönüşler yaparak evliliklerini, hayattan beklentilerini gözden geçirirler. *El Kapısı*'nda Dudu çocukları uyutmaya çalışırken, kendisi yarı uykulu bir halde kocasının nefes nefese eve gelişini, ağayla yaptığı gizli konuşmayı ve bu olaydan sonra hayatlarındaki büyük değişimi hatırlar. O gece yaşananlar neticesinde kocası hapisnede kendisi de Ağa'nın evindedir. *Bebek Uykusu*'nda zamanda geriye dönüşlerle Osman'ın kendi içindeki çatışması verilmiştir. *Aşağıdakiler*'de oyun kişileri sık sık geçmiş günleri hatırlarlar. Onların bu davranışları, yaşlı insanların anılarına, eski mutlu günlerine sığınma isteğinden kaynaklanmaktadır. *Olmayan Kadın*'da Erkek neredeyse üç yıl önceki olayları tek tek hatırlar. Bu arada o ana kadar bastırdığı duyguları ortaya çıkacak ve gerçeklerle yüzleşme cesaretini gösterecektir.

Geriye Bakma'da Küçükkoğul çocukluk yıllarına doğru bir yolculuk yapar ve köyü ile yakınlık kurmaya çalışır. *Ana*'da Kadın oğlu küçükken yaşadığı mutlu anlara, sıkıntılı günlere döner. Yazar annenin çocuğunu yetiştirirken çektiklerini ön plâna çıkartarak

oğlunun annesini inkâr etmesinin uygun olmadığını vurgular. *Sevda Dolu Bir Yaz*'da Kadın çocukluk yıllarına gider. Bu dönem ayrıntılarıyla anlatılmış, ama genç kızlık günleriyle evlilik hayatı üzerinde fazla durulmamıştır. Oyunun sonunda Kadın'ın kucağında kızıyla köşke gittiğini görürüz. *Ben Ruhi Bey Nasılım*'da hayatının son günlerini yaşayan Ruhi Bey, çocukluk ve gençlik yıllarını, otellerde geçirdiği vakti, çiçekçi ve meyhane sahibiyle ilgili anılarını hatırlar. *Batak*'ta iki kez oyun kişilerinin gençlik yıllarına gidilir. İlkinde erkek karısına sevgi göstermezken ikincisinde kadın ondan uzaklaşmıştır. Bu uygulama ile ilişkide yaşanan huzursuzluk aktarılmıştır. *Bir Beyaz Adam*'da Diomi ve Eugene gençlik yıllarında yaşadıklarını konuşurlar. İkisinin de olayları farklı yorumlayışları gözden kaçmaz. *Yolculuk*'ta her üç oyun kişisi de çocukluk yıllarından itibaren yaptıkları hataları, yaşam biçimlerini oluştururken aldıkları kararları birbirleriyle paylaşırlar.

İçerdeki Adam'da Cemal ve Ali'nin öyküsünü ilk üç günde öğrensek de halı dokumaya başladıkları süre hakkında bir bilgimiz yoktur. Yazar ileriye doğru bir zaman sıçraması yapmıştır. Bu zaman aralığında oyun kişilerinin dünyaya bakışlarındaki değişikliği başarılı bir şekilde yansıtır. *Ormanda*'daki oyun kişilerinin düşsel bir zamana daldıkları ve gelecekte olacakları hayal etmeye çalıştıklarını görürüz: “Ha bereket... toprağına, damarına, al gelinciğıne, ayrılığına bilem gurban olduğum tarla.. ha bereket.. Temmuz dedi mi girerik orağı... Harmanı süren... aha bu yiyecek zahiren... Satacağın da bu yana ayırın. Vurun çuvalları eşeklere... Katan eşekleri önüne.. süren gaza yoluna... Türkü çığırın anasını sattığımın... Deh. Deh be hayvan... Cık ... cık... cık... Harman sonu düşünler başlar, vurur mu davullar ıraktan ırağı...” (s.97). Oyunda zamanın baskısını hisseden kişi Üsük'tür. Ağı'nın verdiği izin süresi dolmak üzeredir ve onun yanına gidip gitmemeye henüz karar vermemiştir. *Öç*'te zamanda hem geriye, hem de ileriye doğru gidişler söz konusudur. Hasso, Keziban'ın kaçırılışını anlatırken geçmişte yaşananları hatırlar, onu kurtarmak için girdiği mücadelede ise zaman yayılmıştır. Çünkü üç ay mahkeme kapısının önünde bekleyerek bir sonuç almaya çalışmıştır. Bu geçen süre, Keziban ile aralarındaki aşkın bitmesi ve Keziban'ın kendini ağaya teslim etmesiyle sonuçlanır. *Yıllar Geçerken*'in başında yirmili yaşlarda gördüğümüz Ali ile Zeynep oyunun sonunda zor hareket eden, az duyan ihtiyarlar olmuşlardır. Geçen yıllarla birlikte insanların hem fizikî görünüşleri, hem de beklentileri ve görüşleri bir hayli değişmiştir.

Görülüyor ki Cumhuriyet döneminde eser veren oyun yazarlarımız zaman unsurunu daha başarılı bir şekilde kullanmışlardır. Bazen olaylar birkaç dakikaya, bazen de koskoca bir tarihe sığdırmaya çalışmışlardır. Yalnız bu zaman, olaylara bağlı bir şekilde genişlemiş veya daralmıştır. Ayrıca bazı oyun yazarlarımız konu aldıkları vak'anın özelliklerine

bakarak zamanı kesin tarih olarak vermişler, bazıları ise müphem bırakmakta yarar görmüşlerdir. Ancak şurası bir gerçektir ki bu dönemin oyun yazarları zamanı önceki dönem yazarlarımızdan daha bilinçli bir şekilde kullanmışlardır.

3.4. MEKÂN

Cumhuriyet yıllarında yazılmış oyunları mekân bağlamında incelediğimizde kendinden önceki dönemden çok daha farklı yaklaşımların olduğunu görürüz. Oyunlarda, olaylar daha çok açık veya kapalı mekânlarda geçmektedir. Ancak toplumsal hayatımızda iş bölümünün artması sonucunda yeni iş alanları da gündeme gelmiş ve oyunlara da bu yansımıştır. Oyun kişilerini bazen bir karakolda, mahkeme salonunda, bazen depoda, sirkte görürüz. Bazı olayların birden fazla mekânda gerçekleşmesi de yine bundan önceki dönemde karşılaşmadığımız bir uygulamadır. Ayrıca mekân tercihinde oyunun konusu, dönemi, türü, bağlı olduğu akım, kişilerin içinde bulunduğu durum dikkate alınmış ve böylece oyunlara inandırıcılık katılmıştır.

Tufan, Karanlık, Pencereden Pencereye, Geçimsizlik, En Ulu Eseri, Taliin Bir Cilvesi, Kaynana Ciğeri, Biraz Gelir misiniz?, Müfettişler, Ana, Yeni Çıkan Şarkılar Ya Da Juliette, Tombala, Şaka, Bir Şey Yap Met, Brahms Kapıyı Çalınca, Lâdes Ya Da Aile Ocağında, Korkunç Oyun, Yaşasın Kavuniçi, Kuş, Bir Kadın İçin Düet, Sevgililer ve Oda Saklambacı adlı oyunların yanı sıra mektep temsilleri arasında değerlendirebileceğimiz *Dikiş Kutusu, Komşuya Gülerken, Yavuz'a Çanta, İçimizin Sesi, Duygusuzlar, Parlak Düğmeler, Satılık Kılınç, Müthiş Bir Hastalık, Gömdüğüm O Cihan, Mazlumlar Serisi, Oyuncaklar, Akrepsiz Yelkovan, Yağ Kandili, Felaket Karşısında, Dönüş ve Sönüş, İsimsiz Facia, Oğlum Yemek Yemiyor, Yirmi Birinci Asırda, Dağ Başını Duman Almış, Yeni Yıl ve Haftamızı Oynuyoruz*'da olaylar evde geçer. Örneğin *Gömdüğüm O Cihan*'daki hüznü atmosfer mekân ve aksesuarla verilmiştir; basit bir şekilde döşenmiş odada ilaç şişelerinin bulunduğu bir komodin ile oyundaki hasta kişinin varlığı duyurulur. *Akrepsiz Yelkovan*'da oyun kişilerinin ruh haline tezat oluşturacak bir mekân tasviri vardır: “Bol güneş gören bir oda. Seyircilere göre; karşıda büyük bir pencere; pencereden asma yaprakları, henüz açmış sardunya çiçekleri ve gök gözüdür...” (s.146). Bu cümleden de anlaşıldığı gibi aşk acısı çeken, içine kapanık, karamsar oyun kişinin hayatını yeniden düzene sokması için doğa hazır. Oyun boyunca realizm ve romantizm çatışması devam eder. *Oğlum Yemek Yemiyor*'da mekân bir yemek odasıdır ve işlevseldir. Çünkü ilk cümleden itibaren anne-oğul arasında yemek konusunun bir sorun olduğu anlaşılır. Yazar temaya uygun bir ortam yaratmıştır.

Yazarlar, *Karanlık*'ta odanın viran ve fakir görüntüsüyle, *Taliin Bir Cilvesi*'nde yırtık sedirler, kırıkları kâğıtla kapatılmış soluk perdeli pencerelerle oyun kişilerinin zorlu hayat mücadelesine dikkat çekerler. *Buluşma*'da eski, modası geçmiş bir iki mobilyanın bulunduğu orta halli bir salonun kullanılması *Biraz Gelir misiniz?*'de Mateh Usta'nın evinin döşemesi, *Her Şeyin Hayırlısı*'nda "az kazançlı bir memur evinin aynı zamanda oturma odası olarak kullanılan holü" (s.69) ifadesi, *Satılık Şapka*'da eski yüzlü koltuklar, modası geçmiş bir avize ve kömür sobası ile oyun kişilerinin gelir durumu hakkında bilgi sahibi oluruz.

Bazı oyunlarda ise mekân ile oyun kişilerinin zengin oldukları hissettirilmiştir. *Şaka*'daki olaylar genellikle bir evin oldukça şık döşenmiş salonunda geçer. Sadece dördüncü sahnede Cevdet ile Işıl bir parkta buluşurlar. Herkesin keyifli olduğu bu açık mekânda Cevdet'in sıkıntılı hali gözden kaçmaz. Bu durum, çevresindeki insanlarla bir tezat oluşturmaktadır. Cevdet'in kalabalık bir yerde içinde aranan mücevherlerin bulunduğu çantayı Işıl'a vermesi, onun suçsuz olduğunu da göstermektedir. *Bir Şey Yap Met*'te kitaplar, biblolar, büyük sarkaçlı saat, telefon, radyo ve yağlıboya portreleriyle evdeki kişilerin kültürlü ve zevk sahibi oldukları izlenimini elde ederiz. *Lâdes Ya Da Aile Ocağı*'nda ise oyun kişileri ihtişamlı bir evde yaşarlar ancak mutlu değillerdir. Bu oyunda mekânla oyun kişilerinin ruh hali arasındaki tezat ortaya konulmuştur. *Brahms Kapıyı Çalınca*'da asırlık, kâğır bir villanın klasik ve antika eşyalarla döşenmiş bir salonu kullanılmıştır. Salondaki yüksek pencerelerin kalın perdeleri arasından görünen demir panjurlar sımsıkı kapalıdır. Odada antika kristal avize, vitrinde antika eşyalar ve kalınca bir örtüyle kapatılmış siyah bir konsol ile bir piyano yer alır. Bu dekor tasviri ile oyun kişilerin varlıklı oldukları anlaşılır.

En Ulu Eseri'nde Fehim Bey'in odasında asılı silah koleksiyonu ve bir iki ufak asker resimleri onun bu vatan için çarpışmış, asker ruhuna sahip biri olduğu izlenimi uyandırır. *Kaynana Ciğeri*'nde evin mutfağı olayların gelişimi için önemlidir. Tel dolap, bahçeye açılan kapı ve pencere ile dekor tamamlanmıştır. Tel dolaptan çalınan ciğer gelinin hayatının neredeyse değişmesine neden olacaktır. *Geçimsizlik*'te salondaki "garip renkli tahtalar, eğri büğrü mobilyalar, acayip resimli kâğıtlarla örülü duvarlar" gibi unsurlar Şekibe'nin zevkini yansıtır. *Yaşasın Kavuniçi*'nde radyodan dinlenen haberlerle olayların yönünün her an değişmesi, oyun kişilerinin tutarsız davranması söz konusudur. *Bir Kadın İçin Düet*'te duvar saati işlevsel olarak kullanılır. Sarkacın tiktakları oyunun belirli yerlerinde gittikçe büyüyerek çan sesine dönüşecek, Ev Sahibi Kadın'ın duygularını ifade edecektir. Özellikle sonlara doğru duvar saatinin sesi hoparlörden, lokomotif

pistonunun ya da bir makine çarklısının çıkardığı paslı, gıcırtilı, gürültülü seslere dönüşür. Bu sesler durmadan konuşan ve hep aynı heceleri tekrarlayan bir adamın sesine benzer. Ev Sahibi Kadın bu sesi kocasının sesine benzettir. Kocasını bu şekilde duymak ona ızdırap verir ve kendini kapana sıkışmış hisseder. Sonunda da “Sesin somutlaşıp bir fare biçiminde kulaklarımdan kafatasımın içine girip yerleşti, kafatasıma yuvarlandı. Beynimi durmadan kemirip duran farenin tıkırtılarından başım oyuluyor. Uyurken bile rüyalarımı kemiriyorsun, sus artık...” (s.376) sözleriyle isyan edişi aktarılır. *Sevgililer*’de odada iki iskemle ve perdesiz bir pencere ve bir sürü barometre vardır. Sevgililer aşklarını sadece yağmurlu havada yaşadıkları için barometre önemli bir aksesuardır.

Pencereden Pencereye’deki çalışma odası karı-koca arasındaki tartışmaların odak noktasındadır. Erkek bu mekânda keyifle çalışır ama karısı için burası işkence yeridir. Çünkü bu mekânda kocasının ondan uzaklaştığını düşünür. *Ana*’da gardırop, körüklü bavul ve karyola dekorun aksesuarlarını oluşturur. Yatak odası izlenimi verilen bu mekânda anne oğlun kıyafetlerini ütöleyip bavulunu hazırlayacak, bir yandan da kendini anlatmaya, savunmaya çalışacaktır. *Yeni Çıkan Şarkılar Ya Da Juliette*’te özellikle kapalı mekân seçilmesi oyun kişinin ruh haline de uygundur. Böylece yalnızlık, sessizlik, durgunluk ve bekleyiş belirgin bir şekilde hissedilir. Genç kız için evi bir sığınaktır. Pencere ile telefon da onun iletişime açık olduğu mesajını verecektir. *Kuş*’ta pazar sandıklarından yapılma kitaplık ve her tarafa yayılmış kitaplarla bir bekâr odası havası yaratılmıştır. Bezle örtülü bir kafesin olduğu özellikle belirtilmiştir. Bu kafes merkezî oyun kişinin hayatı anlamasını sağlayacaktır.

Tombala’da odanın bütün eşyaları eski ve yıpranmıştır. Dantel perdenin bir zamanlar övünülecek denli güzel olduğu anlaşılır. Sahnenin ortasına doğru yine bir zamanlar kalabalık bir aile olduklarını gösteren, on kişi alabilecek çapta oldukça geniş bir yemek masası yer alır. Eşyalar oyun kişilerle birlikte yıpranmış ve yaşlanmıştır. *Korkunç Oyun*’da olayların çoğu bir salonda geçer. Salon taraçaya ve geniş bir bahçeye açılır. Oyun kişilerini bu mekânlar arasında gezerken görürüz. Yaşlı Adam amacına ulaşmak için sessiz olduğunu düşündüğü iç mekânı seçer. Yaşlı Kadın ise konuşmak ve güneşlenmek için bahçede olmayı tercih etmiştir. Kocasının içerideki her hareketini görebilecek bir uzaklıktadır. Salonun mobilyaları sahipleri kadar yaşlıdır. Yalnız bir müzik dolabı ve teyp bu eski püskü, çağı geçmiş eşyalar arasında yadırganır. *Oda Saklambacı*’nda olaylar, Kadın’ın denize bakan evinde geçer. Her gün birçok kişinin kendini denize atarak intihar ettiği bu yerde Kadın, Adam’ı ölümden kurtarır ve ona âşık olur.

Müfettişler'de insan-ev ilişkisi de farklı açılardan ele alınmıştır. Kadın ve Adam için yıllarını geçirdikleri bu ev, kurtulmak veya unutmak istedikleri anılarını ifade eder:

“Öyle oldu ki deniz kıyısına bir varabilsek değişecek her şey, bütün işlerimiz yoluna girecek, mutluluğa kavuşacağız. Bunca yıldır aradığımız mutluluğa. Ben dayanıklı bir insanım sevgilim, dayanıklı ve umutlu. Talihsizlikler, felaketler yıldıramaz beni. Bunca yıl bekledim, biliyorsun. Artık hiçbir engel kalmadı mutlu olmamıza” (s.149).

Oyunda Müşteri'nin de evle ilgili düşünceleri ilginçtir:

“Evet, bir ev, içinde sakladıklarını dışına vurur... Sözgeleş içinde cinayet işlenmiş bir olan ev, içinde bir hırsızın bir suçlunun, görevini kötüye kullanmış birinin barındığı ev, bunu size fısıldar gibidir, fısıldarken de başını çevirip içeri bakar, içerdekiler duyuyor mu diye. Ben satıldıktan sonra, içinde geçmiş olanları açıklayan evler gördüm. Ben, satılırken bar bar bağırın, tanıtılar yok ediliyor diye çevreyi uyaran evler gördüm; ben öyle evler gördüm ki, kovuşturmayı kendi başına yapar, iddianameyi hazırlar, suçluyu elinden tutup adalete teslim eder. Ama öyle evler gördüm ki kilitlidir ağzı, gözleri anlamsızdır, kara renkli emektar bir halayık gibi bakar insanın yüzüne, bütün soruşturmaları boşa çıkarır” (s.167).

Kapalı mekânların kullanıldığı bu oyunlarda sadece *Göz Doktoru*'nda Çengelköy'de bir yalı, *Alas Hatun*'da ise konuya uygun olarak bir sarayla karşılaşırız. Yazar, *Alas Hatun*'da biraz daha detaya girer ve bir saray kapısı, törensel merdivenler, koronun dağılıp toplanabileceği bir avlu ile sahne düzenini sağlar. Ayrıca perdede en çok kubbe ve ince minarelerin belirtilmiş olmasını ister. Çünkü olayın geçtiği Semerkant, Müslümanlığı yeni kabul etmiş bir yerdir. *Mahcuplar* ve *Kırmızı Karaağaç*'ta ise olaylar bir kır evinde geçer. *Mahcuplar*'da oyun kişileri zaman zaman bahçeye açılan kapıyı kullanarak birbirlerinden saklanmayı başarırlar. *Kırmızı Karaağaç*'ta ise Woolf'ları kır evinin oturma odasında görürüz. Burası seçkin birkaç eşyasıyla, insana rahatlık ve yaşanırılık duygusu verir. Ancak kapı ve penceredeki sıkı güvenlik önlemleri ilgimizi çeker. Çünkü pencere parmaklıklarla, kapı çeşitli sürgülerle donatılmıştır. Virginia bu evde kendini rahat hisseder ama Leonard için burası hapisaneyeye dönüşmüştür. Erenus, mekânla oyun kişilerinin ruh halini başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Özellikle Meşrutiyet dönemindeki konak/köşk hayatından sonra Cumhuriyet yıllarında yazılan bazı oyunlarda olayların toplumsal değişimlere paralel olarak apartman dairelerinde geçtiğini görürüz. *Bebek Uykusu*, *Ayrılık*, *Bay Hiç* ve *Fay Hattında*'yı bu grup içinde inceleyebiliriz. *Bebek Uykusu*'nda köy-şehir hayatı ve bu iki dünyanın değer yargıları apartman dairesi ve köy eviyle görselleştirilmiştir. Apartman dairesi Osman'ın

şehirde kendine bir yaşam kurmaya çalıştığını, düş âleminde bir Anadolu köyüne gitmesi ise “bir yere ait” olma duygusunda gel-gitler içinde kaldığını gösterir.

Ayrılık’ta göze çarpan tek unsur telefondur. Gerçekten de bu oyunda önceki dönemlerden farklı olarak cep telefonuyla karşılaşırsınız. Teknolojik gelişmelerin günlük yaşantımıza girişini ve etkisini gösteren bu detay, Erkek’in hemen kapının önünde eski eşini aramasını ve kısa bir süre sonra eve girmesini sağlar. *Bay Hiç*’te kimsenin kimseyi tanımasının mümkün olmadığı bir apartmanda, Kadın orada yaşayan herkesi tanıdığını iddia eder. Bu yaklaşım Kadın’ın düşünce biçimi hakkında ipucu verir. *Çın Sabahta*’da komşuluk ilişkisinin olmadığı apartmanlardan birinde Feriha ve Güneşi balkon aracılığıyla tanışır ve farkında bile olmadan iç dünyalarını birbirlerine açarlar. *Fay Hattı*’nda deprem bekleyen İstanbul’daki bir ev salonu kullanılmıştır. Oyunun ilerlemesiyle kişilerin kapana sıkışması söz konusudur. Önce deprem nedeniyle arkasından kapının açılmamasıyla bir çıkışın olmadığı vurgulanmıştır. Bu ruh hali içinde kişilerin maskelerinden kurtulup birbirlerine gerçek yüzlerini gösterdiklerine tanık oluruz.

Geniş mekân kullanımıyla *Bina*’da karşılaşırsınız. Bu oyunda söz konusu olan sadece bir oda veya ev değil binanın tamamıdır. Oyun kişilerini boş olan bu binanın herhangi bir dairesinde görürüz. Her taraf toz içindedir. Salonun duvarlarında üzeri naylonlarla örtülmüş delikler vardır. Tavandan ise üst katta sürmekte olan inşaat yüzünden, beyaz tozlar dökülmekte ve yukarıda çalışan bir matkabin sesi gelmektedir. Bu kargaşa oyun kişilerinin bu binayla ilgili düşüncelerindeki çarpıklığın bir yansımasıdır.

Yükselen binaların, apartmanların arasında savunmasız ama içten bir ortamı yansıtan mekânlar da kullanılmıştır. *Öyle Bir Gün*, bir evin arka bahçesinde geçer. İkinci Oyuncu “ağaçları var, ortancaları, gülleri var. Nasıl olduysa kalabilmiş. Çıkmaz sokak gibi bir şey. Kurtarılmış bölge sanki” (s. 200) diyerek olayın geçtiği yeri tarif eder. Üç beş kişi her akşam tahta masanın etrafında toplanıp günün değerlendirmesini yaparlar. Aynı zamanda sıkıntılarını unuttukları tek yerdir. Çünkü dışarıda sağ-sol kavgasında birçok genç ölmekte, bu gidişata da kimse dur dememektedir. Can sıkıcı olayların yaşandığı dış mekânla ile huzurun bulunduğu bahçe/iç mekân tezat oluşturur. *Öyle Bir Akıl Ki...*’de ise eski cumbalı, kafesli evlerden oluşan bir mahalle etraflarında yükselen gökdelenlerin arasında kalmıştır.

Cumhuriyet yıllarında gelir dağılımındaki adaletsizlik bireylerin yaşadıkları yerle de kendini gösterir. Köyden şehre göçenlerin yanı sıra maddî yetersizlikler içinde olanlar da derme çatma gecekonduarda hayatlarını geçirirler. Bu toplumsal sorun oyunlara da yansımıştır. Örneğin *Şerefîye*’de oyun kişileriyle bir gecekondu karşılaşırsınız. Ancak ev

sakinleri kendilerini patron Tahsin Bey'e beğendirmek istedikleri için dekorda da abartıya kaçmışlardır. Eşyalarda zorla bir araya getirilmiş parçalar oldukları için bir uyumsuzluk söz konusudur. Aslında bu durum iki farklı sosyo-ekonomik gruba ait kişiler arasında gerçek anlamda bir iletişimin kurulamayacağının da işaretidir: “Masada, radyonun, aynalı sandığın üstünde ve en olmayacak yerlerde Sabiha'nın çeyizinden kalma el işleri serilidir. Divanın arkasındaki duvarda bir dergiden kesilmiş çerçevelenmiş Kraliçe Süreyya'nın taçlı bir fotoğrafı. Vazoda parlak renkli yapma çiçekler... çok özenilmiş ama becerilememiş bir süsleme” (s.163). *Çıkmaz*'da oyunun başında uzaktan tek tük gecekondun ışıkları gözükür. Burası hem Hayriye ve Murat'ın hem de Emin'in hayatlarını değiştirecektir. Yedinci tabloda sokaklar mekân olarak verince Hayriye'nin nasıl bir hayatı tercih ettiğini anlarız.

Şehirleşmeyle birlikte toplumsal hayatta birçok değişiklik olmuştur. Tüketim alışkanlığıyla özdeşleşen kredi kartları beraberinde istediğimiz an para çekebileceğimiz, bankaya gitmeden ödemelerimizi yapabileceğimiz ATM makinelerini getirmiştir. *Mendil Alır Mısınız?*'da bir ATM'nin içi kullanılmıştır. Tüm ATM'ler gibi iyi aydınlatılmış, temiz ve modern dizaynlıdır. Fakat iki çocuğun paraları olmadığı için geceyi burada geçirmeye karar vermeleri toplumdaki çarpık düzene mekân vasıtasıyla da bir göndermedir.

Kimi oyun yazarları kapalı mekânı aynı zamanda oyun kişilerinin iç çelişkilerini ortaya çıkarmak için tercih etmişlerdir. Bu bağlamda birçok oyunda merkezî oyun kişinin kendini sorgulamasını sağlayan yerlerle karşılaşırız. Sözgelişi *Oda*'da oyun kişinin çıkmazını vurgulamak için kapısı ve penceresi olmayan bir oda kullanılmıştır. Burası bir boyutsuzluk evrenidir. Bir duvarın nerede bittiği ve diğerinin nerede başladığı belli değildir. Tek eşya ise kirli ve yırtık bir battaniye ile yataktır. *Hüzün Mahallesi Otobüsü*'ndeki odada pencerelerin olmaması dikkat çeker. Ayrıca *Oda*'dan farklı olarak oyun kişilerinin doğrudan hayatın içine girmelerini sağlayacak bir kapı vardır. Ne var ki her iki oyun kişisi de kapıyı kullanmak istemez. Dört duvar arasında kalmayı tercih ederler. Dışarıdaki kalabalığın içinde kendilerini yalnız hissederler. Bu mekân oyun kişilerinin iç dünyalarına dönmesini sağlayan stilize edilmiş bir yerdir. Odada bir kanepe, bir koltuk, bir masa ve üzerinde bir telefon yer alır. Ayrıca eski lambalı bir radyo da bulunur. Telefon iki oyun kişinin oraya hapsolmasına neden olan unsurdur. Çünkü oyun boyunca telefonla gelecek emri beklerler.

Benzer bir mekânla *Çıkış*'ta da karşılaşırız. Oyun kişileri sadece bir kapısı olan odada yaşarlar. Burası âdeta bir hapisaneye benzer. Yazar kapının iki oyun kişisi için önemini vurgularken dekor tanımında sadece “Bir kapı” demekle yetinir. Kapı kız için özgürlüğü ve yeni bir dünyayı ifade eder. Baba hiçbir zaman kapıyı kullanmayacaktır.

Çünkü ona göre kapı bilinmezliklere açılır. Bu farklı bakış açısı iki oyun kişinin birbirinden ayrı özelliklere sahip olduklarını da gösterir. Odanın içi, raflar, duvarlar çeşit çeşit temizlik fırçaları, süpürgeler, böcek öldürücü ilaç kutuları, sabuntozu ile doludur. Oyun boyunca bu unsurların kullanılması ve sürekli gündemde tutulması aslında ikisinin çürümeye yüz tutmuş ruh hallerine işaret etmektedir. Böceklerle mücadeleyi anlatan afişler odanın duvarlarını süsler. Her ikisi de nereye baksalar görebilecekleri bu afişlerle farkında olmadan ruhlarını hapsetmişlerdir.

Terzi Makası'nda mekân şu şekilde tasvir edilir:

“Boğuntulu bir oda... Duvarlar sanrılarla kireçlenmiş.... Van Gogh sarısı perdeleriyle *ölü bir organizmayı* çağrıştıran bir pencere... *Hücre* demirlerinden yapılmışcasına soğuk, paslı bir karyola... Daha çok bir *kasap tezgâhını* anımsatan kırmızı bir masa... masanın yanı başında, güneşte kurumuş bir *ceset* duruşunda, kararmış bir tahta sandalye... Masanın üzerinde bir *bıçak* ve üzerine *ölümcül çiçek resimleri* çizili bir vazo... Herhangi bir yerde bir terzi makası, belleğin yarılmasını beklemektedir... ‘Anker’ marka bir dikiş makinesi, bir işkence aleti gibi sırasını beklemektedir...” (s.151).

İtalik yazılmış ölüm motifleri oyun kişinin ruh halini de gözler önüne getirmektedir. Çocukluğunun geçtiği bu sokağın adının “Hades Sokağı, 13 numaralı ev” olması da yine ölümle ilgilidir. 13 sayısının uğursuzluğu, Hades’in Yunan mitolojisinde yeraltı/ölüm tanrısını temsil etmesi de konuyla ilgili bir açılım yapmaktadır. Bir başka ölümün yaşanacağı yer ise *Bir Kahramanın Ölümü*'ndeki evdir. Odanın üç duvarı da kitaplar ve I. Erkek'in kahramanlığının sembolü olan ödüllerle doludur. Evde şehrin ışıklarını tepeden gören camlı bir kapı balkona açılmaktadır. Balkon sabahın ilk saatlerinde gerçekleşecek ölüm için seçilen mekândır. Bir başka deyişle kahramanın ve halkın son kez bir arada olacakları yerdir.

Ağaoğlu, *Kozalar*'da gösterişli ama zevksiz döşenmiş evin “dışarının her türlü gürültüsüne, yağmuruna, fırtınasına karşı iyi korunmuş bir ev olduğunu” (s.331) söyler. Oyun boyunca yaşanan tüm tedirgin edici olaylara rağmen oyun kişilerinin evden çıkamamaları bu mekânda tutsak olmalarına yol açar. Yazar mekân sayesinde kişilerin değer yargılarını başarıyla ele almıştır. Oyunda içerisi güvenli, dışarı ise tehditkârdır. Buna karşın evde kalmayı seçenlere ev bir şey sunmaz. Aksine oyun kişileri daha içine kapanık hale gelirler ve dışarıdaki hayata yabancılaşırlar.

Bu dönemde yazılan oyunlarda kapalı mekânlarda da çeşitlilik söz konusudur. Daha önceki dönemlerde oyunlar ev, orman veya bahçe gibi sınırlı alanlarda geçerken Cumhuriyet yıllarında yazılan oyunlarda sirk, depo, karakol, tren istasyonları, otel gibi

farklı yerlerle karşılaşırız. Örneğin *Avcı Karkap*, *Soytarının Biri* ve *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*'ta mekân bir sirk ortamıdır. *Avcı Karkap*'ta oyun boyunca Karkap bir kafesin içindedir, özgürlüğü elinden alınmış, insanî kimliğini yitirmiş biri olarak verilir. *Soytarının Biri*'nde ise sahnenin ortasında biri büyük, öbürü küçük iki tahta sandık ve bir tahta iskemle yer alır. Soytarının provalar sırasında kullanacağı bir gramafon ve bir baget, bir gemici feneri ve kıyafetlerini değiştirebileceği bir paravan vardır. Onun bu aksesuarları kullanmak istememesi yaptığı işten mutlu olmadığını gösterir. *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*'ta diğerlerinden farklı olarak merkezî oyun kişisini kuliste görürüz. Makyaj masası, elbise dolabı ve birkaç eşya ile dekor tamamlanmıştır. Duvarda asılı duran mandolin Pierre'e annesini hatırlatan, çocukluk günlerine götüren bir unsurdur. Mandolinin yanındaki afiş ise anne-babasının sirkteki müzik gruplarının afişidir. Pierre'in ailesinin başarılarıyla övündüğü anlaşılır.

Bu dönem içerisinde yazılan bazı oyunlarda tren veya tren garı olay örgüsünü desteklemek amacıyla başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin *İş Karar Vermekte*'de olaylar istasyonun iç kısmında başlar. Tren düdükleri ve lokomotifin gürültüsü duyulur. Doğan'ı görmeye giden Oya bir an önce trene binmek için sabırsızlanır. *Bir Tren Bekleniyor*'da Erkek ve Kadın bir tren istasyonun büfesinde tanışır ve birbirlerine iç dünyalarını açarlar. *Olduğu Gibi*'de yazar özellikle bekleme salonunu mekân olarak seçerek insanların durup hayatlarını gözden geçirmeleri gerektiği düşüncesini vurgulamak istemiştir. *Yirmi On Beş Treni*'nde sahnenin sağında üzerinde “Gişe-Danışma” yazan bir oda, seyircinin tam karşısında ise yan yana yerleştirilmiş üç bekleme bankı bulunur. Burası aslında insanların ölüm trenini bekledikleri yerdir. Benzer bir yaklaşımı *Kompartman*'da da görüyoruz. Bir tren yolculuğunda birbirini tanımayan insanların vakit geldiğinde ölüme gitmeleri söz konusudur. Bu bağlamda tren yolculuğu ile hayatın kastedildiğini söyleyebiliriz.

Kimi oyunlarda ise oyun kişilerini mahkeme salonlarında görmek mümkündür. Yazarlar oyunlarının konusu doğrultusunda bu yerleri tercih ederek gizemin aydınlığa kavuşmasını sağlamışlardır. Sözgelisi *Vicdanların Emri*'nde bir cinayetin çözümlenebilmesi için uygun bir ortam seçilmiştir. *Öç*'te ise Hasso'nun davasının görüleceği mahkemeye ilgili şu sözlere rastlarız: “Geniş bir kapı. Üstünde boydan boya ‘Adalet mülkün temelidir’ yazısı. Bu kapı asla açılmaz ve aralanmaz. Kapının sağ yanını üniformalı adam tutmuştur. Yüzünde tek çizgi oynamaz, gülmez, öfkelenmez” (s.186). Aslında mahkeme kapısı Hasso gibi cahil, hukuktan habersiz kişiler için açılmaz. Nitekim

oyunda Hasso aylarca kapının önünde durduğu halde işini halledemez. *Suçlular*'da ise sahnede sembolik bir yargıç kürsüsü vardır. Önde sanığın konuşacağı bir alçak kürsü, arkada dinleyicilerin önünde davacı ya da tanıkların yerleri bulunur.

Bir Çeyrek Ekmek'teki oyun kişileri bir karakolda komiserin odasındadırlar. Masa, daktilo makinesi, antika bir telefonla atmosfer tamamlanmıştır. Duvarda camlı çerçeve içinde “Mademki geldin merkeze, rezil oldun herkese. İmza Necati” ibaresi oyuna farklı bir hava vermiş, karakoldaki komiserin dünya görüşü hakkında bir ipucu olarak kullanılmıştır. Bu mizahî anlayış tutanak yazılırken de devam eder. *Kerpiç Memet*'te mekân iki dağın geçit verdiği yere yapılan bir jandarma karakoludur. Yüksek dağlar ile gelişigüzel yapılmış bu karakol bir tezat oluşturmaktadır. “Bu görüntü karakolun üzerine abanmış, onu ufaltır, ezer sanki...” sözleriyle yazar hükümetin karakolu kurmakla dağdaki eşkıyalığa son veremediğini söylemeye çalışmıştır.

Bazı oyunlarda olayların akışına uygun olarak hapishane kullanılmıştır. Bunlardan ilki olan *İçerdeki Adam*'da oyun kişileri cezaevi koğuşunda geçmiş günlerini anarlar, kendilerini bu duruma sokan şartları irdelerler. Âşık Veysel'den derlenen Yol türküsü ile sahnenin açılması hüznü havayı da beraberinde getirir. *İçerdeki Adam*'da sadece oyun kişilerinin ruh halleri üzerinde durulmuş, buna karşılık hapishanenin fizikî şartlarıyla ilgili detaylardan bahsedilmemiştir. Biz gerçek bir hapishane hayatını *Kadınlar Koğuşu*'nda görüyoruz. Oldukça kötü şartlara sahip bu yerde mahkûmlar kendilerini sadece avluda özgür hissedebilmektedirler. Burası birbirinden farklı geçmişe sahip insanların bir arada yaşamaya çalıştığı, ömürlerini tükettikleri bir yer olarak nitelendirilmektedir. *İki Kısa Piyes*'te ise olaylar bir hapishanenin idam avlusunda geçer. Tüm oyun kişilerinin bir arada bulunduğu bu mekân herkesin sırrının ortaya çıktığı ortam olduğu için ayrı bir önem taşır. Mekânın insanda uyandırdığı ürperti ve korkunun idam edilecek Efendi'de olmaması da zıtlık oluşturur.

Mezarlığın mekân olarak kullanıldığı tek oyun ise *Yurttaş A*'dır. Burası Yurttaş A ile bekçinin tartışmalarının, yurttaşın sistem hakkındaki isyanının yaşandığı yerdir. Ülkenin genelindeki vurdumduymazlık, çıkarıcılık ve rüşvet gibi kötü alışkanlıkların küçük bir örneğiyle karşılaşırız. Yurttaş A, daha sonra Mezarlık Müdürü ve Belediye Başkanı'nın ofisine de gider, fakat hiçbir şeyin değişmediğini ima edercesine oyun yine mezarlıkta biter.

Birçok oyunda ise oyun kişilerini vapurda veya gemide görürüz. *Ölüler Konuşmak İster*'deki vapurun kaptanı yoktur. Vapurun sularla mücadele etmesi gibi insan da hayatla mücadele eder ve nasıl vapur batarsa, insan da hayatının sonuna geldiğinde batar, gömülür.

Bu hayatta da bir kaptan yoktur. *Gecenin Sonunda*'ki olayların bir gemide geçmesi de konuya uygundur. Oyunda Kadın bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Bir gemidesiniz. Uçsuz bucaksız bir karanlık ortasında. Nereden gelip nereye gidiyorsunuz belli değil. Kaptan pusulasından başka bunu dert edinen de yok. Ayaklarınız yerden kesilmiş, sadece altınızda sürekli kımıldanış.... İnsanı sarhoş eden bir duygu. Galiba başımıza vuran da bu oldu” (s.24).

Karada ayaklarının yere daha sağlam basacağını, böylece daha sağlıklı kararlar alabileceklerini ima eden bu oyunun yanında *Alabora*'da sahne bir gemi güvertesini andırır. Tavan arasının eğri duran duvarında büyük yuvarlak bir pencere, hemen onun önünde bir araba tekerliğini andıran büyük bir gemi dümeni vardır. Aslında bu mekânın bir ev oluşu gerçek-hayal karşıtlığını verir. Yine benzer bir durumu *Bir Gemi*'de de görürüz. Kaptan bir su değirmenini gemi gibi döşemiştir. Dümen mevkiini andıran camlı, geniş bir pencere, önünde pusulaya benzer yüksek bir sandık yer alır. Duvarlarda cankurtaran simidi bulunur. Tavanda ise gemideki gibi üzeri telle kapalı bir ampul vardır. Konusu deniz ve denizcilikten alan *Fener Nöbeti* deniz fenerinde, *Güverte Yolcuları* gemide, *Oyy Deniz*'deki olaylar başlangıçta bir gemide, daha sonra ise işgal altındaki İstanbul'da geçer. *Güverte Yolcuları*'nda özellikle bir gemi seçilerek farklı geçmişlere, kültürlere sahip insanların bir araya gelip birbirlerini dinlemesi, iletişim kurması amaçlanmıştır.

Birbirinden farklı mekânların kullanıldığı bu dönem oyunlarında depolar da yazarların tercih ettiği yerler arasına girmiştir. *Gece Boyunca*'da bir fabrikanın deposu kullanılmıştır. Sandıklar, boş konserve kutuları, üst üste yığılmış ambalaj kutuları, Bekçi'nin yatağı, elektrik ocağı, bir çaydanlık, çay kutusu, bir şişe su, çöp tenekesi ile atmosfer tamamlanmıştır. Bekçi'nin burasını evi gibi benimsediğini verilen detaylardan da anlayabiliyoruz. *Gerçek Kurbanın Acısı*'nda geniş bir hangar ya da depo film çekimi için hazırlanmıştır. Gerekli panolar, eşyalar dağınık bir şekilde yerleştirilmiştir. *Yanlış Adamlar*'daki depo, bir film şirketinin kullandığı oldukça büyük bir yerdir. Sahnenin bir kenarında seksen yüz kadar sandalye vardır. Aslında burası Cennet ile Cehennem arasındaki Araf'tır. *Aşağıdakiler*'de depo ya da bodrum gibi bir yerin sonradan odaya çevrildiği ilk bakışta anlaşılır. Duvarda çerçeveli fotoğraflar gözümüze çarpar. Sarı, kör bir elektrik ışığı, derme çatma odanın yoksulluğunu, iç karartıcılığını daha da artırır. Yaşlı Adam'a göre burası bir mezardan farksızdır. Daha yaşarlarken onları toprağın altına gömmüşlerdir.

Sonsuzluk Kitabevi'nde mekânın bir kitabevi olması merkezî oyun kişinin hayattaki amacı için uygun bir tercihtir. Sahnenin önünde, iki yanda, çok dar, göze hiç

çarpmayacak bir biçimde, karşılıklı iki posta kutusu yer alır. Bu posta kutuları oyunun sonlarına doğru Adam'ın imzaladığı kitapları göndermek için kullanılır. Oyunun anlamına uyabilmesi için dekorun gerçekdışı bir havayı estirmesi gerekir. *Köprü*'de sahnenin ortasına üzerinde kuru kafa işareti olan bir levha indirilmiştir. Üzerinde “Dikkat! Sınır Köprüsü” yazılıdır. Köprünün her iki ucunda birer masa yerleştirilmiştir. Köprünün bir tarafı siyah diğeri beyaz renktedir. Ortadaki bağımsız alan ise boyasızdır. Bir ucunda “Welcome To Militanya” diğeri tarafında ise “Welcome To Polisenya” ibareleri görünür.

Kimi oyunlarda karşılaştığımız kapalı mekânlardan biri de otellerdir. Sözgeleş *Olmayan Kadın*'da yazar oteli okumuş-yazmışların, aydınların, sanatçıların, arada bir de balayılarını geçirmek üzere gelenlerin rağbet ettikleri bir yer olarak tanımlar ve eski bir saray ya da kasrın yeniden düzenlenip bu otel haline getirildiğini söyler. Bu açıklayıcı bilgi merkezî oyun kişinin de sosyal statüsü hakkında bir fikir verir. *Bal Sineği*'nde balayı için hazırlanan oda daha sonra ayrılığın yaşanacağı bir mekân haline gelir. *Düğün Şarkısı*'ndaki Kadın yıllar önce evlendikleri gün kaldıkları otel odasına gelmiştir. Fakat geçen sürede yaşananlar Kadın'ın bu özel yerde hayatına son vermesine neden olur. Odadaki kuş kafesi, papatyalar, anı defteri, smokin ve gelinlik yıllar öncesinde orada yaşananların tanığıdır. *Yolcu Konmaz Otel*'nde işe yeni bir garson almak isteyen otel müdürünün şaşkınlığı için uygun bir ortam hazırlanmıştır. *Bir Metot*'ta ancak kalabalık bir mekânda karşılaşılabilecek insanlar otelde bir araya getirilmiş ve olayların başlaması için zemin oluşturulmuştur. *Andaval Palas*'ta Niğde yakınında bir köy olan Andaval'daki otel kullanılmıştır.

Öte yandan farklı geçmiş ve anlayışlara sahip insanları aynı anda görebileceğimiz *Siyah Pelerinli Adam* ve *Kumarbaz*?'daki olaylar bir pansiyon odasında geçer. *Siyah Pelerinli Adam*'da çevre merkezî oyun kişinin maddî durumunu gösterecek şekilde anlatılır: “Eski bir konsol. ... Konsolun üstünde küflü bir ayna... Aynanın kenarında eski zaman kart postalları... Orta yerde bir gaz sobası...” (s.3). *Kumarbaz*?'da ise mekâna etrafa atılmış elbiseler ve karışık kitaplarla dağınık bir oda görüntüsü verilmiştir.

Merkezî oyun kişilerinin meslekleri de mekân seçiminde belirleyici olmuştur. *Kristof Kolomb'un Yumurtası* bir avukat yazıhanesinde geçer. Yazıhanede bir yazı masası, arkalıklı dönen bir koltuk, duvarda “Danışma ücreti 15 liradır” yazılı levha ve Atatürk'ün portresi göze çarpmaktadır. Aynı zamanda bir kanepa ile iki koltuk, kanunlar ve hukuk kitaplarıyla dolu bir kitaplık ile atmosfer tamamlanmıştır. Dekor kişilerin kültür seviyelerini, meslekî durumlarını hissettirecek tarzda döşenmiştir. *Profesör ile Uşağı*'nda mekân Profesör'ün Danışma Evi, *Kürsüden Uzakta*'da bir deli hastanesi, *Dışardakiler*, *Profesörle Hastaları* ve *Keçileri Kaçıranlar*'da bir sinir hastalıkları uzmanının

muayenehanesidir. *Keçileri Kaçıranlar*'da yazar eşyaların abuk sabuk yerleştirildiğini belirterek odadaki uyumsuzlukla kişilerdeki anormalliği ima etmiştir. Oyundaki bebek ve kundura oyun kişilerinin özelliğini ortaya çıkarmak için kullanılmıştır. Yirmi yaşındaki bir kızın bebekle oynama yaşı geçmiştir. Aynı şekilde kırk yaşındaki bir hizmetçinin de kundura ile uğraşması mantık dışıdır. *Sinir Hekimi*'nde olaylar Leyla Hanım'ın yazlık köşkünde geçer. Yazar özellikle bu mekânı seçerek doktorun tatile ihtiyaç duyacak kadar yorulduğunu hissettirmek istemiştir. Fakat oyunun ilerleyen bölümlerinde mekân ile işlevi arasında tezat oluşturulmuştur. Hastalar olmamaları gereken bir yere yani yazlık eve muayeneye giderler.

Berberde'de gösterişsiz bir berber dükkânı, *Dalgın*'da Yedikule civarında küçük bir eczane, *Beni Hiç Sevmiyorlar*'da bir ayakkabıcı dükkânıyla karşılaşırız. *Beni Hiç Sevmiyorlar*'da “Uygun Kundura, M. Ali Özyapar 26” şeklinde bir adres verilerek gerçekçi olma yoluna gidilmiştir. Masa, kunduralar, boş ve dolu ayakkabı kutuları tamamlayıcı unsurlardır. *Tavsiye Mektubu* bir şirketin müdüriyet odasında, *Çapanoğlu* bir kalem odasında geçer. Her iki oyunda da yazıhane atmosferi yaratmak için iskemle, hokka, kalem takımları, kâğıtlar ve dosyalardan yararlanılmıştır. *Bir Küçük Gece Müziği*'nde her iki oyun kişinin çocuk doktoru olması nedeniyle bir hastanenin çocuk servisi önem kazanır. Ancak bu oyunda yurt dışına açılırız ve Almanya'yla karşılaşırız. Mozart'ın ‘Bir Küçük Gece Müziği’nin ezgileri oyun kişilerinin duygularının da ifadesidir.

Beyaz Kahraman'da projeksiyonla veya perde üzerine düz yazı ile “Halk Bakımevi, Müdür: Profesör, Doktor Türkoğlu Dayan Bey, Telsiz Telefon 16594 Televizyon: B-836” (s.5) yazılacağı belirtilir. Doktor Dayan Bey'in klinik olarak kullandığı bu yerde aynı zamanda önemli çalışmalarını yaptığı laboratuvar da vardır. *Köy Muallimi*'nde ise mektebin holünün duvarında Türkiye haritasıyla Gazi'nin resmi asılıdır. Burası Cumhuriyet'in ilk yıllarına ait derme çatma bir okuldur. Savaştan çıkmış bir milletin elinde kalanlarla inşa ettiği bir eğitim yuvasıdır. Köyün reisi “Işıkoba” köyünün adının Cumhuriyet'ten önce “Batakoba” olduğunu söyler. Köyü tasvir ederken aslında tüm memleketin durumunu anlatır. Ülkenin fiziksel görünümü ve bu ülkeyi yöneten idarecilerin tutumu şu sözlerle belirtilir: “Bu dağın eteğinde viran bir köy... Damlar çökük... Bacalar yıkık... Çarpık çeşmesi kurumuş bir köy. Köyün kenarında bir bataklık vardı...” (s.15) Batak sözcüğünün ısrarla tekrar edilmesiyle ülke yönetimindeki bozukluğun, düzensizliğin vurgulanması amaçlanmıştır. Cumhuriyet rejiminin bu şartlar altındaki bir ülkeyi kısa sürede imar ettiği belirtilir: “Sokaklarında sıtmadan dalakları büyümüş, sıska çocuklar geçirdi. Şu

gördüğünüz çocuklar. Onlara kimse bakmamıştı. Saltanat devri onlara bir defa olsun el uzatmayı aklından geçirmemişti. Cumhuriyet bu köyü eline işte bu halde aldı” (s.15).

Köy hayatını konu edinen kimi oyunlarda mekân genellikle köy evi ve köy odasıdır. Oflazoğlu’nun iki oyununda da, yani *Keziban* ve *Allah’ın Dediği Olur*’da, Gürpınar Köyü esas alınmıştır. *Keziban*’da olaylar hem bir köy evinde hem de dağlarda geçer. Fakat oyunun sahneye uygulanabilirliği dikkate alınarak yazar açık mekânda yaşanan olayları oyun kişilerinin konuşmalarıyla aktarır:

“Keziban: (Pencerenin perdesini aralayıp dağ yönüne bakarak)

Yolvermeze sığınması çok iyi.

Her babayiğidin harcı değildir

o sarp kayalardan adam indirmek,

hele yanında dişisi de varsa...” (s.30).

Keziban’da köyün etrafının dağlarla çevrili olması Ali’nin gizlenmesi için kolaylık sağlar. Duvarda asılı duran mavzer Ali’nin hayatının değişmesine sebep olacaktır. Oyunun ilk sahnesinde gaz lambasının Keziban tarafından gittikçe kısılması, Ali’nin korkusunu arttırmak amacıyla kullanılır.

Allah’ın Dediği Olur’da üç farklı mekân kullanılmıştır. Birinci sahne Osman’ın evini gösterir. Sade bir evdir. *Keziban*’daki gaz lambasının olması henüz köye elektriğin gelmediğini gösterir. İkinci sahne köyün en önemli mekânlarından biri olan köy kahvesidir. Bütün köylünün toplandığı burada köyde olup bitenlerin dedikodusu yapılır. Duvarda Atatürk’ün, Gazi Osman Paşa’nın ve diğer Türk büyüklerinin portreleri bulunur. Ayrıca okunaklı harflerle yazılmış, “Allah’ın Dediği Olur” levhasını görürüz. Oyuna adını da veren bu söze, üçüncü sahnede ağanın evinde de rastlarız. Bu levha Habib’in evinde ironik bir anlam taşır. Ağanın dine önem verdiği, yüreğinde Allah korkusu olduğu düşüncesi ima edilmişse de köyde yaptıkları dikkate alındığında daha çok bu dünyaya yönelik işlerle uğraştığını söyleyebiliriz.

Yangın Memet’te mekân Karalar köyünün bir mahallesidir. Evlerin çatılarının ağaçsız oluşu, birinin üstünden diğerine rahatlıkla geçilebileceğinin belirtilmesi kan davalısı Memet’in hiç zorlanmadan İlyas’ın evine girebileceğine de işaret eder. Yazar İlyas’ın kaldığı evin içini tarif ederken özellikle “damın içi” tabirini kullanmış, evin pek de düzgün bir yer olmadığını ayrıca “yerden birbuçuk metre yükseklikte küçük, pencere benzeri bir delik” sözleriyle de vurgulamıştır. Atmosfer, köpek sesleri ve inek böğürtmeleri ile de tamamlanır. Oyunun sonunda Memet’in evden çıkmasıyla birlikte duyulan kaval sesi bu töre için yakılan bir ağıttır. *Delioğlan*’da tarlalar, dere yatağı, yaban çalıları, meşelikle

köy atmosferi yaratılmıştır. Oyunda Delioğlan ile Hamhum'un evleri arasındaki fark dikkat çekicidir: “Badanası, sıvası yer yer dökülmüş, irili ufaklı pencereleri, dam içlerine açılan kapıları vardır. Bu ilkel, hoyrat görümlü ev Delioğlan'larındır. Sağ yanda ise bu görüntüye zıt, yeni badanalı dümdüz bir duvar sahne ile buluşmaktadır. Bu duvar Hamhum Bey'in konağına aittir” (s.10). Oyun yeri bu iki duvar arasındaki boş alandır. Oyundaki sandığa ise önemli bir rol yüklenmiştir. Kötü adamların saklandığı, Delioğlan'a çeşitli oyunlar oynadıkları bu sandık oyunun sonunda da Delioğlan'ın gizemli bir şekilde kaybolmasını sağlar.

Vur Emri'nde olaylar İzmir yakınlarında bir köy evinde geçer. Tahtadan tek kanatlı avlu kapısının ipi dışarıdan çekilen bir mandalla açılır. Bu detay Halil'in davranışlarının inandırıcı olmasını sağlamıştır. Halil eve gizlice girebilmek için bu mandalı kullanır. Oyunun en önemli unsur fırındır. Halil, bu fırın sayesinde peşindekilerden saklanmayı başarır. Dekor aynı zamanda insanların yoksulluğunu sergileyici bir nitelik taşır. Bekçinin evi ararken kullandığı şu sözler bu durumu gözler önüne serer: “Ne var ki neyi arayayım? Damın içi çırpçıplak! Baktın mı görülüyor” (s.132). *İsimsiz Facia*'da yine bir köy odasındayız. Dışardan gelen köpek sesleri ve koyun çingirakları ile atmosfer tamamlanır. Kavalın hazin sesi ile de oyunda yaşanacak hüznü olaylara zemin hazırlanır. *Yazılan Bozulmaz*'da ateşin üzerinde asılı kazan, beş numara bir petrol lambası, su küpü, yanında hamur teknesi ve bakraç olay örgüsüne gerçekçilik katar. Oyunda iki farklı mekânın kıyaslaması yapılır. Biri toprağın sözünün geçtiği köy, diğeri ise çeşitli iş imkânları sunan kasabadır. Ali birçok sebepten dolayı kasabayı tercih etmiş, ancak kader onu köyünde yakalamıştır. Mektep temsilleri arasında karşılaştığımız *Dikenli Kestane* ve *Ülkü Yolcusu*'nda olaylar bir köy odasında geçer. *Dikenli Kestane*'de kilim, sedir, gaz lambası ve mangal ile dekor tamamlanmıştır. *Ülkü Yolcusu*'nda ise dekora ilişkin bir bilgi verilmemiştir. Fakat duvarda asılı mısırlar, soğanlar ve sedirlerden burasının bir köy evi olduğunu anlıyoruz.

Köy ve şehir hayatının anlatıldığı bu dönem oyunlarında kasaba hayatı *Ceylan Çocuk*'ta karşımıza çıkar. Sahne evin sofasıdır. “Sağda bir oda kapısı, solda yukarı kata çıkan bir merdiven, merdivenin altında da mutfağa girilen kapı vardır. Sofa bir çeşit oturma-yemek odası haline getirilmiştir” (s.9). Bu açık mekân, yabanî çocuğun kolayca kaçması için de uygundur.

Millî Mücadele dönemini anlatan oyunlarda çekilen sıkıntılar mekân aracılığıyla da görselleştirilmiştir. Örneğin *Üç Kahraman*'da karakterlerin hangi şartlar altında mücadele ettiğini dekordan anlamak da mümkündür: “Tam cephede genişçe tahta kepenkli camsız

pencereden karlı ova görünür. Dışarıda kar fırtınası vardır” (s.3). Sahne ışıklandırılmasının loş olması gerektiği belirtilir, böylece oyun kişilerinin içinde bulundukları ruh halleri seyirciye duyurulur. *Çakır Ali*’de ise “bir seyyar hastahane, düşmanın yaktığı bir köy evi yıkıntısına kurulmuş bir çardak, çardağın ortasında birinci plânda gelişigüzel ağaçlar çatılarak yapılmış bir ameliyat masası, üzerinde bir yastık, yamalı bir örtü, masanın bir köşesinde ağzı açık bir ecza dolabı, çardağın direklerinde mavzer, doktorun kaputu, bir arka çantası ve bezler asılı...” (s.485) şeklinde verilen mekân ile cephe gerisinde Türk halkının verdiği mücadele yansıtılmıştır. *Vatan Uğrunda*’da duvarda asılı bir kılınc, iki tüfek, bir Türk bayrağı ve Kur’an-ı Kerim oyun kişilerinin manevî duygularını yansıtır. Aynı ismi taşıyan diğer oyunda ise “Kütahya’nın Pirler mahallesinde, sade fakat temiz bir evin sofası” (s.1) ifadesiyle olayların geçtiği yeri kesin bir şekilde söyleyebiliriz. *Cürmümeşhut yahut Mahfil-i Zafer*’de olaylar Süveyş civarında geçer. Sahnede tel örgülerle kumluk bir saha, eteği açık bir çadır ve içinde demir bir karyola dekor olarak kullanılmıştır. Karyolaya yakın bir masa, masanın önünde bir sandalye, bir iki havlu, süpürge, çadır, ufak bir tencere, bir iki sahan, tabak, su bardağı, çay kadehi ile çadırın içinde bir hayat sürdürülmeye çalışıldığı belirtilmiştir.

Altın Kalem, Anneler Arasında, Eski Borç, Zafer Yıldızları, Kutsal Armağan, Emrindeyiz, Kıbrıs’a Giden Öğretmen, Kıbrıs Bizimdir adlı oyunlarda mekân bazen bir sınıf, bazen müdürün odasıdır. *Anneler Arasında*’da yazar, kıyafetleri ile ilgili olarak genç annelerin “lise tahsili görmüş ve mecmuaları takip eden orta halli anneler” (s.1) olduklarını yaşlı annelerin “muhafazakârane” giyim tarzını benimsediklerini bildirmektedir.

Bu dönemde yazılan bazı oyunlarda da açık mekânlar tercih edilmiştir. *Dikkat Köpek Var*’da olaylar ağaçlı bir yolda gelişir. Sağda demir parmaklı bir bahçe kapısı ve kapının üzerinde de “Dikkat Köpek Var!” levhası asılıdır. Genç oyun boyunca bu ağacın altında oturacak ve diğer oyun kişilerini gözlemleyecektir. *Bir Kuşluk Vakti*’nde ise oyun kişileriyle bir parkta karşılaşırız. İki yaşlı insanın iletişim kurduğu bu parkta kendilerinden başka kimse yoktur. Bir başka deyişle kalabalık şehirde yine yalnızdır. Kentin kozmopolit bölgelerinden birindeki park *Sahibinden Kiralık*’taki oyun kişilerinin gizli işler peşinde koştukları bir yerdir. Aslında burası hayatlarını, geleceklerini sattıkları bir mekândır. *Newton Bilgisayardan Ne Anlar*’da anlatılanlar yazarın amacına uygun olarak Türkiye’nin güney sahillerindeki herhangi bir plajda yaşanır.

Köy hayatının hikâye edildiği *Mağara*’da aksiyon Gürneyt dağı sırtlarında başlar: “Yukarıdan ince ve mavi bir tül içinde rakeden dağ ve orman perilerinin kısık nağmeleri, aşağıdan vadiye akan nehrin iki tarafındaki hulyalı su ve sahra perilerinin hafif şarkıları

işitilir” (s.12) cümlesinden anlaşılacağı üzere yazar mekân ile masalsı bir atmosfer yaratmayı başarmıştır. *Pusuda*’da çalılar ve böğürtlenler içinde kaybolmuş bir tümseğin başında olaylar gerçekleşir. Bu ortamın ıssız olması, Yılanoğlu’nun işini yapmasını kolaylaştıracaktır. Mekânın işlevi Yılanoğlu’nun ağzından şu şekilde verilir: “Tümseğin ardında sipere yatıp, Kulaksızın oğluna canlı siper alarak ateş edece[ksin]” (s.18). *Ermiş Memet*’te oyun kişilerine Karalar köyü yakınlarındaki Çırıltepe’de rastlarız: “Bir tepe... Bir tarla... Ve bir ahlât ağacı” (s.37). Tarlanın taşla dolu olduğu, ekin ekilse bile verimli bir toprak olmadığı daha oyunun başında belirtilir. Böylece oyunda gerçekleşecek olaylar için uygun bir görünüm de verilmiş olmaktadır. Ahlât ağacı ise tarla sürmekten yorulan Memet ve Ali’nin serinlemek ve dinlenmek için tepede bulabildikleri tek ağaçtır. Oyunun önemli olayları bu ağacın altında yaşanır. Öte yandan *Nivya*’daki olaylar köy yolundaki yüksek bir sırtta geçer. Alican ve Polat için tüm gerçekler bu mekânda ortaya çıkacak ve Alican köye adımını bile atmadan geriye dönecektir.

Mektedir temsillerinde de zaman zaman açık mekânların kullanıldığını görüyoruz. Bunlar arasında *Üç Avcıdan Biri*, *Orman Dile Geldi*, *Ağaçların Derdi*, *Yeni Ağustos Böcekleri ile Karıncalar*, *Sihirli Kurbağa*, *Keloğlan ve Haydutlar* ormanda, *Yok Sen! Yok Ben!*, *Küçük Çiftçiler* kırdı, *Cumhuriyet Güneşi*, *Onun Gibi*, *İşin Sonu* bahçede, *Simitçi Mehmet* ise sokakta geçer. Bu oyunda fener, simitçi tablası ve sehpaı oyun kişisinin durumunu belirtmek için verilen aksesuarlardır. Sadece *Ağaçların Derdi*’nde dekorun ayrıntılı bir şekilde işlendiğini tespit ederiz. Yazar ismi geçen ağaç dalları temin edilerek sahnede bir orman yaratılabileceğini, her ağacın dibinde de onun tarafından konuşacak şahsın yer alabileceğini belirtir: “Ağaçların isimleri büyük levhalar halinde yazılarak şahısların göğüslerinde de olabilir. Sahnenin önüne ormanla ilgili levhalar asılır. Ağaçların arasından olukla pınar akıtılır. Keçi rolü için keçi resimlerinden veya canlısından da istifade edilebilir” (s.1).

Orman Dile Geldi’de oyun kişilerinin göğüslerinde adları yazılı birer band ve temsil ettikleri ağaç yaprağı ile sahneye çıkmaları istenmiştir. *Gezegenlerin Özlemi*’nde ise mekânla ilgili olarak arka fonun lacivert, kutup yıldızının belirgin olacağı söylenmiş ve daha çok kostüm üzerinde durulmuştur:

“Güneş turuncu veya sarı uzun parlak bir elbise, gezegenler ise açık ve koyu sarı parlak kumaştı boyundan ve ayak bileklerinden büzgülü tulum giyeceklerdir. Dünya gezegenlerden farklı bir renkte bir elbiseyi taşıyacaktı. Satürn’ün kıyafet diğeri gezegenlerden değişik görüldüğü için sarı renkli parlak kumaştı yapılmış uzun pantolon cekettir. Göktaşı ateş kırmızısı bir elbise ile sahnededir” (s.1).

Muhavere'de de Eski Sistem demode bir kostümle seyirci karşısındadır. Buna karşılık, *Metre Sistemi* sade ve zarif bir kostümle sahnede gözüktür. Cem, Tarh, Darp ve Taksim'in başlarında isimlerin yazılı olduğu birer taç vardır. *Küçük Çiftçiler*'de ise bir demet çiçek, yumurta sepeti, bir sepet yemiş, bir kırba süt, bir demet başak, iğne ve iplik gibi oyunun bütünlüğü için gerekli aksesuarlar kullanılmıştır.

Bazı oyunlarda ise birden çok mekân tercih edilmiştir. *Bilge Sokrates ve Marliyn Monroe, Dönüş Yolunda Bir Çocuk, Manda Gözü, Çılgılık, Beş Devir, Keloğlan, Yurttaş B, Yurttaş C, Derebeyi Oyunu, Tren Gidiyor, Ölümsüzler Ya da Bir Cinayetin Söylencesi, Âdem ile Mâdem, Dışardakiler, Geçkin Kız, Perde, Biletler İki Kişilik, Erteleme Oyunu, Bordello, Beşgen, Kosava Cehennemindeki Çiçek ve Korkunçlar*'ı bu gruba dâhil edebiliriz. *Bilge Sokrates ve Marliyn Monroe*'da öncelikle günümüzdeki herhangi bir evle karşılaşırız, ama oyunun ilerleyen bölümlerinde Sokrates'in yaşadığı eve doğru bir yolculuk yaparız. *Dönüş Yolunda Bir Çocuk*'ta orta halli bir ailenin salonunda anne-kızı konuşurken görürüz. Eşinden ayrılan annenin maddî durumu eşyalarla da verilmiştir. Oyunun ilerleyen sahnelerinde baba, kızıyla sevgilisini Paris'e götürür. Bu mekân değişimi genç kızın babasının evlenmek istediği kadını tanımasını sağlar. Sahne değişimlerinde zaman yitirmemek için müzik ve ışıktan yararlanılabileceği ifade edilmiştir. *Manda Gözü*'nde yazar mekânın iki pano ile verilebileceğini söyler. Bir yüzü Köy İhtiyar Kurulu'nun toplandığı oda için, diğer tarafı da Rafet'in iki göz odası için kullanılacaktır.

Yurttaş B'de ise oyunun başında ve sonunda gördüğümüz sahne ressamın tavan arasındaki evidir. Odada bir portatif karyola, bir sehpa ve tamamlanmamış bir tablo yer alır. Burası Kadın ve ressam arasında aşkın doğduğu ve geliştiği yerdir. Diğer mekân ise *Yurttaş B*'nin bürosudur. Masa üstünde üç tane telefon yer alır ve *Yurttaş B* oyun boyunca bir beyaz, bir mavi, bir kara telefonla sürekli konuşur, karşıdaki insanlara emirler yağdırır. Bu ofisi karı-koca arasındaki iletişimsizliğin, *Yurttaş B*'nin karakterinin belirgin bir şekilde altının çizildiği mekân olarak nitelendirebiliriz. *Yurttaş B*'de olduğu gibi *Yurttaş C*'de de iki mekân kullanılmıştır. İlki *Yurttaş C*'nin gecekondusudur:

“İnsanların çok sıkışık yaşadıkları yerlerde görülen o kendine özgü darmadağınıklık ve kanıksanmış bir yoksulluk. Yere serilmiş bir eski püskü hasır. Yataklar bir köşeye yığılmış, böylece ortada ancak kımıldanabilecek bir küçük alan açılmış, zaman zaman bir çocuk girer, kiminin üstü var, altı yok, kiminin altı var, üstü yoktur. Ama bu yokluk batmaz insana” (s.392).

Daha sonra *Yurttaş C*'yi altı ayını geçireceği hapisanede buluruz. Burada *Yurttaş C*'nin umuttan hayal kırıklığına dönüşen ruh hali işlenecektir. *Âdem ile Mâdem*'de sahne

ikiye bölünmüştür. Sağında ve solunda birer oda yer alır. Bunların arasında ise bir geçit göze çarpar. Odalar görünüş, içindeki eşyalar ve bunların düzenlenmesi bakımından birbirinin eşidir. Raf raf meşin kaplı kitaplar, haritalar, siyaha boyalı yeryüzü yuvarlağı, cami, kilise, kule, dağ, gökyüzü resimleri vardır. Bir başka rafta sayaçlar, çeşitli ölçü araçları yer alır. Odanın ortasında bir masa ve üzerinde de bir saksı bulunur. Bu aksesuarlar oyun kişilerinin ilgi alanlarını ortaya çıkarır. Kişilerin ikiz oluşu odaların şekliyle de hissettirilir. *Geçkin Kız*'da sahnenin bir yarısı yatak odasıdır; burada şık bir karyola, aynalı bir tuvalet masası ve bir puf vardır. Sahnenin diğer yarısı ise salondur. Sabahat iç dünyasındaki çelişkileri, duygu yoğunluğunu yatak odasında hazırlanırken yaşar. Salonda ise evlenme hayalleri suya düşer. Kişilerdeki duygu çalkantıları mekânlar aracılığıyla çarpıcı bir şekilde verilmiştir.

Derebeyi Oyunu'nda olaylar pazardaki bir bölüm haricinde genelde Derebeyi'nin konağında geçer. Kullanılan tek aksesuar küptür. Küpün boş olması oyunun ilerleyen bölümlerinde halktan zorla para toplanacağını habercisidir. Haldun Taner'in *Dışardakiler* adlı oyununun birinci tablosu Yümnü Bey'in dışarıya çıkacağını öğrendiği, Semih'le tanıştığı Darülaceze'nin bahçesidir. İkinci tablodan sonra olaylar Yümnü Bey'in evinde geçecek ve bu mekân onun hayatındaki önemli değişikliklere tanık olacaktır. *Korkunçlar*'daki oyun kişileri ise Anadolu'nun küçük bir kasabasıdadırlar. Sahne uzunlamasına ikiye bölünmüştür. Alt kısmında Arif'in oyun boyunca geriye dönerek annesinin öldüğü demiryolunu hatırlayıp o günlere geri döndüğünü gösterecek şekilde hazırlanır. Üst kat ise bir Anadolu kasabasında bir evin bahçesini gösterir. Ön plânda çardak, arkada bahçe duvarı yer alır.

Yazarlarımız bazı oyunlarda iki mekânla yetinmemiş, olay örgüsünü dikkate alarak oyun kişilerini çok daha fazla sayıda yerde karşımıza çıkarmıştır. Örneğin *Kapılar*'da, üç farklı kapıdan bahsedilir. Bir numaralı kapı Genç Adam'ın evini, iki numaralı kapı iş bulma kuyruğunun olduğu yeri, üç numaralı kapı ise Kadın'ın evini temsil etmektedir. Bu üç yerde merkezî oyun kişinin duygularındaki değişimi takip ederiz. *Dün Bugün Yarın*'da Dün ve Bugün'ü kafeslerin içinde görürüz. Soldaki kafesin yüksekliği adam boyu iken sağdakinin yüksekliği yarım boydur. Bu kafesler belirtilen zamanların sınırlı olduğunu gösterirken Yarın için aynı uygulamanın yapılmaması onun sonsuz oluşundan kaynaklanır.

Çılgılık'ta olaylar evin bahçesinde, Hacer'in odasında, çeşme yolunda, Emine'nin odasında, geri dönüşlerde bir ağaç altında geçer. *Beş Devir*'de her dönemin özellikleri dikkate alınarak farklı mekânlardan yararlanıldığını söyleyebiliriz. İstibdat döneminde mekân bodrumda bir odayken, Balkan Harbi'nde Edirne, 1. Dünya Savaşı'nda cephe,

Kurtuluş Savaşı'nda düşman tarafından yakılmış bir köy, Cumhuriyet döneminde bir fabrikanın laboratuvarıdır. Mekânlar sayesinde yaşanan olaylara inandırıcılık boyutu katılmıştır. *Keloğlan*'da Karadeniz dağ köyü, bir manifatura mağazası ve pazar yeri olayların gelişimi için önemlidir. Fakat oyunun merkezi Keloğlan'ın köydeki evidir. Balta, orak gibi köy hayatına ait unsurlarla atmosfer tamamlanmıştır. Toramanya'nın nasıl bir yer olduğu üzerinde durulmamıştır. Sadece para kazanılacak yabancı bir memleketi temsil etmektedir. Yazar burada İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'ya giden Türk işçileriyle Toramanya'ya gidenleri özdeşleştirmiştir.

Yılmaz Onay, *Tren Gidiyor*'da anında değiştirilebilecek sahneler kullanılmasını istemiştir. Çünkü oyunda bazı sahnelerde olaylar eşzamanlı yer alır. Işık ve Senem'lerin evi aynı anda verildiği gibi, oyun ilerledikçe sahne sayısı da artar. Örneğin onuncu sahnede üçlü eşzamanlı sahneye tanık oluruz. *Biletler İki Kişilik*'te tren garı, bekleme salonu ve meyhane Delikanlı'nın hayatın anlamını bulmasını sağlayacak yerler olarak tercih edilmiştir. *Ölümsüzler Ya da Bir Cinayetin Söylencesi* Brutus'un Roma kılığında halka seslendiği alanda başlar. Daha sonra Sezar ve karısını günümüz Paris'inde bir kahvede, ikinci sınıf bir otel odasında, bir meyhanede ve bir parkta görürüz. Beşinci tabloda bir başhekimin odasında olaylar gelişir. Sonunda Sezar'ın deli olduğuna kanaat getirilmiştir. Altıncı tabloda ise oyunun başındaki Forum alanı kullanılmış, Sezar ile Brutus karşı karşıya getirilmiştir. Böylece Sezar oyun boyunca sorguladıklarını Brutus'le konuşma fırsatı bulmuş ve tarih karşısındaki acizliğini kabul etmek zorunda kalmıştır.

Perde bir hastane odasında başlar. Daha sonra cepheye yakın bir subay gazinosunda Aydın ve Polat'ın savaş hakkında konuştuklarını görürüz. Dördüncü tabloda Polat, bir çeşmenin önünde ihtiyar köylülerin savaş ve ölüm hakkındaki düşüncelerini öğrenmeye çalışır. Beşinci tabloda Aydın askerleriyle birlikte bir ağaç altında oturur ve annesini, kendi topraklarını hatırlar. Son tabloda ise bir toplantı alanında bütün askerler saf halinde dururlar. Önlerinde bayrağa sarılı tabutlar vardır. Görüldüğü gibi mekân değişimiyle birlikte savaşın farklı yüzleri verilmiştir.

Aydın Arıt'ın *Beşgen*'inde ilgi çekici yerlerle karşılaşırız. İlk bölümde olaylar bir otobüs durağında yaşanır. Hayat kadını eve gitmeye çalışan kişileri durdurup onlarla konuşmak ister. İkinci bölümde herkesin derdini unutmaya geldiği, içkiyle birlikte kendilerinden geçtikleri meyhane, üçüncü bölümde yas tutulan bir ev, dördüncü bölümde ise bir mutfak karşımıza çıkar. Son bölümde teknolojiyle donatılmış bir ev tasvir edilir. Dekor rüstik olmasına rağmen oda bir laboratuvarı andırır.

Güngör Dilmen konuya uygun olarak *Küp Hamit*'te Hamit'in çanak çömlek yaptığı dükkânı, cami avlusunu, yerin altını ve son olarak da çağlayanı mekân olarak kullanmıştır. Hamit, dükkânda çalışırken her şey yolunda gitmektedir ancak bir küpe dönüştükten sonra her ölü gibi yıkanıp gömülür. Oyunun sonunda ise Yusuf ustasının son arzusunu yerine getirmek için onu çağlayanın olduğu yere götürür. *Bordello*'da da asıl yer Şerife Ablâ'nın işlettiği genelevdir. Oyunun konusu dikkate alındığında birçok manevî değer hiçe sayıldığı bir mekânın seçilmesi mantıklıdır. Oyun kişilerini olayların gelişimi doğrultusunda karakol, hapishane ve iş merkezlerinde de görürüz. *Yıllar Geçerken*'in ilk sahnesinde küçük, gösterişsiz bir odada bir iki sandalye, bir masa, bir divan, küçük bir kitaplık, duvarda bir iki tablo yer alır. İkinci sahnede ise kitaplık kalkmış, tablolar indirilmiş ve yeni dikiş makinesi odadaki yerini almıştır. Son sahnede de oyun kişilerinin yaşlanmasına paralel olarak dikiş makinesi de kalkmıştır. Böylece geçen zamanla birlikte eşyaların da yıprandığı hatta atıldığı görülür. Bu oyunlar arasında en geniş mekân kullanımıyla *Kuşlar İzmir Üstüne Uçar* ve *Kurtuluş Savaşından Belgeler*'de karşılaşırız. Bu oyunlarda şiirlerden ve tarihî kişilerin konuşmalarından yapılan alıntılarla Türkiye'yi bir uçtan diğerine dolaşırız.

Bu dönemde bazı yazarlar İstanbul'un dışına da çıkmışlardır. Çok az da olsa kimi oyunlarda mekân olarak Anadolu köy ve şehirleri ele alınmıştır. Örneğin *Karanlık Tablo* ve *Buluşma*'da olaylar Ankara'da cereyan eder. *Kadın Saylav*'da ise İstanbul ve Ankara bir arada verilmiştir. Kadın İstanbul'da seçim sonuçlarını bekler. Ankara ise ülkesine hizmet etmek için gitmesi gereken mekân olarak çizilmiştir.

Dönüş Yolunda Bir Çocuk, İnkılâp Çocukları, Zorla İspanyol, Dolap Beygiri, Pirinçler Yeşerecek, Mehmetçik, Kosova Cehennemindeki Çiçek, Mektuplar ve *Afyon Savaşı* adlı oyunlarda ise oyun kişilerini yurt dışında görürüz. Bu oyunlarda Avrupa ülkelerinin yanı sıra Afrika'nın içlerine kadar uzanan geniş bir coğrafyayı görebiliriz. *Zorla İspanyol*, Paris'te VI. Arrondissement'da bir kahvenin terasında geçer. Kahve kapısının camında *Hamlet* oyununun afişi yer alır. Bu afiş ile konu arasında yakın bir bağ kurulur. Çünkü *Hamlet*'teki Görüntü oyunun şekillenmesini sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Paris'in aşk kenti olması ile şairin yalnızlığı arasında tezat kurularak genç şairin içinde bulunduğu psikolojik duruma işaret edilmiştir: "Paris'te yalnızlık acısından inletir insanı... Muhabbet kuşlarının kafesi, daha doğrusu ormanıdır. Paris!" (s.165). *İnkılâp Çocukları*'ndaki oyun kişilerine Paris'te rastlarız. Eserde onların basit eşyalarla döşenmiş bir pansiyon odasında yaşadıkları belirtilir. Duvarda asılı Türk bayrağı vatan özlemlerinin yoğunluğunu gösterir.

Kosova Cehennemindeki Çicek'te Emin'i İstanbul'dayken bazen annesiyle evde, bazen de nişanlısıyla İstanbul'un sokaklarında gezerken görürüz. Diğer mekân ise masum insanların öldüğü Kosova'dır. İstanbul rahat bir hayatı, Kosova ölüm ve vahşeti temsil eder. *Dolap Beygiri*'nde mekân Afrika içlerinde birleşik aşiretlerden meydana gelen bir Negro Krallığı'nın barındığı yabanî bir ormandır. *Mehmetçik* ve *Pirinçler Yeşerecek*'te ise mekân Kore'dir. Bunlardan *Pirinçler Yeşerecek*'te mekânla ilgili ayrıntılı bilgi nakledilmiştir. Oyun Kore'de 38. enlem kuşağının güneyindeki bir köyde geçer. Köydeki bir şakşi kulübesi asker ve kadının birlikte oldukları yerdir. Yoldan geçen askerî araçlarla savaş atmosferi yaratılmıştır. Duvarlar renkli Amerikan, Kore ve Japon dergilerinden gelişiğüz kelmiş resimlerle süslenmiştir. Böylece kadınlar savaştan uzak bir yer oluşturmaya çalışmışlardır. Şilte, şiltenin üstünde iki tane yeşil yazlık askerî battaniye, Kore yemek masası, tuvalet masası olarak kullanılan bir cephan sandığı, üstünde krem, yarım top tuvalet kâğıdı, mum bulunur. Duvarın pencere ile sandık arasına gelen yerinde çatlak bir ayna ve bir köşede, sehpa üstüde ucuzundan bir gramofon yer alır. Krem ve ayna savaş ortamında bile kadının vazgeçilmez aksesuarlarıdır.

Mektuplar'da oyun kişilerinin Brüksel, New York, Teksas, Chicago gibi Amerikanın çeşitli yerleri ile İstanbul'da oldukları mektup aracılığıyla aktarılır. Ali H. Neyzi bu oyununda sahne kullanımı hakkında bilgi vermiştir. Ona göre sahnenin bir bölümü Jale'ye, bir bölümü de Lale'ye ait olmalıdır. Bu yerlerin sırayla aydınlatılması oyunu güçlendirecek, aynı zamanda karanlık kalan bölümde ufak tefek değişiklik yapılmasına yardımcı olacaktır. Bölümlerde dekor değil, bazı yer ve dönemi belirleyici birkaç parça ile yetinilmelidir. *Afyon Savaşı* hem İngiltere'den, hem de Çin'den bahseder. Burada İngiltere'nin sömürgeci bir ülke olması ve bütün zararlı maddeleri, deneyleri kendi toprakları dışında uygulaması söz konusudur. Çin ise nüfus yoğunluğu nedeniyle cazip bir açık pazar durumundadır.

Tanzimatla başlayan tiyatro serüvenimizde Cumhuriyet yıllarına gelindiğinde teknik anlamda kendimizi geliştirdiğimizi görürüz. Klasik mekân veya dekor tanımlamaları yerine seyircinin hayal gücüne dayanan imgelerle örülmüş dekorlarla karşılaşırız. Örneğin *Keloğlan ile Zülfüsarı*'da sahnedeki tek unsur büyük bir ağaçtır. Yazar özellikle “ulu bir ağaç” imgesiyle köklü Osmanlı İmparatorluğu'nu ifade etmiştir. Ancak kuruma yüz tutmasıyla da dışardan ve içerden birçok saldırıya maruz kalan ve ömrünü tüketen yıkılma dönemine girmiş Osmanlı Devleti'ni kasteder.

Ülkü Ayvaz *Geriye Bakma*'da gerçekçi bir dekorunun olmadığını söyler. Sadece kapıların canlı nesneler gibi algılanmalarını ister. Oyunun parçalı anlatımı ışık ve ses

efektlerine yoğun işlev yüklemektedir. Çıngırak sesiyle birlikte Küçükkoğul hayallerine dalar. Sandık adeta hatıraların saklı olduğu bir kutu işlevi görür. Hayatında yer etmiş kişiler o sandıktan fırlayıp onun hayalinde şekillenirler. *Piyondaki Ses*'te sahnede sadece masanın üstü aydınlıktır. Masaya bitişik, aynı yükseklikte bir piyon bulunur. Piyonun başı tas biçiminde, içi boştur. Aksesuar gibi gözüксе de Oyuncu'nun iç sesini dile getirecek, kendisiyle hesaplaşmasını sağlayacaktır. *Savaş Oyunu*'nda sahnenin önü iki metre yükseklikte yukardan aşağıya inen dikenli tellerle kaplıdır. Tel örgü düşmanlar arasında sınır belirleyici bir unsurdur. *Şeytan Tırnağı* ve *Doğum*'da olaylar boş bir sahnede geçer. Ancak *Doğum*'da olaylar ilerledikçe Adam'ın sahneye getirdiği kendi boyundaki bir yumurta ve iki iskemle ile dekor tamamlanır. Yumurta, doğumla ilişkilendirilir, iskemlede oturanlar ise doğum anını bekleyen kişilerdir. Bir başka dekorsuz sahneyle *Mat*'ta karşılaşırız. Oyunun konusuna uygun olarak sahnede sadece satranç tahtası ve taşları vardır.

Özen Yula, *Yakındoğu'da Emanet*'te mekân tercihini yönetmene bırakmıştır. “Belki boşluk, belki ıssız bir megapol, belki uçsuz bucaksız bir bahçe, belki örümcek ağı” diyerek yönetmene çeşitli seçenekler sunmuştur. (s.117). Füzûzan ise *Sevda Dolu Bir Yaz*'da sahnede bir yatak, bir sandık, bir masa-sandalye olmasını teklif eder. Sol arkada sahne zemininde bir dörtgen aydınlık ve ortasında elinde bavulıyla oyun kişisi belirir. Kadın yerdeki sek sek oyununun çizgileri boyunca öne doğru yaklaşır. Bu bir bakıma anılarına dalması şeklinde yorumlanmalıdır. *Yolculuk*'ta sahneye seyirciye göre sola düşen bir kamyon taslağı yerleştirilmiştir. Şoför mahallinde üç kişinin oturabileceği bir koltuk vardır. Oyuncuların rahatça girip çıkmaları için şoför mahallinin üstü açık olmalı, kapıları bulunmamalıdır. *Mutlu Azınlık*'ta oyuncak denilecek denli küçük koltuklar, tavanda gene oyuncuğa benzer bir avize bulunur. Oyun kişilerinin fantezi dünyaları eşyalara da yansımıştır.

Dinçer Sümer, *Maviydi Bisikletim*'in, çağdaş bir meddah ya da story-teller gösterisi gibi düşünülmesi gerektiğini belirtir. Bu yüzden Orta Oyunu'ndaki yeni dünyaya benzer bir yerde oynanması gerektiğini söyler. Panolara deniz, martılar, vapur, saat kulesi, fayton gibi İzmir'i anlatan unsurlar çizilir. Oyundaki tek aksesuar bir banktır. Bu bank yeri gelince iskemle gibi de kullanmaya uygun olmalıdır. *Eşikte*'de sahne solgun bir ışıqla aydınlatılmıştır. Sisli bir ortamda olduğumuz izlenimi verilir. Müzik de sahneye gerçeküstü bir hava vermeye yardımcı olur. Işıkların belirginleşmesiyle birlikte masa, koltuk ve telefonun bulunduğu modern bir büro ile karşılaşırız.

Bazı oyunlarda oyun kişilerinin hayalî bir yerde olduğu belirtilirken bazılarında ise mekânla ilgili hiçbir açıklama verilmemiştir. Örneğin *Bayönder*'de olaylar bilinmeyen bir yerde cereyan eder. Dekor en eski Türk motifleriyle süslenmiştir. Bütün sahne beyaz, sarı, kırmızı ve mor renklerden oluşur. Derinlikte bir gök, büyük dalgalı bir deniz vardır. Gökteki ay ile yıldızlar gerçektekinden çok başka büyük ve renklidir. Işıklar sanki başka bir diyara aittir. Bütün bunlar seyredenlere gördüklerinin efsane olduğunu anlatacak şekilde uygulanmalıdır. Mekân efsanevidir ve özellikleri belirtilmez. Türklerin çadırda yaşadıkları, yurtlarının kâinat olduğu bir devir ile Atatürk devri arasında ilişki kurulmuştur.⁷⁷⁰ Aziz Nesin *Sen Gara Değilsin*'de bizi düşsel bir ülkenin Yuntabur adlı düşsel bir kentine götürür. Söylev kürsüsü, kürsünün üzerindeki eşyalar ve anıt ile bu belirsiz ortamda gerçekçilik yakalanmaya çalışılır. *Eşeğin Gölgesi*'nde olaylar Abdalya adındaki hayalî bir şehirde geçer. Yazar özellikle şehrin ismini bu şekilde vererek oradaki halkın aklını kullanmadığını, başkalarının sözüne göre davrandığını ima eder.

İstanbul'un fon olarak kullanıldığı iki oyunumuz vardır. Bunlardan ilki *Ben, Mimar Sinan*'ın başında Mimar Sinan'ı küçük bir çizim tezgâhının başında görürüz. Oyun boyunca İstanbul gravürleri, bütün fonu dolduracak biçimde ve art arda yansıtılır. Süleymaniye Cami, Sultan Ahmet Cami, Şehzade Cami ve Süleymaniye Cami'nin görüntüleri de fondaki resimler arasındadır. *Bir Garip Orhan Veli*'de ise Orhan Veli'nin anlattığı yerler slaytlar aracılığıyla sahneye yansır. Perdede Orhan Veli'nin vesikalık bir resmini görürüz. Üç farklı boyuttaki bu resmin görüntüsü sırayla perdeye yansıtılır. Böylece merkezî oyun kişinin sahnedeki varlığı görselleştirilmiştir. Oyun Orhan Veli'nin "İstanbul Türküsü" adlı şiirinin bestesi ile başlar.

Mitoloji ağırlıklı oyunlarda da mekânlar mitolojiyle ilgili yerlerdir. Sözgelişi *Olimpiyatlar* Olimpia'da geçer. Oyunda iki ordunun savaşı sonucu birçok insan ölmüş, doğa da onlarla birlikte adeta can vermiştir: "Yamaçlar kararı, ağaçlar kuruyup yapraklarını döker. Tepelerin arasından ırmak kıpkızıl akar. Doğa can çekişmektedir. Güneş batar"(s.61). Ancak savaşmak yerine spor yapılmasına karar verildikten sonra doğada da bir canlanma görülür: "...yamaçlar yeşerip ağaçlar yapraklanırken, ırmak billur gibi akmaktadır" (s.63). Bu mekân tasviri ülkeler ve insanlar arasında oluşacağı ümit edilen barış ve huzur ortamına da bir göndermedir.

⁷⁷⁰ Müzeyyen Buttancı, "Türk Edebiyatında Tarihî Tiyatro (Başlangıçtan 1950'ye Kadar)",Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, 2002, s.239

Fantasya ve Gerçek'te de asıl yer Olimpos Dağı'nın en görkemli büyük salonudur. Oyun içerisinde Apollon'u sık ağaçlı bir ormanda görürüz. Uzaktan Mozart'ın harp ve flüt konçertosu ve Rodrigo-Harp duyulur. Ülkemizdeki mitolojiyle ilgili yerler de yazarlarımızın ilgisini çekmiştir. Örneğin *Tanrılar Konuşuyor*'da olaylar Manisa dağı eteklerinde başlar, daha sonra İda yani Kaz dağında gelişir. İkinci bölümdeki taştan koltuk ve birkaç sandalye ile o dönem atmosferi yaratılmak istenmiştir. *Su İzler*'de ise sahnenin bir yarısında Manisa ve Menderes nehri, diğer tarafında Lidya uygarlığı ve Maindros nehri yer alır. Sahnenin sol yanı bugünü, sağ yanı altı bin yıl öncesini göstermektedir.

Mitoloji kökenli bu oyunlar içerisinde sadece *Bakır Kalkan*'da tanrı Dionysos için bir araya gelen bir grup kadının yaşadığı hayalî bir yerden söz edilir. Gerçek dünyadan buraya birçok kadının geldiği, ruhlarındaki ve vücutlarındaki yaraları burada sardıkları anlatılır. Bu hayalî yer kadınlar için bir sığınma evi gibidir. Kendilerini önemli hissettikleri bir yerdir. Bakhalar dış dünyayı kadınların acı çektiği, gözyaşı döktüğü yer olarak tanımlar:

“Kraliçe Bakha: Dışarısı sana göre değil. Zehirlenen kadınlara mı benzemek istiyorsun? Buraya boşuna mı geliyorlar sanıyorsun?... Böylesine mutlu bir yaşamı terk edip gitmek istiyorsun demek. Günden güne yaşlanacak ve yorulacaksın” (s.148).

Sonuç olarak diyebiliriz ki bu dönemde yazarlarımız mekânın oyunun başarısına katkısını idrak etmişler ve bu konuda gereken hassasiyeti göstermişlerdir. Diğer iki dönemle kıyasladığımızda Cumhuriyet döneminde önemli atılımların yapıldığını, kalıplaşmış mekân tanımından uzaklaşıldığını görüyoruz. Şehirleşmeyle birlikte şehir hayatının yarattığı olumlu ve olumsuz etkiler mekânlar aracılığıyla oyunlara yansıtılmıştır. Kiminde merkezî oyun kişilerinin psikolojik sorunları, iç çelişkileri, kiminde de içinde bulundukları maddî durum dikkate alınmıştır. Bu dönemde yazarlarımız İstanbul ve çevresiyle sınırlı kalmamışlar, Anadolu'ya açılmışlardır. Özellikle 1950 ve 1960 yılları arasında Türk köylüsünün sıkıntılarını dile getiren oyunlarda olaylar köyde geçer. Bunun yanı sıra oyunlarda Paris, Kore, Kosova, Çin, İngiltere gibi yurt dışı mekânlarla birlikte hayalî yerler de tercih edilmiştir. Tiyatro tekniğiyle ilgili bilgimiz arttıkça bu alanda ustalık isteyen uygulamalara da rastlarız. Örneğin klasik dekor ve sahne tanımını yıkan sembollere dayalı mekânlar, oyunun birden çok anlam katmanına sahip olmasını sağlamıştır. Kısaca, Cumhuriyet döneminde yazılan oyunların bir kısmında mekân oldukça başarılı bir şekilde kullanılmış, yazarlarımız bu konudaki yeteneklerini göstermişlerdir. Özellikle son dönem oyunlarında bunu çok açık bir şekilde görebiliyoruz.

3.5. YAPI VE KOMPOZİSYON

Cumhuriyet dönemindeki oyunlar arasında trajediler olduğu gibi komedi tarzında yazılmış oyunlara da rastlarız. Bunun yanı sıra Avrupa'daki absürd akımın etkisiyle bu yeni tarzın etkisinde kaleme alınmış oyunlar da vardır. Oyunların yapısı da bu doğrultuda değişiklik göstermiştir. Sayıca oldukça fazla olan bu oyunların çoğunda yazarlarımız olayları sebep-sonuç ilişkisini dikkate alarak başarılı bir şekilde kurgulamışlardır. Oyunların geniş kitlelere ulaşmasında ve adından söz ettirmesinde etkili olan teknik özelliklere birçok oyunda hassasiyet gösterildiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda bu yıllarda yazarlarımızın önceki dönemlere kıyasla çok daha bilinçli davrandıkları, oyun yazarlığı ve sahnelenmesinde yetkin oldukları kanaatindeyiz.

Oyunlarda oyun kişilerini harekete geçiren, onları kimi zaman eylem içinde kimi zaman da iç çelişkileriyle görmemizi sağlayan aksiyon iç veya dış aksiyon olarak karşımıza çıkar. Genelde köylerdeki âdet ve geleneklerin sorgulandığı, toplumun bozuk düzeninin eleştirildiği oyunlarda renkli ve gerilimli konuşmalarla örülü dış aksiyon görülür. Benzer durum *Kuyu, Âdem ile Mâdem, Hüzün Mahallesi Otobüsü* gibi daha çok iki kişi arasında gelişen oyunlar için de geçerlidir. Bu oyunlarda aksiyon karşılıklı hesaplaşmaya ve sorgulamaya dayanır. Millî Mücadele dönemini anlatan oyunlarda ise yazarlar daha çok seyircinin/okuyucunun duygularına seslenirler. Örneğin *İsimsiz Facia*'da "milleti ve vatani uğrunda ölmeği göze alanlar için ölüm meydanına gitmek, düğün meydanına gitmek kadar şerefli" (s.32) sözleri seyirciyi/okuyucuyu etkiler. Benzer bir durumu *Vatan Uğrunda*'da da görürüz: "Gidip yaramı biraz pansuman edip cepheye gideceğim. Evinde ölmek her kişinin işidir. Vatan uğrunda kanını dökerek ölmek er kişinin işidir" (s.9). *Çakır Ali*'de ağır yaralı Çakır'ın " Bir memleket için bir kol çok mu?... Kes Doktor, kes!..." (s.493) sözleri vatanseverlik duygusu uyandırır. Bu oyunlarda duygusal aksiyonun yanı sıra gövdesel hareketlerle ön plana çıkan dış aksiyon da olay örgüsüne uygun bir şekilde yer alır.

Mektep temsillerinde ise yazarların aksiyon kullanımına hassasiyet göstermediklerini, bu konuyu çoğu zaman göz ardı ettiklerini görürüz. Oyunlar arasında *Ali Baba yahut Kırk Haramiler, Keçileri Kaçıranlar, Yasin Efendi* ve *Muhavere* dış aksiyon tercih edilmiştir. *Ablamın Saati*'nde oyun kişinin kendi kendine yaptığı konuşmalarla gelişen, *Satılık Kılıç*'ta annenin hatıraları ile kızı arasında kalışını veren, *Komşuya Gülerken*'de duygu devrimini sağlayan iç aksiyonla karşılaşırız. *Eski Borç, Duygusuzlar, Gömdüğüm O Cihan, Kürsüden Uzakta, Bir Damla Yaş* ve *Yağ Kandili*'ni de bu grup içerisinde sayabiliriz.

Oyunlarda oyun kişilerinin iç dünyasını, çevresiyle uyumunu ortaya çıkaran çatışma, gerilim ve merak unsurunu da beraberinde getirir. Bu dönemde yazılmış oyunların genelinde yazarların oyunun başarısında etkili olan bu unsurlara dikkat ettiklerini söyleyebiliriz. *Erkek Kukla*'da babanın içki alışkanlığı, annenin yataktan çıkamayacak kadar hasta oluşu ile çocuğun çalışıp onlara bakma zorunluluğu oyunda çatışma yaratır. *Vicdanların Emri*'nde gerilim Masum'un oyun boyunca suskun kalışıyla verilir. *Bayram Çorbası*'nda yazar oyunu sebep-sonuç ilişkisini dikkate alarak başarıyla kurgulamıştır. Murat Bey'in iyi niyetinin bir işe yarayıp yaramayacağını merak ederiz.

Ayşe'de Emine ile Ayşe arasında geçen konuşmadan Necmi'nin bir sıkıntısı olduğunu, fakat bunu kimseyle paylaşmadığını öğreniriz. Özellikle babasından gelen mektuplar da bu gizemi artırır. *Keziban*'daki esas düğüm kan davasıdır. Fakat yazar, bu toplumsal sorunun çözümünün kolay olmadığını sezdirir. Ali'nin Keziban'ın sözlerine kanıp davalısını öldürüp öldürmeyeceğini, dağa çıkan Ali'nin peşinden giden Osman ve adamları arasındaki mücadelenin sonunu düşünürüz. *Allah'ın Dediği Olur*'da Osman'ın ağaya kurduğu tuzak, *Pusuda*'da Dursun'un en yakın arkadaşını öldürmeye kalkışması heyecanlı dakikaların yaşanmasına neden olur. *Ormanda*'nın başında Kizir'in baltayı bilerken devamlı tetikte olması gizli saklı bir iş yaptığının veya yapacağını habercisidir. Kizir'in asıl niyetini söylemekte gecikmesi de olayları ilgiyle takip etmemizi sağlar. Yazar iki oyun kişinin hayal kurmasının bile gerilim yarattığını göstermiştir. Çünkü hem Üsük, hem de Kizir gerçekten ortada bir tarla varmış gibi onu aralarında paylaşamazlar. Kendilerini hayale öyle kaptırırlar ki baltayı ele geçiren sanki açılacak tarlanın sahibi olacaktır. *Ermiş Memet*'te çatışma iki zıt karakterin bir arada verilmesiyle başlar. Mehmet'in hayalci kişiliği ile Ali'nin gerçekçi tavrı birbiriyle çelişir. Oyunun doruk noktası, Memet'in rüyasının etkisiyle hiç düşünmeden arkadaşını öldürmesidir.

Yangın Memet'in başında Memet'in bir gölge gibi evin etrafında dolanması merak uyandırır. Her tarafın karanlık olması da belirsizliği ve gizemi artırıcı unsurlardır. *Manda Gözü*'nde birinci bölümde Mecit Ağa'nın öfkeyle Kurul odasına girmesiyle olaylar gelişir. Kurulun sorunu nasıl çözeceğine, Mecit Ağa'nın Elvan'ı gerçekten yaralayıp yaralamayacağına odaklanılır. Yazar, oyunda gerilimli havayı Haydar'ın konuşmalarıyla dağıtmaya çalışır: “Başımıza rastıklı Raziye yapıp çıktın manda kömüşünü! Senin manda dediğin hayvan iyice ver yesin, su bulsun gevşesin. Hiç mi manda görmedik... Ne yapalım Mecit Ağa? Başköşeye mi oturtalım mandayı? Soğuk şerbetler, demli çaylar mı sunalım boyunduruğa koşuluyor diye?” (s.17). Ancak bu tarz konuşmalar Mecit Ağa'yı daha da çok sinirlendirir.

Oyunun başında olaylara dahil olduğumuz bir başka oyun ise *Kimdir Kim Bilir*'dir. Oyun boyunca cinayetlerden söz edilir. Deli Murat bu seferkini gördüğünü iddia ederse de hemen isimlerini söylemez. Böylece yazar, merakımızı oyunun sonuna kadar ayakta tutmayı başarır. *Uçtu*'da Fatma Hanım'ın oyunun başındaki sıkıntılı hali gözden kaçmaz. Ancak ilerleyen bölümlerde bunun sebebini öğrenebiliriz. Oyun içerisinde çocukların kendi aralarındaki konuşmaları ve şakalaşmalarıyla sıkıntılı hava dağıtılmaya çalışılmıştır. *Atatürk'e İlk Kurban*'da ise yazarın olayları başarılı bir şekilde kurguladığını söyleyebiliriz. Selman günlerdir görmediği oğlu bir anda karşısına çıkınca çok sevinir. Ahmet'in; annesini, kardeşini görmek istememesi, herkesten gizlenmesi olaylara farklı bir boyut katar. Sonunda padişah için çalıştığı anlaşılır. Ne var ki bu gerçek Mustafa Kemal'i destekleyen babasıyla tartışmasına yol açar. İkisi de birbirine hakaret ederler. Bu çatışma öyle bir noktaya gelir ki baba daha fazla dayanamaz ve oğlunu öldürür. Oyundaki en dramatik sahne de budur. *En Ulu Eseri*'nde de Fehim'in oğlunun bir vatan haini olması önemli bir düğümdür. Çünkü Cevat'ın Türk subayı Nusret'in kendi evlerine saklandığını ve gizli görevini bilmemesi gerekir. *Tahrir-i Nüfus*'un başında evin beyinin endişeli bir şekilde kapıyı açması merak uyandırır. Arkasından nüfus memuruna mahalleyi dolaştırdıktan sonra bir daha evlerine uğramasını istemesi iyice ilgimizi çeker. Ancak oyunun ilerleyen sahnelerinde doğması beklenen bir bebeğin olduğu ve onun da nüfus sayımına katılacağı anlaşılır.

Bilge Sokrates ve Marilyn Monroe'da baba seyircinin sözcülüğünü yapar. Baba da birbirinden farklı yüzyıllarda yaşamış bu iki ünlü insanın bir araya gelişine inanamamıştır. Sokrates ve karısının birbirlerine hakarete varacak sözler söylemesi ile tansiyon yükselir. *Kozalar* o denli sakın ve sıradandır ki, bu ısrarlı dengenin yaratacağı bir dengesizlik ya da çatlama beklentisi doğar. Yazar oyunda sesler ve sessizlik aracılığıyla gerilim yaratmıştır. Ayak sesleri, kapının vurulması, zile belli aralıklarla basılması ile bu duygu gittikçe tırmanışa geçer. *Çıkış*'ta bir odaya kapatılmış baba-kız arasındaki gerilim, genç kızın babası tarafından sevgi ve baskıyla hapis tutulması kuşaklar arası çatışmaya ve özellikle de kadının aile içindeki yerine ve konumuna işaret ettiği gibi, kadın-erkek ilişkisine de baba-kız ilişkisi çerçevesinde farklı bir bakış getirir. *Çıkamaz*'da beşinci tablo oyunun kırılma noktalarından biridir. Hayriye içkinin etkisiyle iç dünyasını herkese açmış, Emin uzun süredir nefret ettiği Bülent'i tokatlamış, Bülent de Hayriye'ye saldırmaya kalkmıştır. Tablonun sonunda Leyla'nın Hayriye'yi aşağılaması, Hayriye'nin evi terk etmesine, sokak kadını olmasına üstelik de adını Leyla olarak değiştirmesine sebep olacaktır.

Karakterlerin gel-gitlerine tanık olduğumuz bir başka oyun ise *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*'tır. Pierre'in hayattan bezmiş hali ile Isabelle'nin ona hayranlığı ve onu yüceltmesi birbirleriyle çelişir. Birbirlerine geçmişleri hakkında yalan söylemeleri, gelecek hakkında hayal kurmaları hızla gelişen olaylardır. Oyun bir müddet gerçek-yalan iç içeliğinde sürüp gider. Yalan söylemeyi bıraktıkları an oyunun doruk noktasına ulaşılır. Her ikisi de iç dünyalarındaki çalkantıları birbirine saf bir şekilde anlatır. *Bebek Uykusu*'nda Osman ise köy ile şehir arasında kalmıştır. Akıllı hep orada olmasına rağmen eyleme geçemez:

“Biraz önce özlemle sözünü ettiğin o çocukluğum, yaşamımı parçalamaya azmetmiş bir yargıç gibi. Ne yapsam, nereye gitsem peşimi bırakmıyor. O ölümcül yargıç her an yargılıyor beni. Her davranışımı, her sözümü. Bense bir şey yapamıyorum. Bir böcek gibi sinip kalıyorum... Ben... ben senin istediğin gibi bir Osman olmak istemiyorum Nine. Ben kendi inandığım, bildiğim yolda yürümek istiyorum. Sözün kısası kasabanın dışında da hayat var Nine. Ama kasabadakilere benzemeyen bir hayat” (s.40).

Hüzün Mahallesi Otobüsü'nde oyun boyunca merak edilen tek konu telefonun çalıp çalmayacağı ve telefonla nasıl bir bilgi verileceğidir. Bize göre bu konu neredeyse arka plâna atılmış ve iki oyun kişinin iç dünyasını ortaya koymak için kullanılan bir unsur olarak kalmıştır. Benzer bir yaklaşımı *Kuyu*'da da görürüz. Oyunda sürekli bir gerilim ve bekleme duygusu hâkimdir. Birbirlerine soru sormaları, ikisinin de geçmişinin karanlık oluşu bu havayı yaratmaktadır. *Yangın Duası* da aynı şekilde bir bekleyiş içerisinde geçer. Oyun kişilerinin sıkıntıdan birbirlerine kötü davranması, silahlarla kendilerini veya karşıdakini öldürmeye çalışmaları gerilim yaratırsa da oyunun hızlı bir temposu yoktur. *Yirmi On Beş Treni*'ndeki bekleme ise olaylardaki gelişimi değil, düşüncenin açıklanmasını ve geliştirilmesini içeren bir süreçtir. Kısa sessizliklerle bölünen diyalog iletilmek istenen düşünceyi basamak basamak açıklayacak ve örnekleme yoluyla yaşatacaktır. Orbay düşünce ağırlıklı oyununu bir masal atmosferi içinde kurgulamıştır.

Oyun kişilerinin iç dünyalarına yoğunlaştığımız bir başka oyun ise *Âdem ile Mâdem*'dir. Oyunun başında hiç konuşmadan birbirlerinin boynunu ölçüp bir deftere yazmaları, ondan geriye doğru saydıktan sonra birden “Ateeeş” diye bağırarak savaş ortamındaymış izlenimi vermeleri ilgi çekicidir. *Bay Hiç*'te yabancı bir Erkek'in eve ansızın girmesi, Kadın'ın bazen rahat, bazen şüpheli hareketleri, Erkek'i vampir ve hırsız sanarak ona göre muamele etmesi oyunun her adımında sıkıntılı bir durum yaratır. Oyun ilerledikçe aslında Kadın'ın sorunları olduğunu ve anormal davranışlar sergilediğini

görürüz. Adam oyunun başında olduğu gibi sonunda da gizemli bir şekilde ortadan kaybolur. Bu durum ise olup bitene inanmamızı daha da güçleştirir.

Gece Boyunca'da Bekçi'nin bir alayı idare eden asker edasıyla sahneye çıkması ve görünmeyen askerlere komutlar vermesiyle yaratılan gizemli hava Adam ve Bekçi'nin birbirini tehdit etmesiyle doruk noktasına ulaşılır. *Vur Emri* Ana ile Baba arasındaki sevgi ile katılığın, hoşgörü ile anlayışsızlığın çatışmasıyla başlar. Halil'in hapishaneden kaçmasıyla olaylar arka arkaya yaşanır. Babanın tavrı ve Veli'nin sinsice davranışları olabileceklerinden önceden hissettirir. *Kaynana Ciğeri*'nde gelin-efendi arasında gerilim yaşanır. Gelin suçsuzluğunu kanıtlayamadığı, Efendi de konuyla ilgili herhangi bir araştırmaya gerek duymadığı için yaşanan bu çatışma zayıf kadın-otoriter erkek çatışması haline dönüşür. Gelinin boş düşüp düşmeyeceği oyundaki asıl düğümü oluşturur. Görümcenin evlenip evlenmeyeceği ise ara düğümdür. *Zorla İspanyol*'da gerçekte görülmek istenilen arasındaki fark dikkatimizi çeker. Erkek'in yabancı bir şehirde yalnızlık çekmesiyle olaylar gelişir.

Necati Cumalı'nın *Yeni Çıkan Şarkılar Ya Da Juliette*'inde rol dağılımı ile ilgili ihtimaller gergin dakikaların yaşanmasına neden olur. Oyuna hâkim olan iç çatışma jest, mimik ve hareketlerle desteklenir. *Fay Hattı*'nda deprem başlı başına gerilim sebebidir. Oyun boyunca durmadan çalan telefonlar da bu etkinin devam etmesini sağlar. Arada hissedilen sarsıntılar, Kadın ve Erkek'in tartışmaları, birbirlerini öldürmeye teşebbüs etmeleri, demir kapının sıkışması, oyunun ritmini artıran unsurlardır. Bu oyunun aksine *Newton Bilgisayardan Ne Anlar* oldukça sakin bir ortamda geçmekle beraber oyun kişilerinin hareketsizliği esas gerginliği oluşturur. Adam veya Kadın'dan herhangi biri sessiz kalsa diğeri hemen bu durumdan rahatsız olur. Her ikisi de ancak konuştukları müddetçe varlıklarını devam ettirebileceklerini, ilişkilerini sürdürebileceklerini düşünürler. Bu yüzden de oyun boyunca ilgisiz konulara ciddiyetle yaklaşırlar.

İki kadının iç dünyalarında fırtınalar koptuğunu *Çın Sabahta*'da okuruz. Bu kadınlar kimi zaman sakin, kimi zaman da sinir krizinin ve içkinin etkisiyle hareketli saatler geçirir. *Kapılar Topal*'ın cinayet girişimi ile açıldığı için oyun başlar başlamaz heyecanlı bir sahneyle karşılaşırız. Daha sonra olayın sebebini öğreniriz. Oyun bitime yakın bir noktadan başlayarak ilerlemiştir. Buna benzer bir yaklaşım *Tata'nın Çocukları* için de geçerlidir. Tata'nın kaybolması ev halkını endişelendirir. Böylece oyunun başında kendimizi olayların içinde hissediyoruz ve oyun kişileri gibi Tata'nın başına kötü bir olayın gelmesinden korkuyoruz.

Kadın ve Erkek'in çatışmaları *Gecenin Sonu*'nda işlenmiştir. İkisinin de evli oluşu bu hesaplaşmayı biraz daha zorlaştırır. Tahsin Saraç'ın, Asena'nın oyunda izlediği teknikle ilgili görüşleri ise şu şekildedir:

“Asena'nın olayların mantığıyla tiyatronun mantığını çatıştırmamak için kullandığı biçimlerden biri de, oyunu belli bir gerilim noktasından başlatıp birtakım geriye dönüşler ya da ileriye sıçrayışlarla yürüme. Ve bu geriye dönüşle ya da ileriye sıçramaları hep gerilimin gevşemeye yüz tuttuğu anlara denk düşürmek, gerektiğinde gerçek sahnelerle ya da düşsel sahnelerle zaman aşımını sağlamaktır... Bu teknikle yazdığı oyunlarından biri de *Gecenin Sonu* adlı tek perdelik oyunudur. Tek perdelik bir oyun içinde erkek ve kadının kendileriyle ve birbirleriyle olan çatışmalarını vermek, aynı zamanda geçmişlerine dönerek kendilerini bu noktaya getiren aile ilişkilerini sergilemek başka bir teknikle kolay kolay gerçekleştirilemezdi zaten.”⁷⁷¹

İki insanın çelişkileri üzerine kurulan bir başka oyun ise *Bir Küçük Gece Müziği*'dir. Oyunda Erkek hem kendi iç kavgasını, hem de Kadın'a duyduğu hisleri belli etmeme çabası arasında gidip gelir. Kadın için de aynı durum söz konusudur. Erkek'in evli olduğunu bildiği halde duygularına söz geçirememiş, ona âşık olmuştur. *Korkunç Oyun*'da Yaşlı Adam'ın ciddî hali ile Yaşlı Kadın'ın çocuksu tavırları arasındaki zıtlık birçok olayın yaşanmasına neden olur. Yaşlı Adam kesin bir şekilde intihar edeceğini söylemesine rağmen karısının tepkisizliği durumu daha da ilginç bir hale getirir. Eşini durdurmak, onu bu düşüncesinden vazgeçirmek için herhangi bir girişimde bulunmaz. Yaşlı Kadın ne kendi davranışlarını, ne kocasının arzusunu sorgular. Onun için önemli olan bir kadın ve eş olarak eşinin dediklerini yerine getirmek, onun mutlu olmasını sağlamaktır.

Aziz Nesin, *Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzüncü*'te sistemin suçlu ilân ettiği Tarez'i, Polis'i ve yine sistemi kullanarak asalak bir şekilde yaşayan Muhbir'i karşı karşıya getirerek onların zayıf noktalarını, çelişkilerini ortaya koyar. Oyunda Tarez ve Polis'in rollerinin değişmesini de ironik olarak değerlendiririz. Bir anlamda güçlü ve güçsüz dengesi değişmiştir: “Polis: Hadi, ne olur, git burdan... Çok rica ederim, git! Yüreğinde birazcık acıma duygusu varsa, gidersin burdan” (s.318). *Sen Gara Değilsin*'de oyunun çatışma noktası resmî tarih ile gerçek tarihin birbirleriyle örtüşmemesidir. Pren ve Salsi gazetelerde çıkan haberler doğrultusunda Gara'yı halk kahramanı ilân ederler. Ancak açılış konuşmasından sonra sahneye üstü başı dökülen çelimsiz birinin çıkması ile çelişkili bir duruma tanık oluruz. *Hazırol*'da ise General Farat ve Korşan'ın birbirleri üzerinde otorite

⁷⁷¹ Tahsin Saraç, “Asena'nın Oyunlarında Öz ve Biçim”, *Türk Dili*, S.264, 1 Eylül 1973, s.383

kurma savaşı verdiklerini görürüz. Bazen Korşan aşağılayıcı ve alaycı biçimde konuşur, bazen de Farat otoriter bir havaya bürünür.

Asena, *Geçkin Kız*'da Sabahat'ın iç sesini de kullanarak onun iç dünyasındaki çelişkileri başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Oyun boyunca bu iç ses, Sabahat'e doğru yolu göstermeye çalışacaktır. Oyunda Sabahat'in ruh halini ortaya çıkarmak için evleneceği kişiyle Sabahat arasında karşıtlık kurulmuştur. Örneğin Sabahat otuz beş yaşındayken erkek otuz yaşındadır. Sabahat'ın bir mesleği yoktur, erkek ise doktordur. Kadın kendini çirkin bulur, buna karşılık erkek son derece yakışıklıdır. Bütün bu karşıtlıklar Sabahat'in sıkıntısını daha da artırmıştır. *İkili Yaşam*'da oyun boyunca Kadın bir yandan hiç tanımadığı birine mektup yazar bir yandan da kendi kendine konuşarak durumunu değerlendirir. Yazar iç konuşmalarla Kadın'ın ruh halini belirgin bir hale getirmiş ve çatışmayı vurgulamıştır.

Benzer bir durum *Bir Kadın İçin Düet* için de söz konusudur. Ev Sahibi Kadın anılara sadık kimliği ile yaşama tutunmak isteyen kimliği arasında kalır. Oyunun başında Ev Sahibi Kadın'ın tedirgin davranışlarıyla karşılaşırız Önce misafir beklediğini zannederiz. Hemen ardından ölmüş kocasının her akşam aynı saatlerde kendisini ziyarete geldiğini söylemesi ilgimizi çeker. *Ana*'da Ana, karşısında oğlu varmış gibi konuşur ve davranır. Bu oyunda da oyun kişinin iç dünyasına dalmamız, onun duygularına kulak vermemiz için diğer oyun kişisi gölgede bırakılmıştır. Ana'nın iç dünyasındaki çelişkiler ortaya konmuştur. Kuvvetli bir çatışma örneğini *Biraz Gelir misiniz?*'deki Mateh Usta ile Effer arasında görürüz. İkisinin de farklı değer yargılarına sahip olması olayların gelişimini etkiler. *Bir Şey Yap Met*'te ev halkının ölümle mücadelesi ön plâna çıkarılmış ve Met'in kendini nasıl koruyacağı üzerinde yoğunlaşmamız amaçlanmıştır.

Hücre İnsanı'nda merkezî kişinin bilinmeyen bir yere götürülmesi, gözlerinin çoğu zaman bantlı olması, işkence yapılması, sorgulanmasıyla gerilim adım adım devam eder. Anlatıcı'nın arada seyirciyle konuşması bunu kırar gibi olursa da aslında aynı korkuları, endişeleri, seyircinin de yaşaması, birebir hissetmesi istenir. *Yanlı Adamlar*'da üç oyun kişinin de bilmedikleri bir yere gelmeleri; bir süre karanlıkta kalmaları, birbirlerini kaybetmeleri, saatlerinin durması tempoyu hep yüksek tutmuştur. Ne var ki bütün bu olaylar karşısında oyun kişileri çok sakin, normal hayatlarını sürdürmektedirler. Herhangi bir endişe veya korku içinde değildirler. Bu durum oyunu daha da ilginç bir hale sokmuştur.

Kişilik farkları ve iç çelişkiler *Kırmızı Karaağaç*'ta gerilimi ayakta tutmuştur. Oyunda Virginia'nın diğer dünyadan Leonard'ı ziyarete gelmesi ve Leonard'ın da her şey

normalmiş gibi onu ağırlaması ile farklı bir oyunla karşılaşırız. Karı-koca bazen tam bir uyum içinde vakit geçirirler, bazen de neredeyse birbirlerini öldürecek hale gelirler. İkisi arasındaki güç savaşında dengelerin sürekli değişmesi oyuna ritm katmıştır. *Yazılan Bozulmaz*'da Ali ve Emine'nin iç çelişkileri, ikisinin de birbirini sevmesine rağmen bunu itiraf edememesine, sürekli gel-gitler yaşamalarına neden olur. İsmail'in silahlı köylülerle çatışmaya girmesi ise tempoyu daha da artırır. Ali'nin Emine'ye gizli aşkı, Emine'nin kocasının anısına bağlılığı, İsmail'in sorumsuzluğu, köylünün dedikoduya eğilimli oluşu, örtük kıskançlıklar, kötülemeler, dul bir kadının böyle bir ortamda verdiği yaşam savaşının trajik boyutu bu oyuna derinlik kazandırmıştır.⁷⁷²

Alabora'da Pablo ve S. Demar'ın hayallerinin ortak olması onları bir araya getirmiştir. Senyiorita'nın onlardan tamamen farklı düşünmesi ise aralarında bir gerilimin yaşanmasına neden olmuştur. Oyunda kendini düşsel bir kaptanlıkla avutan elli yaşlarındaki bir erkek, çocuksuz olmaktan ötürü katılaşmış bir kadın, topal olduğu ve evlilik dışı ilişkiden dünyaya geldiği için ezik, içli bir delikanlının iç çatışmasının yanı sıra birbirleriyle anlaşamamaları verilmiştir. Yazar bu gerilimli dakikalarda kişilerin duygularını başarılı bir şekilde dile getirir.⁷⁷³ Bunun yanında *Düğün Şarkısı*'nda Kadın'ın geçmişle 'an'ı aynı anda yaşaması; çelişkilerini, pişmanlıklarını da ortaya çıkarır. Kadın hâlâ yıllar öncesinde yaşananların etkisindedir. *Köprü*'de ise Kadın'ın bir an önce evine kavuşma arzusu, iki ülkenin de onu kabul etmemesi üzerine yaşananlara tanık oluruz. Oyunun sonunun da belirsiz kalması bu durumun daha uzun süre devam edeceğini ifade etmektedir.

Haldun Taner, *Eşeğin Gölgesi*'nde arkaya arkaya düğümleri sıralar. Mestan ve Şaban arasındaki dava, siyasî parti liderlerini, şeyhleri, halkın tamamını içine alır ve herkes bu olayda taraf olur. Oyundaki esas çatışma ise bir eylemin gerçekleşmesi için emek verenlerle, ortaya konan eylemden kazanç sağlayanlar arasındadır. *Kumarbaz*'ın tiyatro repliği ile açıldığı ilk başta anlaşılmaz. Fakat pansiyon sahibinin odadaki gürültüye gelmesi neticesinde Rıza'nın gerçekten kumarbaz olmadığını, arkadaşına ihanet etmediğini öğreniriz. Oyun boyunca gizemin hâkim olduğu *Brahms Kapıyı Çalınca*'daki hizmetçi Adam'a piyanoyu almaktan hemen vazgeçmesini, piyanonun tuşlarına dokunmamasını tembihler. Evde olup biteni bilmesine rağmen kadınlardan korktuğu için hiçbir şey söyleyemez. Birinci Kadın'nın Adam'ı içeri aldıktan sonra tüm kapıları kilitlemesi şüphe

⁷⁷² Sevda Şener, "Tiyatro Araştırmacısı ve Yazarı Ahmet Kutsi Tecer", *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s.165

⁷⁷³ Sevda Şener, "Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları", *Oyundan Düşünceye*, s.143. Bu yazı daha önce Tiyatro Araştırmaları Dergisi, S.4, 1973, s.31-45'de yayınlanmıştır.

uyandırır. Birinci ve İkinci Kadın'ın isteklerinin birbirine zıt olması da ayrı bir sorundur. Birisi piyanoyu satmak ister, diğeri ise buna karşı çıkar.

Yazar *Bir Beyaz Adam*'da tempoyu hep yüksek tutmuştur. Oyunun başında Diomi'nin bir yabancıнын gelişini beklemesi, silahını ve bıçağını hazırlaması söz konusudur. Eve gelen kişi çocukluk arkadaşı olmasına rağmen Diomi garip davranışlar sergiler. Diomi ve Eugene arasındaki çatışma gerilimin esas sebebini oluşturur. *Pirinçler Yeşerecek*'te gergin dakikalar savaşın içinde bulunmak istemeyen iki kişinin bir araya gelmesi ve savaş yüzünden birbirlerini suçlamaları ile başlar. Bu sırada çocuğun sürekli ağlaması sinirlerinin bozulmasına neden olur. Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, *Cankurtaran*'da farklı özelliklere sahip iki aileyi yan yana getirerek çatışmayı sağlamıştır. Sahir Bey ne kadar kendi dünyası içinde yaşamak isterse, Kadın ve Erkek başkalarının hayatlarıyla bir o kadar ilgilidirler. *Üzüntüyü Bırak*'ta dramatik gerilimi yaratan asal olgu, kadının ve erkeğin düşünce ve davranışlarındaki karşıtlıktır. Erkek, daha ciddî, daha vakur, daha sabırlı ve hoşgörülüdür. Karısı ise tutkuludur, inatçıdır, daha rahat ve gösterişli bir hayatın özlemine çeker.⁷⁷⁴ *Yirmi On Beş Treni*'nde Kadın'ın hiçbir zaman gelmeyen treni beklemesi merak uyandırır da trenin taşıdığı anlam kesinlik kazanınca, Adam ve Kadın arasında geçen konuşmalar ilginç bir hal alır. Kadın ve Adam'ın farklı dünya görüşlerine sahip olması, hayattan beklentilerinin tamamen zıt oluşu çatışmayı da beraberinde getirmiştir.

Cahit Atay *Yangın Memet*'te gizemi artırmak için bir süre Memet'in ismi yerine “dışarıdaki” tabirini kullanılır. Bu sözle o eve ait olmayan bir kişiden bahseder. Memet'in kimseye görünmek istememesi, sürekli kapının etrafında dolanması ve yazarın iki kere onun için “Ezrail” kelimesini kullanması onun ev halkı için hiç de iyi niyetli biri olmadığı düşüncesini uyandırır. Ağaoğlu da *Tombala*'sında ilgi çekici bir yaşlı karı-koca tipi çizmiştir. Bu çift için çocukları bekleme umudu ile ölümü bekleme umutsuzluğu yaşamlarının temel çelişkisini oluşturur. Oyunun yapı ve kompozisyonunda gördüğümüz en belirgin özellik dengedir. Bir bakıma oyunda karşıtlık ve koşutluklar dengelenmiş gibidir. Örneğin oyunun başında ve sonunda Kadın ile Erkek'in benzer tepkiler gösterdiklerine tanık oluruz. Başlangıçta Kadın tombala oynamakta nazlanır. Buna karşılık oyunun sonunda Erkek isteksizdir. Oyunun başında Erkek portakal yer, kadın ondan bir dilim ister. Oyunun sonunda bu sefer portakalı yiyen Kadın'dır. Yazar, oyunun aksiyonunu da dengenin bir bozulup bir kurulması ile sağlamlaştırmıştır. Denge oyununda başvuru

⁷⁷⁴ Sevda Şener, “Cevat Fehmi Başkut Tiyatrosu”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s.155. Bu yazı daha önce D.T.C. Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, Çocuk Tiyatrosu Sempozyumu, 1979'da yayınlanmıştır.

yinelemeler, yansıtılan gerçeğin vurgulanmasını sağladığı gibi oyunun devinimini de sağlamıştır.

Oyunun geneline hâkim olan bilinmezlikle gerilim yaratıldığına *Oda Saklambacı*'nda tanık oluruz. Fakat oyun kişileri bu durumdan rahatsız değillerdir. İkisi de birbirini çok iyi tanıyan iki arkadaşmış gibi davranırlar. Fakat daha sonra Adam'ın şüpheli hareketleri, sürekli Kadın'ın evinin etrafında dolaşması, onun hakkında bilgi toplamaya çalışması merak uyandıran davranışlar olarak değerlendirilmelidir. *Umut Cinayeti*'nde ilk konuşmada Adam'ın Kız'ın katil olduğunu düşünmesi ilgimizi çeker. Oyun boyunca da bu sorunun cevabını bulmaya çalışırız. Oyunda sorgulanan ve sorgulayanın çoğu zaman yer değiştirmesi de psikolojik baskı yaratır. Kişinin bilinçaltına yüklenildiği bu oyunda klâsik serim-düğüm-çözümle karşılaşmayız. Belirsizliğin yarattığı gerilim, oyunun esasını oluşturur.

Mektep temsilleri arasında değerlendirebileceğimiz *Bir Yalanın Sonu*'nda Zehra'nın söylediği yalan ile oyunun başında düğüm atılır. Feride'nin annesinin de işin içine girmesi, anneannesine telgraf göndermesi, terzinin annesinin Beyoğlu'ndan alışveriş yaptığını zannederek diktiği elbiseyi vermeyi reddetmesi, anneannenin Zehra'nın hastalandığını düşünerek eve doktor göndermesi üst üste yaşanan olaylardır. *Ali Baba yahut Kırk Haramiler*'de Kazım Ağa'nın bütün serveti alıp alamayacağı, Haramilerin onu öldürüp öldürmeyeceği, Ali Baba'nın canını nasıl kurtaracağı gibi sorular oyundaki düğümleri oluşturur. *Ablamın Saati*'nde müzik ve kahkaha sesleriyle parti atmosferi yaratılmıştır. Tahsin yatılı okuldan gelmesine rağmen onu kimsenin karşılamaması yaşanacak olaylara bir zemin hazırlar. *Muhavere*'de olayların kurgusunda sebep-sonuç ilişkisine dikkat edilmiş, bir tartışma ortamı yaratılarak her iki tarafın da mantıklı bir şekilde kendini savunması sağlanmıştır. Toplumun değişime göstereceği tepki, Eski Sistem'in sözleriyle verilmiş; yeniliğin getireceği kolaylıklar da Metre Sistem'inin ifadeleriyle belirtilmiştir.

Karakterlerin hepsinin bir arada ve uyumlu olduğu *İçimizin Sesi*'nde üçüncü sahne ile birlikte aile içindeki sorunlar ortaya çıkmaya başlar. Komşu'nun gizli amacı da bu durumun yaratılmasında etkindir. Yazar gerilim noktasını Cemal'in kendisi ve ailesi ile ilgili vereceği karara odaklamıştır. *Duygusuzlar*'da yazar, komisyoncu ve ortağının gerçek niyetini okuyucuyla/seyirciyle paylaşarak Ressam ve Heykeltıraş'ın verecekleri tepkinin merak edilmesini sağlamıştır. Kahramanlık duygusunun etkili bir şekilde ele alındığını gördüğümüz *Atak Ali*'de düğüm düşman askerlerinin öğretmeni aramaları, Ali'nin yakalanması, işkence görmesi ile verilir. Fakat Ali'nin düşman askerine ait silahı ele

geçirmesiyle de doruk noktaya ulaşılır. Telgraf ve telefon görüşmeleriyle sahnede yaşanmayan olaylar seyirciye aktarılır.

Bazı yazarlarımız oyunlarında mesaj verme kaygısıyla tiyatroya özgü gerilim ve merak gibi unsurları göz ardı etmişlerdir. Bunlar arasında *Karanlık*, *Kafakağıdı*, *Sanatkâr*, *Zafer Yıldızları*, *Balta*, *Emrindeyiz*, *Cumhuriyet Güneşi*, *Dağ Başını Duman Almış*, *Deniz Abdal*, *Üç Avcıdan Biri*, *Simitçi Mehmet*, *İçerdeki Adam*, *Küçük Paralar*, *Gömdüğüm O Cihan*, *Yirmi Birinci Asırda*, *Oyy Deniz*, *Orman Dile Geldi*, *Keloğlan ile Zülfüsarı*, *Delioğlan*, *Ağaçların Derdi*, *Vatan Uğrunda*, *Beş Devir*, *Eşsiz Kahraman*, *Beyaz Kahraman*, *Köy Muallimi*, *Kürsüden Uzakta*, *Güverte Yolcuları*, *Kadın Saylav* ve *Destan* gibi oyunları sayabiliriz. Bunlarda yazarların didaktik amaçlarını ön plâna çıkarmaları neticesinde olayları iyi kurgulayamadıklarını söyleyebiliriz. *Karanlık'ta* Alaaddin'in Mediha'yı kabul etmeyeceği Zehra aracılığıyla önceden duyurulur. *Sanatkâr'da* da yazarın tek amacı bir sanatçının zorluklarla geçen hayatından bir kesit sunmaktır. Olay örgüsünde merakla izlediğimiz hiçbir duruma yer verilmemiştir. *Kafakağıdı'nın* hemen ikinci sahnesinde yaşanacak olaylar hakkında detaylı bilgi verilir. Bu konuşmalardan ailelerin bir inat uğruna gençlerin evliliğine izin vermediğini ve muhtarın oyunu ile ailelerden habersiz de olsa bu birlikteliğin gerçekleşeceğini öğreniriz. Otuz sahneden oluşan oyun boyunca tek merak unsuru plânın bir sekteye uğrayıp uğramayacağı konusudur. *Keloğlan ile Zülfüsarı'da* sahneye askerin çıktığı bölüme kadar hiçbir merak unsuru kullanılmamıştır. Yazar Keloğlan'ın bilinen özelliklerini Zülfüsarı'nın sözleriyle daha da belirginleştirmiştir. *Delioğlan'da* ise oyun kişileri hakkındaki tüm bilgiler Anlatıcı tarafından bize aktarılır ve oyun boyunca bunların gerçekleşmesini bekleriz. Böylece oyun kişilerini yorumlamak için çaba sarf etmemize gerek kalmaz. *Kürsüden Uzakta* ve *Güverte Yolcuları'nda* ise ön oyunda oyunun genelinde yaşanacaklar dile getirilmiştir. *Kadın Saylav'ın* başından itibaren seçimleri Kadın'ın kazanacağı ima edilmiştir.

Bu dönemde yazarların birçok oyunda tesadüf ve sürprizlere yer verdiğini, özellikle oyunları beklenmedik şekilde sonlandırdıklarını görürüz. Sözgelişi *Babam Geliyor*, *İkramiye*, *Dönüş ve Sönüş*, *Keloğlan* ve *Yeni Ağustos Böcekleri ile Karıncalar'da* olayların çözümünde sürprizden yararlanılmıştır. Bu oyunların dışında *Keloğlan* ve *Haydutlar'da* Keloğlan yerine haydutların zehirli ilaçları içmeleriyle her şey değişir. *Bir Sukût-ı Hayal'de* İclal Teyze'nin yeğenlerini ziyaret etmesi, parasının bittiğini söyleyip arkasından bunun bir hile olduğunun ortaya çıkması ve Nezahat'ın katı tutumunun oyunun sonunda değişmesi şaşırtıcıdır. *Vicdanların Emri'nde* herkes Masum'un suçlu olduğuna kanaat getirmişken son anda bir şahidin beklenmedik açıklamalarıyla olaylar farklı bir boyuta

taşınır. *Bayram Çorbası*'nda ise oyun boyunca karı-kocanın barışması için mücadele eden Murat Bey birden kötü arkadaş ilân edilir. *Taliin Bir Cilvesi*'nde yazar oyunun başında ailenin çaresizliğini tüm çıplaklığıyla duyurur, ev sahibinin imam ve memurla birlikte gelmesiyle birlikte olay çıkılmaz bir hal alır. Ne var ki evin büyük oğluna ikramiye çıkmasıyla her şey bir anda değişecektir. *Pusuda*'da Yaşar'ı vurmak üzere doğrultulan çifteden konfetilerin yağması, Yaşar'ın yaralanmaması, buna karşılık aynı silahın Yılanoglu'na dönüşünde gerçekten onu öldürmesi yazarın vermek istediği mesaj için oyunun sonunu sürpriz bir şekilde bitirmesiyle ilintilidir.⁷⁷⁵ *En Ulu Eseri*'nde Cevat'ın Nusret'i düşmanlara ispiyonladığını düşününmeye başlarız. Oysa o, bu vatan için çalışmıştır.

Yurttaş B'deki sürpriz unsur Kadın'ın gerçek duyguların peşinden gitmesi, bir servete sırtını dönmesidir. *Yurttaş B*'nin devamı niteliğini taşıyan *Yurttaş C*'de merkezî oyun kişinin medya ve avukatların hırsı nedeniyle hayatının değişeceğini tahmin edemeyiz. *Şerefîye*'de Tahsin Bey'in evdeki küçük kızı yanlarında yetiştirmek üzere istemesi herkesi şaşırtır. Oyun boyunca Şengil ailesinin dolayısıyla bizim de beklentimiz Sabri Bey'in maaşına zam yapılması, ailenin daha iyi şartlarda yaşaması iken Tahsin Bey'in tamamen farklı bir yaklaşım içinde olduğunu görürüz. Oyunda Şengil ailesinin uğradığı diğer bir hayal kırıklığı ise Tahsin Bey'in ev hediyesi olarak gümüş bir tabak getirmesidir. Konumlarına hiç uymayan bu hediyein üstünde "Kahraman Sabrimize" ibaresi yer alır. Maddî durumları kötü olan Şengil ailesi için gümüş bir tabak, en son ihtiyaç duydukları hediyedir.

Necati Cumalı'nın eseri olan *Kaynana Ciğeri*'ndeki gerçek son anda yaşanan sürpriz olaylarla ortaya çıkar. Aslında oyunun başında kaynatanın dolabı açık bırakabileceği hissettirilmiştir. İzleyiciye sezdirilen bu gerçek, gelin açısından kaynatanın insafına kalmış bir durumdur. *Berberde*'de kendinden ve hayatından çok emin olan Adam birden bire berber koltuğunda ölür. *Her Şeyin Hayırlısı*'nda da hastasının rahatsızlığı için eve çağrılan Doktor aşırı heyecandan kalp krizi geçirir. *Üzüntüyü Bırak*'ta herkes Bahtiyar Bey'in hastalığı ile ilgilenirken Handan Hanım'ın beklenmedik ölümü ile karşılaşırız. *Seksen Birinci Cadde On Dördüncü Bina, İki Numaralı Daire*'de üzerinde o kadar çok durulan bavulun boş olması beklenmeyen bir durumdur. *Bal Sineği*'ndeki Erkek,

⁷⁷⁵ Özdemir Nutku oyunla ilgili görüşlerini şu şekilde belirtir: "Dışta gülünç durumlarla gelişirken, içte buruk bir meselenin acılığını belirtiyor. Bu meseleyi tiyatro gerçeği ile kaynaştırınca oyun bir dinamizm kazanıyor." "Pusuda Bir Yazar", Milliyet, 29 Aralık 1961 Nejat İlhan ise yazısında "Düşmanlık, bilgisizlik, kişiye tapma, diğer yönden insan varlığına değer tanımama gibi ilkel toplum davranışlarını da kapsayan oyun. Bostan bekçisi Dursun'un düşüncesine, mantığına, söz ve hareketlerine delicesine gülmek istiyor insan, ama gülemiyor. Güldürü içine yerleştirilmiş keskin bir ruh, insanın duygularında gidip geldikçe acılı kesikler meydana getiriyor" diyerek oyun hakkındaki yorumlarını dile getirir. "Pusuda", Yeni İstanbul, S.4364, 6 Ocak 1962, s.3

Muslukçu'nun hastalığını tedavi etmeye kalkışmış, ancak yıllar önce yaptığı hatasıyla yüzleşmiştir. Evlendiği kız, kendi kızı çıkmıştır. Oldukça romantik başlayan oyun bu gerçeğin anlaşılmasından sonra hüznü bir şekilde sona erer. *İki Kısa Piyes*'de oyunun başında uşağın cellâdı ve yamağı parayla satın alışından Efendi'nin başına bir şey gelmeyeceğini düşünürüz. Gerçekten de oyun boyunca Efendi durumu çok iyi idare eder. Ancak sonunda yukardan ip atılmasıyla durumu kabul etmek zorunda kalır.

Aynı şekilde Güngör Dilmen'in *Küp Hamit*'inde de Hamit'in küpe dönüşmesi beklenmedik bir olaydır. Bunun yanında oyunun başında anlattığı bir hikâye oyunun gelişimi hakkında bilgi vermektedir. Hamit dünya yaratılırken Tanrı'nın bir dalgınlıkla kendini insanın içinde unuttuğunu ve yıllardır insanın içinden dışarıya çıkmak için kıvranıp durduğunu belirtir. Küp Hamit'in de küpleşmeye dönüşme hikâyesi buna benzer. Hamit'in içindeki öze özlemi ve bunu gerçekleştirmedeki isteği tasavvuf düşüncesiyle de benzerlik taşır. Özellikle girişte anlatılan Tanrının insanı yaratma hikâyesindeki, kendini yarattığı şeyde unutulması, mutasavvıfların "vahdet-i vücud" kavramıyla benzerlik gösterir. Tasavvufta olduğu gibi Hamit de bu dünyaya ait bedensel acıları çekip bunlara dayanarak olgunlaşması gerektiğini düşünür.⁷⁷⁶ *Bakır Kalkan*'da Kumral Bakha'nın ömrü boyunca yaşadığı korunaklı yeri bırakıp dış dünyaya gitme cesaretini göstermesi diğer Bakhaları da şaşırtır. Bakır Kalkan ise öldürüleceğini bildiği halde kadınların büyüüne kendini öyle kaptırmıştır ki av olduğunun farkında bile değildir, bu yüzden de kaçmak için herhangi bir eyleme girişmez. *Soyulan Hırsız*'da Mehmet'in hırsızlık yapmak için bilmeden okul arkadaşının evine girmesi, alacaklıların teker teker kapıyı çalması söz konusudur. *Alas Hatun*'da Alas Hatun ümitsiz olduğu bir anda iki çocuğuna birden kavuşur ve yine sürpriz bir şekilde ikisinin kardeş olduğu ortaya çıkar. *Bir Çeyrek Ekmek*'te ise Osman bir ekmek çaldığı halde zabıtlarda adının dolandırıcı olarak geçmesinden memnundur.

Kimi oyun yazarlarının düğümlerin çözümünü rastlantılara bağlamaları veya oyunu rastlantılarla bitirmeleri teknik açıdan bir kusurdur. *Satılık Kılınç*, *Felâket Karşısında* adlı oyunların yanı sıra *Müthiş Bir Hastalık*, *Yolcu Konmaz Oteli*, *Bir Komedi*, *Mazlumlar Serisi*, *Keçileri Kaçıranlar* gibi komedi oyunlarında rastlantıların olayların anlaşılmasında etkili olduğunu söyleyebiliriz. *Erkek Kukla*'da iki aileyi de mahveden kadının aynı kişi olması, anne ve babanın arka arkaya ölmesi olayları daha dramatik hale getirmiştir. *Mahcuplar*'da Şadan Bey'in hayatında aldığı tek dava, Şeyda Bey'in karısını dövdüğü için açılan davadır. Oyunun sonunda tesadüfen bir araya gelen Şeyda Bey ile Şadan Bey'in

⁷⁷⁶ Fatma Taşcı, "Yaşamı, Sanat Anlayışı ve Oyunlarıyla Güngör Dilmen", Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü, İzmir, 2001, s.304

birbirlerini avukat-davacı ilişkisinden tanıdıkları ortaya çıkınca Gül de parçaları birleştirir ve durumu kendi lehine çevirir. *Keloğlan ile Zülfüsarı*'da ülkenin kurtuluşu rastlantılara bağlıdır. Zülfüsarı ve Keloğlan ancak askerin yedek üreticisi bitince harekete geçerler. *Mendil Alır Mısınız?*'da Ahmet ve Dursun'un soğuktan sığındıkları yere mafyadan kaçan gencin gelmesi, o gencin zamanında Ahmet'e çarparak onu total bırakması tesadüfî olaylardır. *Küçük Makasçı*'da Cemil'in geldiği gün depremin olması, aile üyelerinden hiçbirinin başına bir şey gelmemesi, Cemil'in bir hatası sonucunda ailesinin bindiği trenin devrilmesi oyunun dramatik sonunu da hazırlamıştır. Tesadüflerin bir aşkı doğurduğuna *Buluşma*'da tanık oluruz. Melike eski okul arkadaşıyla bir lokantada karşılaşır ve ilişkileri evliliğe doğru gider.

Yukarıda belirtilen hususlar dışında da bazı oyunlarda tempoyu veya kurguyu aksatan durumlarla da karşılaşırız. Örneğin *Karanlık'ta* Mediha'nın kocasının ihanetinin hemen ardından evlenmek isteyişinin ve eniştesinin teklifini kabul edişinin altında yatan sebepler belirsiz kalmıştır. *Yaşlı Kız*'da Handan'ın kocasını arkadaşı bile olsa başka bir kadınla paylaşma çabası inandırıcı bir şekilde işlenmemiştir. *Çürük Şeftali*'de yirmi iki yaşındaki Ruhi Bey'in neden elli yaşındaki bir kadınla evlendiği belirtilmemiştir. Ayşe Hanım'ın da zaten evli olan kızını nasıl Ruhi Bey'e düşündüğü anlaşılmayan bir diğer noktadır. *İki Kısa Piyes*'de Efendi ile onun ürünlerinden birini satan Satıcı arasındaki diyalog olayların akışında bir önem arz etmez. Hatta oyunun bütünlüğü göz önüne alındığında Satıcı karakterinin oyuna katılmasını bile gereksiz bulduğumuzu söyleyebiliriz. *Çıkamaz*'da birden çok mekânın kullanılması ve kalabalık oyuncu kadrosu oyunun sahnelenmesini güçleştirmiştir.⁷⁷⁷

Kafakağdı'nda oyunun birinci, on üçüncü ve on dokuzuncu sahnelerinin sadece Hasan Evcimen'in monologuna ayrılması teknik anlamda bir kusurdur. Ayrıca sahne bölünmelerinde bir denge yoktur. Altıncı, yedinci sahneler, dokuzuncu sahne, çok kısayken on sekizinci sahnenin çok uzun olduğunu görürüz. Sadece beş satırdan oluşan sahnelerin yanı sıra on sayfadan ibaret bölümlerin olması oyunun yapısındaki ölçsüzlüğü de gösterir. *Aşk ile Zafer Arasında Yakup ve Roziya*'da serimin Yakup'un monologu ile verilmesi, *Müthiş Bir Hastalık*, *Bir Komedi*, *Kutsal Armağan* ve *Keloğlan*'da tek kişinin konuşmaları dramatik etkiyi azaltmıştır. *Kıbrıs Bizimdir*'de öğretmenin ölümü ve Türk askerleri ile Eokacılar arasında geçen mücadele, yine anlatım yoluyla verilmiş ve teknik anlamda başarısız bir oyun ortaya çıkmıştır. *İnkılâp Çocukları*'nda bir aksiyon yoktur. Oyun Mustafa Kemal'in ve inkılâplarının kuru bir şekilde anlatıldığı diyaloglardan

⁷⁷⁷ Âlim Gür, *Ahmet Muhip Dıranas/Hayatı-Sanatı-Eserleri*, s.252-253

oluşturmuştur. *Olmayan Kadın*'da diyalogların yanı sıra düz anlatıma da rastlamak mümkündür. Yazar özellikle geçmiş ve 'an'ı verirken bu tür anlatımları kullanmayı tercih etmiştir. Benzer bir durumu *Çılgılık*'ta da görürüz. *Perde*, *Profesör ile Uşağı* ve *Eşeğin Gölgesi*'nde konuşmaların oldukça uzun tutulduğunu görürüz. *Orman Dile Geldi* adlı oyunda ise oyun kişileri arasında hiçbir iletişim yoktur. Sırası gelen oyun kişisi seyirciye/okuyucuya yönelik konuşmalarını bitirdikten sonra sahneden ayrılır. *Uçtu*'da Çetin'den gelen mektubun okunması tiyatro tekniği açısından sorun yaratan bir unsurdur.

Nazım Hikmet, *Ocak Başında*'yı Moskova'da tiyatro dalında kendini geliştirmesinden önce kaleme aldığı için bu eser onun oyun yazarlığı özelliklerinin pek azını taşır.⁷⁷⁸ Bu oyun eylemin kuru, cılız ve durağan olduğu bir yapıttır. Sahnelenmekten çok okunmak için yazılmıştır. *Andaval Palas*'ta da yazar tiyatronun teknik unsurlarını önemsememiş, kurgusunu daha çok ülkenin o dönemdeki panoramasını vermek için kurmuştur. *Dışardakiler*'de bir yandan Yümnü'nün *Sahib-i Seyf ü Kalem*'deki serüvenine bağımlı olması, bir yandan da toplumsal gerçekleri sergilemek amacını taşıması, ister istemez olay örgüsünü karmaşıklaştırmıştır. Yazar oyunun genel tonunu belirlemede zorlanmış, sonuç olarak da toplumsal eleştiri ile Yümnü'ye ince gülmece yoluyla kazandırılan şiirsellik bir türlü bağdaştırılamamıştır. Sonuç bir buruk güldürü değil, ancak birkaç tabloda etkileyici olabilen bir melodramdır.⁷⁷⁹

Atay'ın dramatik ironi ve sürpriz gibi sanatlı anlatımlara oyunlarında yer vermesinin onun ayırıcı özelliği olduğunu vurgulayan Şener yazarı eleştirmekten de kendini alamaz. Şener, *Ermiş Memet*'te yazarın ciddi bir sorunu komik bir açıdan ele alışındaki sakıncalar üzerinde durur. Komedi tarzı ile seyircinin uzak açıdan olayları değerlendirmesi amaçlanmış ise de öz eleştiri yapması engellenmiştir. Seyircinin daha çok oyun kişilerinin zaaflarına yönelmesi, yazarın sahnede amacına ulaşmasını engellemiştir. Karikatürize tipler, heyecanlı ve sürprizli durumlar, güldürücü sözler seyirciyi eğlendirmiştir.⁷⁸⁰

Şener, *Bordello*'daki kişileri yapay, durumları zorlama ve çözümleri inandırıcılıktan uzak bulur. Oyunun ahlakî öğretisini pekiştirmek üzere, bir genelev kadının birdenbire imana gelip yaşamını hizmetçilik yaparak namusuyla kazanmaya karar vermesi, temizlikçiliğin arındırıcı işlevinden söz etmesi, hatta genelev sahibesini de dadılık yapmaya ikna etmesi ne kadar inandırıcılıktan uzaksa, pislikleri ellerindeki süpürgelerle

⁷⁷⁸ Zühtü Bayar, *Nazım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, s.13

⁷⁷⁹ Ayşegül Yüksel, *Haldun Taner Tiyatrosu*, s., 36, 178

⁷⁸⁰ Sevda Şener, 'Karalar'ın Memetleri', *Karalar'ın Memet'leri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara Basım ve Cilt Evi, Ankara, 1972, s. 18,19

süpürerek toplumun temizliğine gönderme yapan metaforik düzenlemeler o kadar inceliksiz, o kadar zorlamadır.⁷⁸¹

Bu dönemde yazılmış bazı oyunlarda, özellikle tragedyalarda koronun kullanıldığını tespit ediyoruz. Ayrıca kimi eserler türkü veya ninni gibi yerel unsurlarla süslenmiştir. *Bir Ülkü Yolu*'ndaki koro ile oyun kişilerine öğütler verilir. Arada şarkı söylemeleri oyundaki gerilimi azaltır. *Mağara*'da perilerin nağmeleri koronun vazifesini görür. Bir yandan seyirciye olup biteni anlatırken bir yandan da Oktay'a tavsiyelerde bulunurlar. *Keloğlan*'da koro, bazen oyun içerisinde Keloğlan'ın yaptıklarını seyirciye anlatır, bazen de Keloğlan'la konuşarak ona akıl verir. Eser koro ile bitmektedir. Oyunda başlangıç ve son bölüm arasında yaşananların gerçekten bir masal olduğu, koronun da bu masaldan kıssadan hisse çıkarmak için son sözü aldığı izlenimi uyandırılmıştır.

Oflazoğlu, *Keziban*, *Allah'ın Dediği Olur*, *Şenlik* ve *Anıtkabir*'de şahıs kadrosunda koroya da yer vermiştir. *Keziban*'da köylü kadınlar korusu Keziban'a doğru yolu göstermeye çalışır. *Allah'ın Dediği Olur*'da ise köylüler Habib Ağa'nın yankısındırlar, onun her dediğini tasdik ederler. *Kaynana Ciğeri*'nde koronun vazifesi sadece sahneye giren oyun kişilerini tanıtmakla sınırlandırılmıştır. Ayrıca oyun bir halk türküsü ile başlar. Yazar bu türküde anlatılan olayı, temel kabul edip oyununu kaleme aldığını belirtmiştir. *Uçtu*'da Ayten'in "Uçmanların Türküsü" söylemesi de oyunun temasını güçlendirir. *Oyy Deniz*'de karşılaştığımız "Çanakkale Türküsü" oyunda hüznü bir hava yaratır. Savaşın önce heyecanla okunan bu türkü düşman askerlerinin dolaştığı İstanbul'da artık mırıldanarak söylenmeye başlanmıştır. *Kerpiç Memet*'te de Memet için yiğitliğin, korkusuzluğun anlatıldığı türkülerin yazılması gerektiğinden bahsedilir. Bu düşünce tarzı türkülerin insanın yaşantısının bir yansıması olduğunu gösterir. *Nivya*'da ise halk ezgileri kullanılarak Alican'ın duygu yoğunluğu aktarılmıştır. Özellikle oyunun sonunda söylenen türkü onun durumunu özetler:

"Gül ekim gazel oldu...

Bir yar sevdim yalan oldu...

Keşke sevmez olaydım...

Yüreğim yandı harab oldu..." (s.80).

Oyuncakların dünyasından gerçek dünyaya açılım yapılan *Oyuncaklar* adlı oyunda müzik ve dans kullanılarak gerilim azaltılmıştır. *Dağ Başını Duman Almış*'ta oyuna adını

⁷⁸¹ Sevda Şener, "Bordello", *İzleri Kaldı, Tiyatro Eleştirileri*, s.108
Bu yazı daha önce Radikal İki'de 4 Haziran 2000'de yayınlanmıştır.

veren marş ise gelecekte yaşanacak mutlu günlerin bir habercisi gibidir. *Yağ Kandili*'ndeki masal ve opera ise konuyu destekleyici unsurlardır.

Bazı oyunlarda da yabancı müzikler tercih edilmiştir. Örneğin *Gezenler*'de yazar o dönemin şarkılarından “c'est écrit dans le ciel”in bestesinin kullanılabileceğini, böylece oyunun neşeli bir şekilde sonlanacağını belirtir. *Pirinçler Yeşerecek*'te Kore dilinde söylenen “Pirinçler Yeşerecek” türküsü çocuksu bir umudu dile getirir, ölümün katı gerçeği karşısında söylenen bir umut şarkısı olarak oyuna buruk ve şiirsel bir tat katar. Yazar, *Küçük Paralar*'da müzik olarak Straus'un Mavi Tuna Valsi'nin uygun olacağını söyler. *Sihirli Kurbağa* da müzikle başlar ve oyunda olağanüstü kişilerle olaylardan bahsedilmiştir. Peri kızı, orman cüceleri ve cadılar ile masalsi bir atmosfer yaratılmıştır. Benzer bir uygulamayı gördüğümüz *Mağara*'da da periler, cinler, devler, sihirli elma ve muska gibi gerçeküstü varlıklar yer alır. *Yeni Yıl* ve *Uçtu*'da ise bilmece gibi geleneksel değerlerimizi ortaya çıkaran unsurlarla karşılaşırız. Özellikle bilmeceler çocukların hafızasını güçlendirmesi, aynı zamanda merak uyandırması bakımından son derece önemlidir.

Geleneksel oyunlarımızda gördüğümüz yanlış anlamalar, kılık değiştirmeler komedi unsurlarının ağır bastığı oyunlarda kullanılmıştır. Örneğin *Mahcuplar*'da hem Şadan Bey'in, hem de Abdülvehap Bey'in aşırı derecede utangaç olmaları işi zorlaştırır. *Erkek Kadınlaşınca*'da erkeğin bir kadın gibi nazlanması, annesinin evine gideceğini söylemesi, karısının kapatması olduğunu öğrendiği anda verdiği tepkilerle komik atmosfer sağlanmıştır. *Çapanoğlu*'nda Ziver Bey'in kendini bir oyunun içinde bulması, ancak bu gerçeği bilmediği için her söyleneni ciddiye alması şöyle tespit edilir:

“Bilal: Sana, nihayet bir haftamız var diyoruz. Bu mıymıntılıкта devam edersen bir senede de yetiştiremezsin. Şöyle virgülleri, noktaları ayırarak oku...”

Ziver: (Komik bir tavır ve sesle okur) Muhterem müdür beyefendi... iki nokta... size virgül... iki ay evvel nezareti celiliye gönderilen ... virgül... evrak-ı mühimme hakkındaki... noktalı virgül...

Bilal: Hay Allah cezanı versin... atla be adam...

Ziver: (Daha da fenalaşarak) Atlayayım mı? ... (Baştan okur ve okudukça zıplar)
Muhterem (zıplar) müdür bey (zıplar) efendi... (zıplar)

Nazım ve Bilal: (Zorla durdururlar) Dur yahu... ne oluyorsun? Çıldırдың mı? Doğru dürüst okusana...

Ziver (Ağlayacak gibi) Pekala (Hıçkırarak okur) Muhterem... hi hi müdür... hi.. hi... bey... hi... hi... efendi... hi... hi...” (s.242).

Öyle Bir Akıl Ki...’de ise Kavuklu’nun kelimeleri yanlış anlaması, olayları farklı yorumlamasına neden olur. *Kristof Kolomb’un Yumurtası*’nda da Tanrıverdi hukukî terimleri kavrayamaz:

“S.Hakgüder: Şöyle böyle ölmeden kırk beş gün önce, anlaşıldı. (Hidayet’e) O senetten malumattar mısınız?

H. Tanrıverdi: (Kavrayamaz, şaşkın) Aktar değilim bey, bakkalım. Ama Kemalpaşa’da kime sorsan beni tanır (s.203).

Aynı eserden şöyle bir örnek daha verebiliriz:

S. Hakgüder: (Mırıldanır) Tarlalar on beş bin, evle dükkân da on beş bin desek, etti otuz bin... (Hidayet’e) Kardeşiniz bilâ velet mi vefat etti?

H. Tanrıverdi: (Kavrayamaz, şaşkın) Vilayete gelmedi bey. Kazada öldü...(s.204).

Bir diğer örnek de şu şekildedir:

S. Hakgüder: Evet, ölenle hasımlık var mıydı aranızda?

H. Tanrıverdi: Daha ne hısımlık olacak bey, kardeşlik işte. Ana baba bir kardeş.

S. Hakgüder: Husumet yani düşmanlık var mıydı diye sordum” (s. 208).

Haldun Taner’in epik tiyatronun temel yaklaşımını geleneksel tiyatromuzun çeşitli öğeleriyle en başarılı biçimde kaynaştırdığı oyunlardan biri de *Eşeğin Gölgesi*’dir. Abid’le Şaban, Zahid’le Mestan oyunun başında Pişekâr ve Kavuklu ikililerini oluştururlar. Taner, halk tiyatrosu geleneğinden yararlandığı bu oyunda geleneksel tiyatroya göndermeler yapar. Yanlış anlama, anlamazdan gelme, söz açma, laf yetiştirme gibi teknikleri yoğun olarak kullanmıştır. Halk tiyatrosunda yer alan dilsel çatışma, toplumsal katmanda yaşanan farklı sınıflar arası karşıtlığın bir görüntüsü olarak karşımıza çıkar.⁷⁸²

Bazı oyunlarda seyircinin olayları dışarıdan seyretmesi, değerlendirmesi için sahnede yaşananların bir oyun olduğu kasıtlı olarak belirtilir veya hissettirilir. Doğrudan seyirciye seslenen oyun kişilerinin yanı sıra seyirciyi de oyunun içine davet eden oyunlara rastlarız. *Keloğlan ile Zülfüsarı*’da seyirciye/okuyucuya sahnede gördüklerinin bir oyun olduğu kesin bir şekilde hem Keloğlan hem de Zülfüsarı tarafından duyurulur. Oyun kişilerinin seyirciyle konuşması, soru-cevap şeklinde devam eden diyaloglar, seyircilerin olaylar hakkında yorum yapması ve oyuncularını yönlendirmesi söz konusudur:

“Keloğlan: ... Örneğin, tek gözlü bir dev geliverir şurdan... Ha, ne dersiniz? Bekleyelim mi?

Seyirciler: Bekleyelim... Bekleyelim....

⁷⁸² Yavuz Pekman, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, s.140

Keloğlan: Sıkılmadınız mı yani?

Seyirciler: Sıkıldık...sıkılmadık..."(s.14).

Oyun Keloğlan'ın yine seyircilere seslenmesiyle sona erer:

"Bu günlük bu kadar. Bir dahaki oyunda buluşmak üzere hoşça kalın. Hepinize güle güle... Güle güle... oyunumuzu görmeyen arkadaşlara selamlarımızı, sevgilerimizi söyleyin. Hepsini bekliyorum. Güle güle... Güle güle..." (s.53).

Derebeyi Oyunu'nda ise geleneksel oyunlarımızın özelliklerinden yararlanılarak çağdaş bir konu işlenir. Oyunun başında gölge oyunu ile Orta Oyunu'nda emeği geçenlere yer verilmiştir. Oyunun ilk bölümünde Salkım İnci'nin, Karagöz'ün ve Hacivat'ın doğrudan seyircilere seslenmesi, onlarla atışması esere ayrı bir güzellik katar. Daha sonra her bir oyun kişisi sahnenin önüne gelerek *Derebeyi Oyunu*'ndaki rollerinden bahsederler. Bu durum sadece oyunun öyküsüne odaklanmamızı sağlar. Kendilerini "göstermeci yorumcu" olarak tanıtan bu oyun kişilerinin sahneden çıkmasıyla birlikte Karagöz ve Hacivat arasındaki söz yarışı başlar. *Öyle Bir Akıl Ki...*'deki oyuncular ise seyircilere hoşça vakit geçireceklerini aynı zamanda kıssadan hisse sunacaklarını söylerler. *Keloğlan ve Haydutlar*'da Keloğlan seyircileri de oyuna katar ve kendisinin bir masal kahramanı olduğunu belirtir. Oyunun sonundaki "İşte size tam bir Keloğlan masalı" sözleri de bunu doğrular niteliktedir. Oyun kişileri *Üç Avcıdan Biri*'nde ve *Vatandaş Oyunu*'nda da seyirciyle iç içedir. *Vatandaş Oyunu*'nda oyuncular ayrıca kendi aralarında seyirciler hakkında konuşurlar:

"Arif: Bana bak dostum, epey gargara yaptın. Ben de sana epey kafa salladım. Ama yeter artık. Boş laf karın doyurmaz. Sen benden bıktın, ben senden bıktım. Seyirciler de bizden bıktı. En iyisi senle ikimiz kalkıp gidelim, beş on dakika bir dinlenelim. Seyircilerimiz de birer sigara tellendirsinler. Sonra gelip kozlarımızı paylaşırız" (s.114).

Delioğlan'da oyunun sonuna doğru seyircilerden biri oturduğu yerden kalkar ve sahneye çıkar. Seyirci, bir anlamda yazarın sözcüsü olarak Sivri'yi ve Şişko'yu eleştirir, onların davranışlarına yorum getirir:

"Olumsuz tipler olarak ikiniz de abartılısınız. Delioğlan'a karşı tutumunuz çok katı. Ondaki doğruları adeta görmek istemiyorsunuz. Gerçeklerden kaçıyor, aşırı dışlamalarla kendinizi çokça oynuyorsunuz" (s.52).

Onlara Hamhum'un iç yüzünü göstermeye çalışır, ancak Sivri ve Şişko kendilerinin sadece oyuncu olduklarını söylerler ve aslında seyircilerin gerçekleri görmesi gerektiğini vurgularlar.

Bir Pazar Günü'nde oyun başladığı zaman bütün oyuncular sahnededir. Kimisi makyajıyla uğraşır, kimisi kıyafetini düzeltir. Bazıları da rejisöre oyunla ilgili sorular sorarlar. Kimsenin perdenin açıldığından haberi yoktur. Sonradan olup biteni fark ederlerse de artık iş işten geçmiştir. Bunun üzerine rejisör seyirciye hitap ederek hepsinin aslında orta oyuncu olduğunu, sahneye yeni çıktıklarını bu yüzden de pek çok eksiklikleri bulunduğunu söyler. Böyle bir giriş sahnesiyle seyircinin gördüklerini oyun bilinci içinde seyretmesi amaçlanmıştır. Bu oyunun en önemli özelliği ona öncü niteliğini kazandıran göstermecî sahneleme tekniğinin uygulanmasına uygun bir yapı taşımasıdır.⁷⁸³ Gerçekten de Metin And'ın dediği gibi bu oyun dekorsuz, donatısız, gücünü söyleşmelerden alan modern bir Orta Oyunu örneğidir.⁷⁸⁴

Oyun kişilerinin aynı anda sahnede yer aldığı bir başka oyun ise *İmaj Katili*'dir. Yazar, bilgisayarda bir yandan yazısını yazar, bir yandan da ekrandan yazdıklarını okur. Yazarın yanındaki Zehra sandalyenin üzerine bağdaş kurmuş bir şekilde oturmakta ve walkman'inde bizim sesini duymadığımız CD'yi dinlemektedir. Bir köşede Mahmut Bey ilerlemeden yürümekte, biraz ilerde ise Kubilay Bey tıraş olmaktadır. Nilgün Hanım ise sahnenin ayrı bir köşesinde dudaklarını boyamaktadır. Bu oyun kişileri aynı sahne üzerinde ayrı mekânlarda gibidirler.

Kardeş Kanı'nda Sunucu seyircilere “hoş geldiniz” dedikten sonra oyunun girişini yapar. Oyunda bir yandan Belerophontes'in başına gelenleri takip ederiz, bir yandan da öğrencilerin akşam sahneleyecekleri bu oyun hakkındaki konuşmalarına kulak veririz. Hocalar öğrencilerin daha iyi oynaması için oyunu keserek onlara tavsiyelerde bulunur veya oyuncular konuyu daha iyi ortaya çıkarmak için kendi aralarında tartışır.

Oyuncuların oyun dışına çıkarak metni yorumladıklarını *Öyle Bir Gün*'de de görürüz. Yazar böylece oyun yazmakla ilgili teknik konuları da araya serpiştirmiştir. Oyuncular her şeyden önce bir yazarın neden oyun yazdığını sorgularlar. Daha sonra oyunun ismi üzerine de şöyle bir yorum yaparlar:

“Oyuncu: Herhangi bir gün demek mi bu sence?”

İkinci Oyuncu: İlle belli bir zaman arama ya. Bir zamanın birinde, dünyanın herhangi bir yerinde, birtakım insanların öyle bir günü. Bak, şöyle düşünelim, immmhhh, bir şeyler yaşanılıyor, yaşanıp geçiliyor. Dön bak bakalım, arkada ne kalıyor. Bu oyun o bence. Arkada kalanın oyunu. Bir tortu bu” (s.198).

⁷⁸³ Sevda Şener, “Tiyatro Araştırmacısı ve Yazarı Ahmet Kutsi Tecer”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s.167

⁷⁸⁴ Metin And, “A. Kutsi Tecer ve Tiyatro”, *Hisar*, S.45, Eylül 1967, s.9

İkinci Oyuncu'ya göre oyun karışıklık, anarşi, açlık, perişanlık karşısında baş kaldırılan herhangi bir zaman diliminde geçebilir. Oyuncu oyunun adında bir dinginlik, durulmuşluk olduğunu, ama oyunun sanki bir eylem günü üstüne kurulduğunu söyleyerek içerik ile başlık arasındaki tezat duruma dikkatimizi çeker.

Anlatıcı *Hücre İnsanı*'nda bir workshop atmosferi içinde seyirciyi de içine katarak, bazen onların olaylara yön vermesini sağlar. İpuçları verir ve belirtilen durumlarda merkezî kişinin nasıl hareket etmesi gerektiğini sorgularlar. İnandırıcı olması için oyun kişisiyle birlikte seyircilerin çoğu da göz bandı takar ve sahnede işkence çeken kişinin hissettiklerini paylaşırlar. Bu yüzden oyuncu seyirciyle sürekli olarak iletişim halindedir:

“Pardon efendim, siz, izleyemediniz belki,
burada o gözünüzdeki yok artık, bandı da alıyorlar,
lütfen...
Nasıl? Siz özellikle mi çıkarmak istemiyorsunuz?
İlginç... Hiç düşünmemiştim... Böyle bir aykırılığa,
tersten katılmak, ha? Çok ilginç...Elbette... haklısınız
tabii, buraya kadarını katılmadan izleyenlerimiz
olabildiği gibi, buradan sonrasına da inadına bantla
katılmak mümkün, niçin olmasın?” (s.62)

Bu dönemdeki oyunlara baktığımızda batıdaki absürd akımın etkisiyle kaleme alınmış oyunlarla da karşılaşırız. Sözgelisi *Müfettişler*'deki evin satılık olduğuna dair gazeteye ilân verilmemesine rağmen Tellal'ın gazeteden öğrendiklerini iddia etmesi sıra dışı olaylardan biridir. Üstelik Kadın bu durumu normal karşılar. Müşteri ile Tellal'ın Adam'a sordukları sorularda da absürde kaçtıkları belli olmaktadır:

“ Tellal: Kaç saat uyuyorsun?
Tellal: Dört mü, beş mi? Kesin cevap.
Müşteri: İhtihan iyi midir?
Müşteri: Namussuz. Sık sık kahkaha ile güler misin?
Müşteri: Kendini öldürmeğe kalktın mı hiç?
Müşteri: Ne ile öldürecektin kendini?
Müşteri: Neden asmadın?
Müşteri: Neden kurtarıyorlar? Niçin müsaade ediyorsun kurtarmalarına?

Müşteri: Ayağa kalk! Nefes al!, Nefes ver! Daha derin al... Daha daha... Şimdi boşalt... Birden boşalt canım... Hah şöyle... Şimdi bir daha... Nefes al! Al.. al.. al.. Tut biraz havayı ciğerinde...” (s.156–158)

Eserde oyunun başından itibaren seyirciye korku, tehdit, suçluluk ve ölüm havası verilmek istenmiştir. Evin perdelerinin iyice kapatılmış olması, aşırı tedirginlik ve ürkekliğe eşlik eder. Çocuklarının ölümü, Adam'ın intihar girişimi, gazetede okunan ölüm haberleri bu havanın oluşmasında etkindir. Ayrıca oyunda geçmişte yaşananların o 'an'a taşınmasıyla dramatik bir etki bırakılmıştır.⁷⁸⁵ *Müfettişler*'de 12 Mart döneminin baskı ve yasaklar ortamı, mantık dışı kısıtlamalar ve sorgular grotesk boyutta yansıtılır. Diyalog düzleminde temel gerilim sağlayan sorgulama olgusu ile de Harold Pinter'in tiyatrosuyla örtüşür.⁷⁸⁶ Bu oyunda karşımıza çıkan grotesk söylemi *Dikkat Köpek Var*'da da görebiliriz. *Ölümler Konuşmak İsterler*'deki her bir oyun kişinin iç yaşantısı diğerinin iç yaşantısıyla çelişerek bir iç devinim oluşturur.⁷⁸⁷ *Ölümsüzler Ya da Bir Cinayetin Söylencesi*'nde Calphurnia'nın Sezar'dan kurtulmak için başvurduğu yollar birçok anlamsız olayın yaşanmasına neden olur.

Bina'da I. ve II. Adam'ın söylemi, binanın baştan aşağıya değiştirilmesi için ileri sürdükleri tezler, oyunun absürd yapısını oluşturur. Oyunda sergilenen güldürü ülkemizde yaşanan durumları çağrıştırdığı için insanı hiç de rahatlatmayan boğuk bir eda taşır. Bu etkide sadece oyunda anlatılan çarpık düzen değil, aynı zamanda mimarın da savunmasız ve çaresiz kalmasının rolü vardır. Oyunun sonunda mimarın da onlara uyup köfte yapmaya başlaması vurucu bir darbedir. Az gelişmişlik sorunu alışılmış ile sıra dışı arasındaki gelgitlerle simgesel bir boyutta ele alınmıştır.⁷⁸⁸

Oyun içinde oyunun olduğu *İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları*'nda önce Shakespeare'in *Hamlet* adlı eseriyle karşılaşırız. Oyun boyunca da Kadın ve İkinci arasında sürekli bir oyun yaşanır. Oyunda rolün canlı bir karakter olarak oyuncunun karşısına çıkıp ondan hesap sorması ile absürd bir durum yaratılmıştır. Rol de bunun farkındadır:

“Hem söylesene bana; tarihin neresinde görülmüştür, bir rolün arkasından bir oyuncu parçasının bu denli hayâsızca laflar ettiği...” (s.15).

Kozalar seyircinin ilgisi sonuca yönelik tutan klâsik dram kurgusunun aksine nedene yönelik bir eylem üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda oyun konu ve düşünce bakımından epik diyalektik tiyatronun izindedir. Fakat yazar iç/dış uzam, eylem/eylemsizlik karşıtlıkları, çağrışımsal diyalog düzeni, kişileştirme, oyun içinde oyun

⁷⁸⁵ Sevda Şener, “Melih Cevdet Anday'ın Oyunlarında Anı-Öyküler”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, s.183 Bu yazı daha önce *Edebiyatçılar Derneği, Melih Cevdet Anday Günleri Sempozyumu*, 1995'de yayınlanmıştır.

⁷⁸⁶ Ayşegül Yüksel, “Anday'ın Tiyatro Söylemi”, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, s.57

⁷⁸⁷ Ayşegül Yüksel, “Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda İç Devinim”, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, s.63

⁷⁸⁸ Ayşegül Yüksel, “Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı”, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, 1999, (Kolektif), s. 60

imgesi, somuttan soyuta yönelen anlam dizgeleri ve bu dizgelerde dil ya da eylem düzeyindeki kırımlar, boşluklar, suskular gibi özellikler bakımından daha belirgin olarak absürd tiyatronun biçimsel yöntemini kendine özgü bir üslup içinde kullanır.⁷⁸⁹ *Kozalar* ne denli soyut ve absürd bir oyun olursa olsun, yaşıadığımız gerçeklere somut gönderme yapar. Kadınlar gerek kişilikleriyle, davranışlarıyla gerekse basmakalıp konuşmalarıyla gerçek hayatta karşılaştığımız kadınlardan farksızdır. *Kozalar*’da oyun başlamadan önce bir film ve görüntüler sahneye aktarılır. Bu filmde sivil ve askeri uaklar, bomba gürültüsü, vurulmuş iki genç, bir söylev, fabrika düdükleri, tren sesi ve ardından makineli tüfek sesleri birbirine karışır. Böylece “ağdaş dünyanın, endüstrileşen büyük kentlerin, uzay yarışının, yeni bir aranın, yeni bir oluşumun, bu oluşum içinde güçlü ve güçsüzlerin; eziliş ve direnişin” (s.330) görünümü verilir. Gürültü ve seslerin seyirciyi rahatsız edecek derecede yüksek bir tonda verilmesi de özellikle istenir. Böylece seyircinin çevresinde olup bitene ilgi duyması gerektiği vurgulanır.

Bir Kuşluk Vakti’nde her iki oyun kişisinin de kendi iç dünyalarına çekildiği, birbirini dinlemeden konuştuğu anlarda iletişimsizlik had safhadadır:

“1. Adam: Başımın üstünde soğuk bir ampul.

2. Adam: Tahtalar gıcırdamıyor.

1. Adam: Teneffüs zili almıyor.

2. Adam: Hava soğuk. Buz gibi.

1. Adam: Bir mermer kadar acımasız.

2. Adam: Kalbimin çeperinde bir sızıl.

1. Adam: Aklımda postacı.

2. Adam: Kapı mı alındı?

1. Adam: Sabah oldu mu?

2. Adam: Tedirginim.

1. Adam: Korkuyorum (s.118–119).

Antonius, Kleopatra, Arada Bir Ceasar’daki dikkat çeken bir sahne ise Kleopatra ve Antonius’un yanlarına bir seyirciyi alıp ondan ölmesini istemeleridir. Böylece onu seyrederek nasıl lneceği konusunda fikir sahibi olacaklardır. Fakat araya Ceasar’ın girmesiyle seyirci ölümden kurtulur. Üstelik Ceasar’ın “Kıyamazsınız seyirciye... kolay mı yetişiyor bir seyirci... kolay mı onu besleyip bytmek... kolay mı onu bir şeyler

⁷⁸⁹ Burcu Kan, “Adalet Ağaoğlu’nun Kozalar Oyununda Kadın Karakterler Bağlamında Yabancılaşma Kavramının İncelenmesi” s.42

seyrettirecek duruma getirmek... O seyirci ki; salonlarda... spor alanlarında... hatta ekran başında ne alışverişler, ne pazarlıklar, ne blöfler seyrediyor... seyretmek istemediği zaman, sıkıldıkça kanal değiştiriyor... sıkıldıkça kanal değiştiriyor... sıkıldıkça” (s.91) şeklindeki sözleriyle de günümüzde tiyatro seyircisine sahip olmanın zorluğu belirtilmiştir. Ayrıca bireye sunulan birbirinden renkli görsel şovlar arasında tiyatroyu tercih edenlerin az olduğu vurgulanmıştır. Oyunun sonunda absürd oyunlarda gördüğümüz yapı tekrarlanmış, oyun kişileri eylemsizliği seçmişlerdir. Ne var ki bu bekleyiş içinde tek hareket eden zamandır. Sonunda sakın ve iddiasız bir hayatı seçmeleri de tarihsel kişilikleriyle tezat oluşturur.

Soytarının Biri, Düşünce Tiyatrosu tekniği doğrultusunda yazılmıştır. Oyunda konuşulan değil, düşünülen ön plâna çıkarılmıştır. Bu yüzden sahnede oyun kişileri konuşmazlar, onlar yerine düşüncelerini spikerler seyircilere ulaştırırlar. Bir başka uygulamanın kullanıldığı oyun, *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*’tır. Coşkun Irmak, İsviçreli yönetmen Daniel Holliger’in ‘clown/soytarı’ tekniğinin altında yatan anlayışın kendisini etkilediğini ve oyununda soytarı karakterini bu şekilde oluşturduğunu ifade etmiştir:

“Clown, numarasını gerçekleştirirken, seyirciyle arasındaki sihiri, kandırmaca ve gözden kaçırma üzerine kurmaz. O, gösteri sırasında yaptığı her şeyi, hiçbir giz noktası bırakmaksızın, seyircisiyle paylaşır. Clown’un seyirciyle arasında kurulan sihiri oluşturan, O’nun safiyeti ve açık yürekliliğidir. Bu safiyet, insanın, eksikliğini hayatın her anında duyduğu, yitirdiği, çocukluğunda bıraktığı bir özelliği... Clown, bunun için her zaman sıcak, sevecen ve hatta bu kadar saf olması nedeniyle rahatsızlık verici bir iyilik boyutunda. Bu anlayış, günümüz insanının binbir maskeyle dolu hayatı içinde, kısa süreli soluklanmalar için güvenli bir liman; ama asla özenilmeyecek kadar tehlikeli, insanı zaafa düşürebilecek bir anlayış”⁷⁹⁰

Parça parça bölümlerden oluşan bir oyun ise *Geriye Bakma*’dır. Anlatıcı rolündeki Küçükkoğul kimi zaman babasının öldüğü yıllara, kimi zaman da onun gençlik yıllarına gider. Oyunda Köy Enstitüsü’ndeki öğrencilerin mezuniyet töreninde sahneledikleri *Antigone* adlı oyundan alıntılar yapılarak montaj tekniği kullanılmıştır. Bizce özellikle *Antigone*’nin seçilmesi son derece anlamlıdır. Çünkü *Antigone* haksızlığa, adaletsizliğe karşı çıkışıyla tanınır. Bu yolla bir mesaj verilmek istenmiştir. *Delioğlan*’da da montaj

⁷⁹⁰ Hülya Nutku, “Coşkun Irmak’ın Yazarlığı ve Sanat Anlayışı Üzerine”, *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*, Coşkun Irmak, s.12

teknigine rastlıyoruz. Sivri'nin karısı Çiçek kitaptan belli bölümleri sesli okuyarak kimi çevrelere göndermeler yapar:

“İnsanlardan başka hiçbir güç yeryüzünü yönetemez, iyi ya da kötü durama düşüremez. Oyunlarda mutlu sona varmak güç değildir. Fakat yaşamın katı gerçekleri karşısında güçlükler vardır. Sömürünün, açlığın, savaşların olmadığı bir yeryüzü sahnesi kurana dek görev başına!” (s.46).

Oyunda ayrıca birçok şarkıya yer verilmiştir. Yazar oyunun başında eserin müzikal gibi oynanabileceğini, istenirse söze dayalı olarak da sahnelenebileceğini açıklamıştır. *Savaş Oyunu*'ndaki montaj ise Nazım Hikmet'in *İkinci Dünya Savaşı Destanı*'ndan ve Ülkü Tamer'in Bertolt Brecht'ten çevirdiği “Genaralim, sizin tank da tank hani” şiirlerinin metne yerleştirilmesinden oluşmuştur. *Zorla İspanyol*'da Lorca'nın şiirlerinden alıntı yapılmak suretiyle konu desteklenmiştir. *Yeni Çıkan Şarkılar Ya Da Juliette*'te ise yer yer *Romeo ve Juliette* oyunundan bölümlerle karşılaşırız. *Dikkat Köpek Var*'da Kadın yoğun hayat temposu içinde bireyselliğini önemsiz küçük bir saman çöpüne indirgemıştır. Bu durumun Delikanlı'nın kitaptan okuduğu satırlarla şöyle pekiştirildiğini tespit ediyoruz:

“Hem evreni nasıl söker, ya da bir saman çöpünü, adına bilimsel düşünce dedikleri bu beyin sızıltısı, bilim daha evrenin ilk süreçlerini tanımaz ve böyle bir saman çöpünde az ya da çok yetişmiş nişastayı toprağın bileşimine mi, iklimsel açıklamaya mı, tohum bozuluşuna mı, üretimsel davranışa mı, neye bağlayacağını bilmezken, bu saman çöpünü nasıl çözümleyebilirdi? (s.138-139).

Yılmaz Onay, *Promethia*'da ünlü tragedya yazarlarının eserlerinden alıntılar yaparak bir bütünlük oluşturmayı başarmıştır. Örneğin Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus*'undan bölümler alınmış, hemen arkasından yazarın “Sunuş” adı altında kendi yazdığı kısımlar eklenmiştir. Mustafa Taner Çelik ise *Çalmasını Bil Düdüğü*'nde Aziz Nesin'in *Irz Düşmanları*, *Yazıdan Karakter Tahlili*, *Düdüklü Tencere*, *Şaheser Bir Hikâye*, *Sinirli Adam* adlı öykülerinin kiminden esinlendiğini, kiminden belli bölümleri aldığını belirtmiştir.

Oda ise sözsüz bir oyundur. *Galetea ve Pigmalion*'da oyunun başlangıcında hiç diyalog yoktur. Yazar, parantez içinde oyun kişinin hareketlerini anlatıp yorumlar. Ancak Sevi Tanrıça ve Pigmalion arasındaki konuşmalar Galetea ortaya çıktıktan sonra gerçekleşir. *Kuşlar İzmir Üstüne Uçar*'da ise tarihî olaylar şiirsel bir atmosfer içinde yeniden kurgulanır. *Kurtuluş Savaşından Belgeler*'de olaylar belgelerle seyircilere sunulur. Bir başka şiirsel anlatımı *Ben Ruhi Bey Nasılım*'da görürüz. Ruhi Bey'in ve onun hayatında iz bırakmış kişilerin görüşleri şiir aracılığıyla aktarılmıştır. *Bacılarla Yunus*'un

büyük bir çoğunluğunda Yunus Emre'ye ait ilahiler seslendirilmiş, onun yüzyıllar öncesinden ilettiği düşüncelerin günümüzde de geçerli olduğu ortaya konulmuştur. *Suçlular*'da hâkim ve dinleyiciler gözükmez. Sadece efektler kullanılmıştır. İlkin, Mekin ve Semin karşılarında hâkim varmış gibi konuşurlar. *Sultan Ahmet Camii Ses ve Işık Gösterisi*'nde İstanbul ve Sultan Ahmet Camii'ye kişilik verilmiş, olaylar onların ağzından anlatılmış, onların anlatımıyla tarihî yolculuğa çıkmıştır.

Buna karşılık *El Kapısı*, *Geçkin Kız*, *Küçük Sevinçler Bulmalıyım*, *Avluda*, *Mektuplar*, *Sevda Dolu Bir Yaz* ve *Piyondaki Ses* tek kişilik oyunlardır. *El Kapısı* Durdu Bacı'nın mono dramıdır. Oyunun başında Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın mısralarına da yer verilmiştir. *Geçkin Kız*'da hareket ve olay zenginliği yerine psikolojik boyut ön plâna çıkarılmıştır. Sabahat dışında diğer karakterleri sahnede görmek mümkün değildir. Ama o, kızkardeşi veya annesi karşısındaymış gibi onlarla konuşur. Görünmeyen tepside görünmeyen misafirlere kahve dağıtır. Yazar böylece sadece Sabahat'a ve onun iç dünyasına odaklanmamızı sağlar. *Piyondaki Ses* aslında Oyuncu'nun kendi kendine konuşmasını Piyon aracılığıyla aktarmasından başka bir şey değildir. Ancak yazar Piyon'un içine yerleştirilen teypten ses geldiğini söyleyerek Oyuncu'nun Piyon'la karşılıklı konuşuyor gibi davranmasını tercih etmiştir.

Küçük Sevinçler Bulmalıyım'da olaylar yirmi alt başlık altında yansıtılmıştır. Her birinde birbirinden farklı kişilerin hayat hikâyeleri, yaşadıkları sıkıntılar, aldıkları darbeler anlatılmıştır. Bu bağlamda oyunda tek bir odak noktası, tek bir yaklaşım söz konusu değildir. Eserde tepeden bakan, ahkâm kesen bir anlatım yoktur. Aksine duyarlı, ince, değişken bir üslup benimsenmiştir.⁷⁹¹ *Avluda*'da da on üç farklı alt başlıklarda kadının toplum içindeki yeri sorgulanmış, küçük anekdotlar halinde birçok yeni olayla geliştirilmiştir. Anlatıcının kadın olması oyunda kadın bakış açısını belirgin kılar. Oyunun başında “cinayeti gördüm ve o gün büyüdüm” diyen anlatıcı, öykülerden sonra bunların anılar mı yoksa kendi sesinin yankısı mı olduğuna karar veremediğini söyleyerek, bu öykülerin kadınların ortak belleğinde var olduğunu imler. Bu durum da feminist tiyatronun ortak bilinç oluşturma amacına hizmet eder. Yalnız bu oyunda özgürleşmiş kadınların öyküleri bulunur ve birey olmanın ötesinde yalnızca toplumsal cinsiyetinden dolayı kadınların karşılaştığı sorunlara değinilir.⁷⁹² *Mektuplar* iki aktrisin birbirine yazdığı mektuplardan oluşur. Her mektup bir aktrisin yaşamında belirli bir dönemi yansıtır. Bu şekilde iki ayrı kişiliğin portreleri oluşturulmuştur. *Sevda Dolu Bir Yaz*'da Kadın,

⁷⁹¹ Emre Kongar, “Korkunun Ecele Yararı Yok”, *Hürriyet-Gösteri*, S. 28, Mart 1983, s.48.

⁷⁹² Zehra Handan Salta, “Feminist Tiyatro”, s. 108

babaannenin, babasının, Çerkez Kalfa'nın söylediklerini kendisi seslendirir. Kızına anlatır gibi gözükürse de aslında doğrudan seyirciye yönelmiştir.

Bu oyunlara tezat olacak şekilde kalabalık bir oyuncu kadrosuyla *Su İzler*'de karşılaşırız. *Su İzler* on ya da daha fazla kadınlardan oluşacak bir koro oyunudur. Oyun masal havasında kurgulanmıştır. Altı bin yıl öncesinde yaşanan olayların günümüzde de devam ettiği belirtilen oyunda, insanların para hırsından kendilerini alamadıkları belirtilmiştir. Oyunda birtakım yerel unsurlar da göze çarpmaktadır. Sözgelisi bir tarafta Maindros'un sularında genç kızlığa geçiş töreni yapılır, diğer tarafta ise kına gecesi düzenlenir.

Yanlış Adamlar'da oyunun başında ve sonunda neredeyse aynı diyalog ve mizansenle karşılaşırız. Oyun kişileri ikinci girişlerinde artık birer ruhtur. Güçlü ışık açıldığında ortadan kaybolurlar. Çünkü onlar köşedeki sandalye yığımında yerlerini almışlardır. *Yalnızlar Parkı*'nda olayların bir düş ortamında geçtiği izlenimi hem kullanılan sarı ışıkla, hem de 1.Kız Kardeş'in sürekli bir düş gördüğünü söylemesiyle belirtilmiştir. Oyunun sonunda 2. Kız Kardeş'in de aynı rüyayı görmesi, yaşananların gerçeklik payını belirsiz bırakmaktadır. *Aşağıdakiler*'de düş ve gerçek iç içe kullanılmıştır. Oyun kişileri de çoğu zaman hangi zaman diliminde olduklarını şaşırırlar. *İlk Sulara Durduk*'ta fantastik bir unsur olarak ölü Yaşlı Kadın evde kendisine ait yerde oyun boyunca oturur ve olup bitenler hakkında yorum yapar. Bir kadın hassasiyetiyle olaylara yaklaşır, kızlarının sorunu için kafa yorar. Fakat onların er geç tek başlarına da doğruyu bulacakları inancını hiçbir zaman yitirmez. *Ayak Parmakları*'nda fantastik bir oyun olmakla beraber gerçek hayata göndermeler mevcuttur. Ayak parmaklarını konuşmaya başlaması Adam gibi bizi de şaşırtır, fakat onların oyun içerisindeki anlamı anlaşıncaya oyun kurgusunun başarılı olduğu ortaya çıkar.

Günlük hayatımızla doğrudan bağlantı kurmamızı isteyen bir oyun ise *Kadınlar Koşuşu*'dur. Oyunun başlangıcında 1927 yılında kabul ettiğimiz Evrensel İnsan Hakları Beyannamesi'nin bazı maddeleri sıralanmıştır. Yazar işkence sahnesinden itibaren hoparlörden bu beyannamede belirtilen maddeleri birer birer sıralamaya başlar. Böylece yaşanan durum ile kâğıt üzerindeki maddelerin tezat teşkil ettiği gözler önüne serilir. *Bordello*'da dış dünyada olup bitenler haberler aracılığıyla okuyucuya aktarılır. Banka soygunu, terör olayları, sıkıyönetim, dışarı çıkma yasağı, faili meçhul cinayetlerin yanı sıra Çankaya'dan gelen "Benim memurum işini bilir, anayasa bir kere delinse ne olur, ben zenginleri severim" sözlerinin toplum üzerindeki etkisi üzerinde durulmuştur. Böylece dönemin bir panoraması yapılmış olmaktadır.

Gerçek bir hayat hikâyesinden yola çıkılarak yazılan *Kırmızı Karaağaç*, Virginia Woolf’un geliştirdiği bilinç akışı yönteminden faydalanılarak, Leonard Woolf’un 1967 yılında karısıyla ilgili bir televizyon programına çıkmak üzere hazırlandığı andaki kısa süren çatışmalı düşüncelerini anlatır. Yazar, Leonard’ın Virginia’yı bilinçaltında canlandırdığını hissettirmek için oyunun sonunda şöyle bir ifadeye yer verecektir:

“Leonard’ın giysileri ses iyice uzaklaşana dek beklerken, savaşın bitimini ilân eden dergiye bakar, acılı. Saçlarını çözmüştür, belki de Virginia bu? Leonard’ın giysileri, yüzündeki siyah boyayla er-dişil sahne ağzına yürüyerek netleştirir görüntüsünü, bilinç akışının başındaki yoğun ışığı bulup sarmalar onu” (s.83).

Bilinç akışının kullanıldığı bir başka oyun ise *Mat*’tır. *Yük*’ün genelinde seyirciye doğru olayları anlatan Adam, yer yer de bilinçaltıyla diyaloga girer. Oyunun her sahnesinin sonunda kullanılan türküler de konuyla bütünlük sağlamıştır. *Karadul Efsanesi*’nde kendimize yakın hissedeceğimiz, özdeşleşeceğimiz insanlar yoktur. Oyunun başı, sonu, düğüm noktası kesin çizgilerle belirlenmemiştir. Bilinçaltının karmaşıklığı içerisinde birçok kavrama, duruma değinilir.

Cumhuriyet döneminde yazılmış birçok oyunda yazarlar imgeler kullanarak anlatımlarını zenginleştirmişler, çok katmanlı oyunlar ortaya çıkarmışlardır. Örneğin *Kapılar ve Pencereler*’de oyun boyunca kadının boynunda asılı olan ve aşk yaşadığı adama yaklaştıkça büyüyen saat gizli aşkın simgesidir. Özellikle kadının boynunda asılı olması evli olduğu halde böyle bir ihanetin içine girmesinden kaynaklanabilir. Boynunda asılı olan bu saat, kadını boğabileceği gibi onu mutlu da edebilir. Bundan sonra geçireceği zamanı, dakikaları kendinin kontrol edebileceği hissettirilir. Koca eve girdiğinde ve üçü biradayken özellikle bir yanık kokusu aldığını söyler. Oyunda bu durumdan şikâyet eden sadece Koca’dır. Çünkü kocanın karısına duyduğu güven, sevgi ve inanç yanmaktadır. Oyunun akışına uygun olmadığı halde sürekli savaşlardan bahsedilmesi de karı koca arasındaki güç savaşına, aldatılan kocanın savaş açmak için yeterli sebebinin bulunduğuna işaret eder. Ayrıca, oyun boyunca koca yerine “öteki” kelimesinin kullanılması onun zaten bu ilişkide yeri olmadığı anlamını taşımaktadır.

Kadın-erkek ilişkisinden bir kesitin sunulduğu *Ayrılık*’ta Kadın Erkek’i bezelyeye kendini de marula benzetir. Bezelyenin nasıl olduğu dışardan bir bakışta anlaşılabildiğine göre Erkek de bu kadar kolay çözümlenebilir. Hâlbuki marulların tadı hakkında ilk başta bir fikrimiz olmaz, soyuldukça güzel yerlerine geliriz: “Bezelyelerin yenebilmesi için çok iyi pişirilmesi gerektiğini söylüyor. Oysa bezelyenin pişmesi hiç de kolay değil. Çiğ yenen bezelyeler ise mideye oturuyor. Oysa marulların yenebilmesi için pişirilmemesi lazım. ...

Sen hep, kendin çiğ kalarak, benim pişmemi istedin. İşte ilişkimizdeki temel hata buydu” (s.10). Öte yandan Kadın, evliliklerindeki hataları yemek kitabı ile açıklar. Erkek ise bu konuda *Sürücülerin Uyması Gereken Kurallar ve Motor Bakımı*’nı temel alır: “İkimiz birden aynı kavşağa giriyoruz. Bu yüzden çarpışıyoruz... Geçiş üstünlüğü denen bir şey olmalı. Sağ tarafta olan kimse, ilk önce o geçmeli. Sen hep dünyanın sağında durduğunu zannediyordun, oysa bazen solda durduğun da oluyordu. İşte asıl mesele bu” (s.12).

İmgeler aracılığıyla toplumdaki çarpık düzenin eleştirildiğine *Mendil Alır Mısınız?*’daki ATM makinesiyle, *Dikkat Köpek Var*’da ise “Dikkat Köpek Var” levhasıyla tanık oluruz. *Piyondaki Ses*’te ise Piyon zenginlerin/güçlülerin bir savaşta veya çıkmazda olduklarında öne sürdükleri, zayıf, güçsüz, sesini çıkaramayan kişileri temsil eder. İnsanlığın yarattığı bir yemdir. Oyunda Oyuncu kurulu düzenin devam edeceğini, herkesin de bu oyunu bilerek oynayacağını söyler. Korkuluk ise insanlığın sonudur. Hiçbir duygu ve düşünceye sahip olmayan, üretmeyen, yaşamayan bir varlıktır. *Yük*’te her sahnede biraz daha büyüyen çuval ise yoksul ve ezik insanların sırtlarına yüklendikleri hayatı anlatır. Her geçen gün daha da zorlaşan hayat şartlarının altında ezilmemeye çalışan bu insanlar sonunda isyan noktasına gelirler. Bu düzendeki acımasız kişiler ise *Karadul Efanesi*’nde örümcek motifiyle kimlik bulur. Oyunda örümceklerin yaşantıları ve özellikleri hakkında uzun bir bilgi verildikten sonra sadece Amerika’da yetişen Karadul’un kendini beslemeye gelen yaratıkları işi bittikten sonra öldürdüğü söylenir. Bir anlamda menfaatleri doğrultusunda hareket eden, başkasının yaşam hakkına saygı göstermeyen kendi isteğine ulaşmak için neredeyse herkese ve her şeye savaş açan kişileri sembolize etmektedir.

Tüm insanları duyarlı olmaya davet eden bir imge ise *Biraz Gelir misiniz?*’deki supidir. Supi sesini herkesin işitemediği, işitenlerin ise bir daha asla kötülük düşünmediği imgesel bir alettir. Mateh Usta bunu şu şekilde açıklar: “Supi sesi insana ölümü düşündürür. Ölümü düşünen, yaşamayı sever. Sevince de kötülüğe zamanı olmaz çalışmaktan...” (s.195). Mateh Usta’nın çift perdeli supi yapmak istemesinin ardında toplumsal bir sorumluluk bulunmaktadır. Benzer bir yaklaşım *Bir Şey Yap Met*’teki karanlık kutuyla da ifade edilmiştir. Şöo toplumsal bir bilinçle kutunun üzerindeki delikten karanlıkları kutuya doldurmak ve sonrasında kutuyu yakarak yeryüzünden karanlığı/kötülüğü yok etmek ister.

Birçok oyunda karşımıza çıkan özgürlük teması farklı imgelerle ifade bulmuştur. Örneğin Avcı *Karkap*’taki kafes Karkap’ın dış dünyaya karşı özgürlüğünü korur. Bireyin tutsaklığını/özgürlüğünü simgeleyen bir başka kafes motifine ise *Kuş*’ta rastlarız. Oyundaki kuş kafesi, Sinan’ın kendini yalnızlığa itmesi anlamına gelir. Kuşun kafesten

kaçması ise yeni bir başlangıç yapacağına işarettir. Kendini kuş gibi özgür hisseden Sinan hayatında önemli kararlar almaya hazırdır.

Psikolojilerin imgeler aracılığıyla vurgulandığı oyunlardan biri de *Terzi Makası*'dır. Oyunda S.'nin annesinin ona yıllar önce verdiği süt taşları da psikolojisinin bozulmasına neden olmuştur. Onu emzirmek için göğüslerine dolan süt, zamanla taşlaşmış, her gün biraz daha büyümüş ve lanetlenip bir çift taşa dönüşmüştür. Yazar bu imge ile S.'nin hiçbir zaman annesinin onayını alamadığını, sürekli onun güdümünde yaşamasına rağmen bir türlü kendini ona sevdiremediğini anlatmak istemiş olabilir. *Çıkış*'taki bebek imgesi kızın özlemlerini dile getirmesini sağlar. Kızın bebeğine ayakta durmasını, kendi doğrularına göre yaşamasını istemesi aslında kızın kendisi için arzuladığı ama bir türlü gerçekleştiremediği durumlara göndermedir. *Tren Gidiyor*'daki tren hayatı sembolize eder. Nereye ve kimlerle gideceği belli olmayan ama kalkması gereken bir vasıtaadır.

Bir başka psikolojik yaklaşımı *Tombala*'da görürüz. Yazar, oyunda tombala oyunundan kişilerinin yalnızlığını duyurmak için yararlanır. Bu oyunun bir diğer işlevi ise karı-koca arasındaki iletişimi sağlamasıdır. Artık birbirlerini tanımış, tüketmiş olan bu iki insanın kavgaları bile bu oyundan çıkmaktadır. Sanki numara torbasından numara yerine anılarını çekmektedirler. Baba-oğul arasındaki iletişimsizlik *Baba ile Oğul*'da ölüm imgesiyle ortaya konur. Çünkü Oğul, Baba'yı öldürerek kendini ispat etmeye çalışırken Baba da bu şekilde ona bir varlık kazandıracağına inanır. Oyundaki ölüm motifi mezarlık benzetmesi ile de devam eder. Oğul evin tüm ışıkları yanık olduğu halde içerisinin karanlık olduğunu, bir mezarlığı andırdığını söyler. Düşüncelerini herkese anlatmaya çalışan Virginia Woof *Kırmızı Karaağaç*'ta kendini karaağaçla özdeşleştirmiştir. Virginia'nın kararlı ve inatçı kişiliği ağaçla ilgili tanımlamasından da anlaşılmaktadır:

“ Gökyüzüne tutunurken, kökleri çok derindedir,
sağlam.

Fırtınalara karşı koymasını bilir.

Kararlı.

Kendini çoğaltma çabasında,

Aranışı haklı

Topraktan gökyüzüne, gökyüzünden toprağa

Kırmızı Karaağaç” (s.82).

Kuyu'daki kuyu imgesinin de oldukça işlevsel bir şekilde kullanıldığını söyleyebiliriz. Oyun kişileri şehrin ortasında bir su kuyusunun anlamsız olacağını düşündükleri için onu bir söz kuyusuna benzetirler. Kuyu iki kardeşin ruhlarının arındığı

ve onlara mezar olacak bir mekândır. Ayrıca oyunda ruhun derinliği ile kuyunun derinliği arasında bir paralellik kurulmaya çalışılmıştır. Herkes o derinliğe inmek istemez. 2. Oğul “Birileri, derinlere indikçe balçıkla kaplanan yüreğimizi buluyor... Tanrı, belki de bizi, bir kuyu suyu olarak yarattı... Ama farkında değiliz” (s.135) derken ruhlarının ne kadar kirli olduğunu vurgular. 1. Oğul da geçmişi fazla deşmemek gerektiğini, aksi takdirde günahların da su yüzüne çıkacağını söyler: “Habire kendimizi kazıp duruyoruz... Ama kazdıkça da bir belirsizlik girdabına, bir kaosa sürükleniyoruz. Kimin kime, neden hesap sorduğu, biz deştiğçe daha da körleşiyor...” (s.139).

Oyundaki bir diğer imge *Sanrılar Kitabı* sanki ikisi için gönderilmiş bir kitap gibidir. İki kardeşin sırlarının, suçlarının kayıt edildiği bir kitaptır. 2. Oğul’un bu kitaptan okuduğu satırlar bir bakıma içinde bulundukları durumu anlatmaktadır:

“İnsan, ancak kendi düş kuyusunda çürüyüp yok olabilir. Günahları ile sevapları eğer eşitse mutluluğu da hiçbir zaman bulamaz... Bir tercih yapmak zorunda... Ya iyiliği seçmeli, ya da kötülüğü... İyilik gibi kötülük de mutluluk getirebilir insana... Ama ikisinin arası yalnızca bir kaostur...” (s.144).

Bu oyunlar arasında dinî motiflerin kullanıldığı iki oyuna rastlarız. Bunlardan ilki *Ertelenen Düğün*’de Genç Kız, Genç Adam’ı Âdem’e benzetir. Yaşadıkları yer de Cennet’i andırır ve sevgilisinin aynı Âdem gibi Cennet’i bırakıp gitmesinden yakınır. Genç Adam ise Cennet’in olduğu gibi kalabilmesi için Cehennemin ateşini söndürmek gerektiğini düşünmektedir. Diğer oyun *Sevgili Hayat*’ta ise Rumlar, Hıdrellez’de denize haç atarlar ve onu derinliklerden en kısa zamanda çıkarana ödül verirler. Hıdrellez’de ayrıca ağaçlara bez bağlanarak dilek tuttuklarını, ağaç diplerine gerçekleşmesini istedikleri dileklerinin şeklini çizdiklerini görürüz. Bu bir anlamda hayat dolu olduklarını, geleceğe ait ümitler taşıdıklarını da gösterir.

Bu bölümdeki değerlendirmelerden de anlaşılacağı üzere Cumhuriyet dönemi oyunlarında yapı ve kompozisyon çeşitlilik arz eder. Öncelikle Halkevleri için yazılan oyunların içerik ve sahneleme açısından zayıf olduğunu söyleyebiliriz. Yazarlarımız, Halkevleri’ne oyun yetiştirmek için kısa sürede yazdıkları oyunlarının üzerinde fazla çalışmamışlar, sebep-sonuç ilişkisini dikkate almamışlardır. Ayrıca dönemin ekonomik şartlarının da etkisiyle bu oyunlar kısıtlı imkânlarla sahnelenmiştir. Bu durum da yazarların dekor konusuna çok önem vermemesine neden olmuştur. Söz konusu oyunlarda daha çok seyircilere/okuyuculara telkinde bulunma, vatanî duyguları uyandırma amaçlanmıştır.

Benzer bir yaklaşım Kurtuluş Savaşı’nı anlatan oyunlar için de geçerlidir. Bu çalışmalarda düşünce ögesi ve kişilerin iç boyutu ihmal edilmiş, olaylar canlı ve

sürükleyici bir şekilde işlenmemiştir. Sahnenin görsel olanaklarından yararlanma yoluna gidilmemiştir. Bu oyunların amatör sahneler için yazıldığı, temeldeki amacın seyirciyi düşündürmek, onu yaratıcı bir heyecan sürecine sokmak değil, ona resmî doğruları öğretmek olduğu ileri sürülmüştür.⁷⁹³ Öbür yanda mektep temsillerinde sahne bölümlenmesinde belli bir metodun izlenmediğini görürüz. Genellikle karakterlerin sahneye giriş ve çıkışlarını düzenlemek için bir ile on beş arasında değişen sahneler kullanılmıştır. Oyunların didaktik amaçlı yazılması, yazarların uzun konuşmalara yer vermesine neden olmuştur. Birçok oyunda dekor ve kostümle ilgili detaylı bilgi verilmemiş aksiyon, düğüm ve doruk noktası göz ardı edilmiştir. Ne var ki son yıllara doğru yazarlarımız farklı üslupları benimsemişler ve tiyatro tekniğine daha çok hâkim olmuşlardır. İmgelerden soyutlamaya kadar birbirinden değişik uygulamaların olduğu bu dönemde Ahmet Kutsi Tecer veya Haldun Taner gibi yazarlarımızın geleneksel tiyatromuzla batı tiyatrosunu başarılı bir şekilde birleştirdiğini, hatta özgün çalışmalar yaptıklarını söyleyebiliriz. Şinasi'nin hedeflediği amaca, aksayan yönler olmakla birlikte genelde ulaştığımız kanaatindeyiz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

⁷⁹³ Sevda Şener, “Kurtuluş Savaşını Konu Alan Oyunlar”, *Oyundan Düşünceye*, s.208

KISA OYUNLARIMIZDA DİL VE ÜSLUP

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen uzun sürede yazarlarımızın oyunlarındaki dil ve üslubu bir bütün olarak değerlendireceğimiz bu bölümde öncelikle oyun dili hakkında bilgi vermek istiyoruz. Her şeyden önce sanat yapıtı olarak bir oyunu var eden dilin, biçimin ve aksiyonun belirleyici bir ögesini olduğunu belirtelim. Oyun dili ise ne tam bir üstyapı, ne de tam bir alt yapı kurumu olan doğal dile sıkı sıkıya bağlı, ama doğal dilin bir soyutlamasıdır.

Sahne dili bölgesel dillerden ve ağızlardan arınmış, örnek seslemeli, açık vurgulamalı dildir. Böyle bir dilin Türk tiyatrosunda kurulması, ancak Ermeni oyuncuların yerini Türk oyuncuların almasıyla başlamıştır. Ayrıca metindeki oyun dili, sahne dilinden ayrı olup sosyolojik ve estetik bir değerlendirmeye girer.⁷⁹⁴

Oyun dilinin öteki edebiyat türlerinden farklı olarak kendine özgü nitelikleri ve işlevleri vardır. Devinim ve ilerleyiş sağlamak, söyleşme yoluyla karakterleri, durumları, duyguları serimlemek, açıklamak, inandırıcı olabilmek, karakterlere ve konuşma diline uygun düşmek, yeğlilik ve yoğunluğu taşımak bunlardan sadece birkaçıdır.

Oyun dilinin, yani tiyatro metninin nasıl olması gerektiği konusunda fikir belirten yazarlarımız ortak bir sonuca varamamışlardır. Bu konudaki görüş ayrılıkları genel olarak oyun dilinde konuşma dilinin kullanılıp kullanılmayacağı noktasında ortaya çıkar. Tiyatro dilinin bir yorum dili olduğunu söyleyen Nutku, bu konunun bir dilcinin bilimsel ve sözlük anlamındaki dil anlayışıyla çözümlenemeyeceği görüşündedir. Ona göre tiyatrodaki yorum dili, oyundaki kişilerin dramatik özelliklerinin ve yapısal niteliklerinin belirlenmesini sağlar.⁷⁹⁵

Geleneksel temaşa sanatıyla uğraşan Tecer de oyun dili üzerinde durmuştur. Ona göre oyun dili, günlük konuşma biçiminin yazı diline mal edilişidir. Genel kavramlara ve ussal kurallara bağlı olan yazı diliyle duygu ve davranışların etkisine açık konuşma dilini bağdaştırır.⁷⁹⁶ Hem bir oyuncu, hem de bir oyun yazarı olan Suat Taşer de oyun dilini söz veya yazı dilinin çeşitleri dışında ayrı bir dil olarak ele almak gerektiğini belirtir: “Yazı dilinde üç satırlık, beş satırlık bir cümleye tahammül edilebilir ama sahne dilinde edilemez. Çünkü sahneye yalnız gözümüzle değil, kulağımızla kısa gündelik hayatta olduğu gibi

⁷⁹⁴ Aziz Çalışlar, *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*, Kültür Yayınevi, İstanbul, 1978, s.233, 271

⁷⁹⁵ Özdemir Nutku, “Tiyatroda Dil ve Tavrı Sorunu”, *Yaşayan Tiyatro*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s.126

⁷⁹⁶ Ahmet Kutsi Tecer, “Oyun Dili”, *Türk Dili*, S.178, Temmuz 1966, s.728

bütün ihsas yollarımızla bağlıyız.”⁷⁹⁷ Taşer’e göre sahne dili konuşma ve yazma dilinin birbirini içinde eriyip yoğrulmasından meydana gelen, ikisinden de ayrı karakterde üçüncü bir dildir.

Ataç ise yazdığımız gibi konuşmamızın doğru olduğunu düşünür.⁷⁹⁸ Bu konudaki farklı bir yaklaşım da Mehmet Kaplan’dan gelir. Kaplan oyun yazarının günlük dili kullanırken bir şair titizliğinde olması, ona kendine göre bir ruh, şekil ve üslup vermesi gerektiğini söyler.⁷⁹⁹

Reşat Nuri’ye göre tiyatro dili ile konuşma dili arasında, dilbilgisi, sözdizimi ve mantık yönünden bir ayrılık yoktur. Konuşurken kelimeler nasıl diziliyorsa tiyatrodaki da öyle dizilmelidir. O, “bizde tiyatro dili yok” diyenlere de şu cevabı veriyor: “Bizde tiyatro lisanı yok diyenler hiç düşünmeden söylüyorlar. Elimizde dünyanın en tatlı ve taze lisanlarından biri var ki, kendisinden istifade etmesini bilecek sanatkarlar bekliyorlar.”⁸⁰⁰ Görülüyor ki, yazara göre Türkçe tiyatroya en uygun dillerdendir, fakat bu dilden yararlanmasını bilmek gerekir.

Tiyatronun teorik kısmıyla uğraşan Hülya Nutku “tiyatro dili, konuşma dilidir” der. Bu dilin yazılı dilin de kaynağını oluşturduğuna inanır. Etki ve tepki ile gelişen diyalog örgüsünde, seyirci, jestlerle, mimiklerle desteklenmiş, sözün rengi, vurgusu, tonlaması ve duraklarıyla zenginleştirilmiş ifade biçiminden sonuç çıkarmaya çalışır. Nutku’nun oyun dili ile ilgili görüşleri şu şekildedir:

“Sözleri süslemeye, sözleri aşacak anlamlar yüklemeye gerek yoktur. Aksi takdirde, farkında olmadan ölü bir dil yaratılmış olur. Bunu söylerken günlük dili aynen kopya edilmesini değil, sanatın süzgecinden geçmiş, seçilmiş, elenmiş ve sonuçta yoğunlaştırılarak verilmiş bir dilden söz ediyorum.”⁸⁰¹

Absürd tiyatronun özellikleriyle ilgili çalışmalar yapan Esslin ise bir oyun dilini incelerken dikkatli olmak gerektiği, çünkü her sözcüğün çift anlam içerebileceği kanaatindedir:

“Bu sözcükler, bir yandan, gerçek anlamı iletirken, öte yandan, o sözcükleri kullanan karakter üzerine bilgi sağlarlar. Diyalogun her yeni dizesiyle, iç yaşamının çelişkileri ortaya konur. Konuşulan sözcükler, sözlük anlamlarından ya da yapısal

⁷⁹⁷ Suat Taşer, “Dil ve Tiyatro”, *Varlık*, S.395, 1 Haziran 1953, s.15

⁷⁹⁸ Metin And, *Ataç Tiyatrosu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982, s.63

⁷⁹⁹ Mehmet Kaplan, “Tiyatro Sanatı”, *Mehmet Kaplan’dan Seçmeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s.285

⁸⁰⁰ Reşat Nuri Güntekin (hızl. Kemal Yavuz), “Lis’an Meselesi ve Tiyatro”, *Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatro İle İlgili Makaleleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1976, s.260–261/ *Türk Yurdu Dergisi*, N.11, 10 Ağustos 1918

⁸⁰¹ Hülya Nutku, *Oyun Yazarlığı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s.111

içeriklerinden çok karaktere ne yaptıkları, kime yönelttikleri ya da monologlarda, o sözleri söyleyen karaktere ne yükledikleriyle ilişkilidir.”⁸⁰²

Dramatik sanatlarda kullanılan dil, konuşma dili ile yazı dilinden farklı bir dildir. Konuşma dili izlenimi bırakan ama özenle düzenlenmiş, çok amaçlı, kendine özgü, teknik yanı ağır basan bir dildir. Bu yüzden diyalog yazmak bir hünerdir.⁸⁰³

Bazı oyunlarımız düzyazı, bazıları da şiir halindedir. Yazarlarımız hangisinin daha etkili olduğuna dair farklı görüşlere sahiptir. Tiyatro tarihi ile ilgili çalışmalar yapan Sevda Şener şu noktalara değinir:

“Seyirci bir oyunda tanıdığı tüm ilişkiler örgüsünden etkilenerек düş gücü, düşüncesi, duygusu ile bir uyarılmışlık, bir zenginleşmişlik duygusuna kapılmıyorsa, güzellikle anlamlılığı bir arada yaşamıyorsa tiyatrodaki şiirden söz etmek kolay değildir. Onun için tiyatrodaki şiiri gerçekleştirme çabası gösteren oyun yazarlarımızın yüreklendirilmesi, bu yazarları överken fazla tutumlu davranılmaması, fakat yüzeydeki şiir etkisinin değil, özdeki şiirselliğin gözetilmesi gerekir sanırım.”⁸⁰⁴

Aziz Nesin, Turan Oflazoğlu’yla *Keziban* hakkında konuşurken ona niçin şiirle yazdığını sorar. Oflazoğlu’nun buna verdiği cevap ise; “Şiir yazmanın başka bir disiplini var. Düzyazıda yazar daha özgür olduğu için çok sayıda kelimelerle yazıp anlatıyor. Oysa ben şiir yazarken başka bir disipline girip, az sayıda kelimelerle yazarak aynı anlamı veriyorum. O zaman söz yoğunlaşıyor, Düzyazıda bu disipline giremiyorum” olmuştur.⁸⁰⁵ Nesin eskiden yalnız tragedyaların değil, dramların da manzum yazıldığını belirttikten sonra endüstri devriminin gelişmesiyle roman altın çağına ulaşırken manzum oyunların da yaşamını tükettiğini söyler. Nesin, Oflazoğlu’nun aksine bir tragedyanın tümünün şiirle verilebileceği kanısında değildir. Ona göre günlük yaşantının olağan olaylarının şiirle anlatılması tiyatronun inandırıcılığına darbe indirir:

“Bana öyle geliyor ki, bir tragedyanın baştan sona şiirle yazılabilmesi için bütünüyle şiire uygun durumlardan kurulması, örülmesi gerekir, ya da o tragedyanın içinde ancak şiirle anlatıma uygun durumlarda şiir yazılmalı, bunların dışındaki olağan günlük durumları olayları anlatan sözler düzyazı olmalıdır. Gerçek yaşamda olduğu gibi şiiri yaratılmasına uygun durumlar doğurmalıdır.”⁸⁰⁶

⁸⁰² Martin Esslin, (Çev. Özdemir Nutku), *Dram Sanatının Alanı, Dram Sanatının Göstergeleri Sahne, Perde ve Ekranındaki Anlamları Nasıl Yaratır*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.68

⁸⁰³ Turgut Özakman, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1998

⁸⁰⁴ Sevda Şener, “Şiirli Tiyatro”, *Türk Dili*, S.366, Haziran 1982, s.375

⁸⁰⁵ Aziz Nesin, “Manzum Oyuna Değın”, *Tiyatro*, S.1, Şubat, 1970, s.27–28

⁸⁰⁶ Aziz Nesin, “Manzum Oyuna Değın”, *Tiyatro*, S.1, Şubat, 1970, s.27–28

Buna karşılık Oflazoğlu, “sahnede görülen hayat, gerçek hayat değildir, gerçek hayatı etkileyip değiştirmek için düzenlenmiş büyülü bir hayat örneğidir. Yani vezinli bir hayattır o, kişileri vezinli kişilerdir, dillerinin de vezinli olması gerekir. Vezin deyince, akla hep geleneksel vezinlerimiz aruzla hece geldiğinden, bazen yadırganıyor manzum oyunlar” diyerek kendini savunur.⁸⁰⁷

Tanpınar ise tiyatrodaki şiirin kullanılmasını yadırgamamak gerektiğini, çünkü şiir nizamını benimseyenlerin tiyatro yazmaya yatkın olduklarını belirtir. Bu yüzden eski zamanlardan beri tiyatro, nesirden ziyade şiirin malı olmuştur.⁸⁰⁸

Eserlerinde nazım kullanmayı tercih eden İngiliz şair ve yazar T. S. Eliot’a göre nazım sadece güzel bir ifade aracı değil, aynı zamanda dramatik ifadenin bir gereği olarak da kabul edilmelidir. Nazım da nesir de sahnede hedefe götüren araçlardır. İkisi arasında zannedildiği kadar büyük bir fark yoktur:

“Örneğin Synge, oyunlarında kendi hayatlarında da şiir gibi bir dili konuşan karakterler yaratmıştır, bunun için onun karakterleri hem konuşmalarında şiir kullanmışlar, hem de gerçekliklerini yitirmemişlerdir. Yıllarca pek çok nazım çeşidini denemiş ve başarı kazanmış bir yazar olarak farkına vardığım en önemli şey, nazım tiyatro eserlerini yazabilmek için, yazarın bu işe farklı bir fikrî yönelim içinde başlamak zorunda oluşudur.”⁸⁰⁹ Fry da Eliot’la aynı fikirdedir ve düzyazı veya koşukla yazılmalı gibi kesin ifadelerin yanlış olduğunu söyler.⁸¹⁰

Manzum oyunların örneklerine Tanzimat döneminde özellikle Abdülhak Hamit’in oyunlarında rastlamakla beraber yoğunluğun daha çok Meşrutiyet yıllarında olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle mektep temsillerinde bu tarz benimsenmiştir. Yine Yusuf Ziya Ortaç’ın, Halit Fahri Ozansoy gibi bazı yazarlarımızın hece vezniyle yazdıkları tek perdelik eserleri de burada hatırlatmak isteriz. Aruz vezninin de tercih edildiği bu dönemde oyun yazarlarımızın asıl amacı hece vezniyle de tiyatro eserleri yazılabileceğini ispat etmek olmuştur.

Tiyatro eserinde düzyazı ve şiir tartışmaların yanı sıra oyunlarda öz Türkçe kullanımı da ayrı bir sorun olarak karşımıza çıkar. And, son dönemlerdeki tartışmaların

⁸⁰⁷ A. Turan Oflazoğlu, “Manzum Oyun Üstüne”, *Tiyatro*, S. 2, Mart 1970, s.40–41

⁸⁰⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Tiyatro Üzerine Düşünceler”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000. s.83/Şadırvan, N. 12, 17 Haziran 1949

⁸⁰⁹ T. S. Eliot, (Çev. Sevim Kantarcı), “Şiir ve Tiyatro”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, s.211

⁸¹⁰ Christopher Fry, (Çev. Bilge Karasu), “Niye mi Koşuk?”, *Türk Dili, Tiyatro Özel Sayısı*, S.178, Temmuz 1966, s. 802

daha çok bu konu etrafında geliştiğini iddia eder.⁸¹¹ Tiyatroda öz Türkçenin kullanılmasından yana olan Sabahattin Kudret Aksal dilimizin gelişmesi ve yenileşmesini için tiyatrodan da öz Türkçeyi gerekli görür.⁸¹²

Bir başka oyun yazarımız Orhan Asena da öykü, deneme ve eleştiri türlerinde öz Türkçe ile ilgili olarak olumlu adımlar atılmasına rağmen bu başarının tiyatrodan görülmemesinin nedeni üzerinde durur. Sadece metin halinde kalan edebî türlerde yazarın istediği gibi yazmakta serbest olmasına karşılık tiyatronun kendine has özelliğinden dolayı farklı bir yerde durduğunu söyler. Asena'ya göre sözcükler tiyatrodan hareket kazanıp yazarın bile daha önceden kestiremediği anlamlar yüklenir: “Çünkü tiyatro sanatının alıcıları çeşit çeşit seyircidir. Bu seyircilerin oyun esnasında bilmedikleri bir sözcüğü sorup anlamak için zamanları yoktur.”⁸¹³ Kudret ise öz Türkçenin konuşma diline yeterince yerleşmemesi sonucunda tiyatronun bu alanda beklenen görevi yerine getiremediğini ileri sürer.⁸¹⁴

Yeni türetilmiş kelimelerin denenme yerinin tiyatro olamayacağı kanaatinde olan başka bir yazar Nüvit Özdoğru ise bunu şu şekilde ifade eder. “Kelimelerin denenme yerleri gazeteler, dergiler, hatta radyo ve televizyon olabilir, ama tiyatrolar olmaz, çünkü tiyatrodan kişiler kendi kişiliklerine göre konuşmalıdırlar.”⁸¹⁵ Refik Erduran dilde yenilik arayan idealist tenkitçilerin tiyatroyu bu arayışın dışında bırakmaları ve hiçbir zaman bu yüzden yazarı bu konuda zorlamamaları gerektiği görüşündedir. Fakat oyun yazarının da kulağını açık tutması, halkın konuşmasındaki değişiklikleri sahneye aktarması şarttır.⁸¹⁶ A.Kutsi Tecer, oyun yazarının dil konusunda dikkatli olması gerektiğini düşünür. Çünkü seyirci günlük yaşayışa girmemiş bir sözü hemen yadırgar. Ömer Atilla da seyirciye kolay izleyebileceği veya takip edebileceği bir dille yönelmenin uygun olduğu görüşündedir.⁸¹⁷

Bu bilgiler ışığında tek perdelik oyunlarda dil ve üslubun her dönemde uygulanışını, işlenişini ayrı ayrı inceleyerek göstermek istiyoruz. Bu değerlendirmeyi de tiyatro tarihi açısından üç ana başlık altında yapmayı yararlı buluyoruz. Önce Tanzimat yıllarında tiyatromuza emek veren yazarların oyunlarında dil ve üslup konusuna yaklaşımları üzerinde duracağız. Daha sonra sırasıyla Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminde yazarlarımızın dil ve üsluplarının nasıl geliştiğini göstereceğiz.

⁸¹¹ Metin And, *50 Yıllık Türk Tiyatrosu*, s.485

⁸¹² Sabahattin Kudret Aksal, “Oyun Kişilerinin Dili Üzerine”, *Türk Dili*, S.291, Şubat 1954, s.276–277

⁸¹³ Orhan Asena, “Öz Türkçe ve Tiyatro”, *Dernek*, S.1, Kasım 1961, s.12

⁸¹⁴ Cevdet Kudret, *Dilleri Var Bizim Dile Benzemez*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1966, s.99

⁸¹⁵ Nüvit Özdoğru, “Tiyatromuzun Dili”, *Cumhuriyet*, 23 Eylül 1971, s.2

⁸¹⁶ Refik Erduran, “Sahnedeki Öz Türkçe”, *Akis*, S.214, 14 Haziran 1958, s.30

⁸¹⁷ Ömer Atilla, “Tiyatro Dili İçin”, *Yeditepe*, S.153, 15 Nisan 1958, s.3

4.1. TANZİMAT DÖNEMİ KISA OYUNLARINDA DİL VE ÜSLUP

Tanzimat döneminde oyun yazarları tiyatronun kendine özgü bir dili olduğunun farkında değillerdir. Oyun kişilerini toplumsal ve ruhsal durumlarına göre konuşturamadıkları, kitabî anlatımdan kurtulamadıkları görülür. Bu dönemde dille ilgili önemli bir sorun da manzum oyunlardır. Oyunlarda kullanılabilecek şiir dilini bir türlü bulamazlar.

Namık Kemal *Celal Mukaddimesi*'nde de eserini manzum yazmayışının nedenini açıklar. Ona göre Türk dili manzum oyunlara uymaz. Manzum oyunların, söyleşme dilinin doğallığına uymadığını belirtmiş hece tartımının da aruza göre uyumsuz kaldığını ileri sürmüştür. And, bu yıllarda yazılan oyunlara genel olarak bakıldığında Namık Kemal'in haklı çıktığını, manzum dramların tiyatro açısından başarılı olamadığını söyler.⁸¹⁸

Tanpınar, Tanzimat dönemindeki oyunların dilini şu şekilde değerlendirir: “Bu eserlerin müşterek vasıflarından biri de konuşma lisanını yadırgamalarıdır. Diyalog hemen hepsinde acemidir. Nispeten sade bir dille sahneye çıkmak arzusu, fikir ve hisleri geliştirme imkânsızlığı, ilk önceleri konuşmayı lüzumundan fazla iptidai yapar.”⁸¹⁹ Tanpınar önemli bir noktaya daha değinerek Türk sahnesinin o zaman Türkçeyi ve bilhassa kadın ağzındaki Türkçeyi hususi şivelerden dinlediğini, bu durumun da ana dile hâkim olunmasında bir engel teşkil ettiğini belirtir.

Şair Evlenmesi'nin 1864–1872 yılları arasının repertuarına girmemiş olmasının önemli nedenleri vardır. Her şeyden önce piyesin oynanmasına memleketin vaziyeti ve sahnenin imkânları müsait değildir. O devirde, Müslüman halk karşısında bir imam rolü Ermeni artiste teslim edilemezdi. Onun için teknik itibarıyla kendisinden sonra yazılanlardan çok üstün olan bu piyes, tesirini sahnede yapamamıştır. Hâlbuki Şinasi'nin dilini sahnede duymak, bu devir için mükemmel bir ders olacaktır.⁸²⁰

Oyun dilinin konuşma dili olduğunu söyleyen Cevdet Kudret, Şinasi'nin bunu fark edip eserini halkın dilinde yazdığını belirtir. Namık Kemal de tiyatro yazarlarının konuşmalarda zincirleme tamlamalar kullanmasının garip olduğunu söyler. Bu dönemde Âli Bey, Teodor Kasap, Recaizade Ekrem, Şemsettin Sami, Manastırlı Rıfat gibi bazı yazarlarımız Şinasi'nin geleneğini sürdürmüşlerdir. Abdülhak Hamit ve onu takip edenler ise konuşma dilinden uzaklaşmışlardır. Oyun dilinde yalnız sözcüklerin değil, cümle

⁸¹⁸ Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, (1839–1908), s.310

⁸¹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.282

⁸²⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.280

kuruluş biçimlerinin de konuşma diline uygun olması gerekir. Yazar, kişilerini kitap okur gibi konuşturmamalıdır.⁸²¹

Dil ve yazı tartışmalarında Tanzimat döneminde radikal bir değişme olmamakla birlikte özellikle basın sayesinde dil alanında yenileşmeye ve sadeleşmeye doğru gidilir. Şinasi iki yenilik getirmiştir: İlki halk sözlerinin edebî değeri olduğunu göstermek, ikincisi geleneksel yazı yazma kurallarını bırakmaktır. Birinci alandaki çabası halk sözlerini toplamasında görülür. İkinci alanda ise *Şair Evlenmesi*'nde geleneksel kuralları bozarak, Osmanlıca'yı reddetmesidir. Böylece Osmanlıcada ilk gramatik anarşiyi o başlatmıştır, bu anarşinin sonu ise Osmanlıca yazmanın sonu olmuştur.⁸²²

Tanzimat edebiyatında dilin değişmesinin diğer bir yönü de Türkçenin birtakım yeni kavramalara açık oluşudur. Bunlar memleketimize dışarıdan giren bazı yeni teknik aletlerle veya değişmekte olan hukuk, siyaset, eğitim, maarif, edebiyat vs. alanlarıyla ilgili kavramlardır. Tanzimat'tan sonra yazılmış herhangi bir edebî, ilmî eser ve yazı okunduğu zaman, dildeki değişme hemen dikkat çeker. Bununla birlikte batılılaşmak sevdasıyla Avrupa'nın örf ve adetleri yaşama tarzı gibi alanlara ait kelime ve tabirlerin Fransızcasının kullanılması, hemen bütün Tanzimat edebiyatında komik bir unsur olarak yer almıştır.⁸²³

Şinasi, *Şair Evlenmesi*'nin başında noktalama işaretleri ile ilgili birtakım açıklamalar yapmıştır.⁸²⁴ *Şair Evlenmesi*'nin batı tarzındaki ilk tiyatro eseri olması ve yazılı bir metinle seyircinin/okuyucunun karşısına çıkması yazarı bu tür bir yaklaşıma yönlendirmiştir. Geleneksel Türk tiyatrosuna alışkın seyirci/okuyucu için yazım kuralı bir yeniliktir. Oyun konuşma diline uygun bir şekilde oldukça akıcı yazılmıştır. Bir başka deyişle tiyatro dilini edebiyata sokan ilk eser *Şair Evlenmesi*'dir.⁸²⁵

İmla konusunda dikkatimizi çeken bir başka husus ise *Gazetecilik 1001 Perde*'de soru cümlelerinde soru ekinin kullanılmamasıdır:

“Bizim hesabımız var? Versen inkâr ederim? Ben bugün iki kuruşluk ilave satacağım? Akşam beni rakı almaya göndermedin?”

Bu durum daha önce belirttiğimiz gibi henüz yazarlarımızın bu alana hâkim olmadıklarını gösterir.

⁸²¹ Cevdet Kudret, *Dilleri Var Bizim Dile Benzemez*, s.99

⁸²² Niyazi Berkes, (hızl. Ahmet Kuyas), *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, s.262

⁸²³ Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s.49

⁸²⁴ bkz. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s. 72. Okay, Şinasi'nin bu eserde bazı noktalara bilinçli bir şekilde değindiğini belirtir. Oyun Tercüman-ı Ahval'de bölüm bölüm yayımlanmaya başlamadan bir sayı önce “Tefrika” başlıklı diyalog şeklinde bir yazıyla okuyucularına tefrikanın ne demek olduğunu anlatır. Aynı yıl eserin kitap olarak basılırken de baş tarafına koyduğu “tiyatro için tertip olunmuş idi” ibaresi ile sonuna ilave ettiği “bil’iltizam lisan-ı avam üzere kaleme alınmış olan işbu komedya oyunu” ifadesi, gerek sahneye koyma tekniğinin gerekse sade dille yazılmasının tesadüf olmadığını göstermektedir.

⁸²⁵ Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı I*, s.59

Bu bölümde üzerinde duracağımız bir diğer nokta ise oyunlardaki yabancı kelime kullanımıdır. Bu dönemde yazılmış oyunlar arasında *Şair Evlenmesi*, *Misafir-i İstiskal*, *Karnaval Esnasında Tüccarın Hali*, *Mızrak Çuvala Sığmaz* ve *Kendim Ettim Kendim Buldum*’da nispeten daha az Arapça ve Farsça kelimelerle karşılaşırız. Şinasi’nin halkın anlayacağı dilde eser vereceğini söylemesi, çalışmalarını da bu doğrultuda yapması sonrakileri de etkilemiştir. Nitekim Şinasi’nin yolundan giden Direktör Âli Bey ve Teodor Kasap da onun sade dil anlayışını benimsemişlerdir. Teodor Kasap’ın *Heves ve Arzu*’sunda ise Şehper Bey’in ağdalı konuşması söz konusudur. Ancak Teodor Kasap bu oyun kişisine özellikle Osmanlıca terkipler kullandırarak bu tarz dili benimseyenlerin ne kadar gülünç duruma düştüklerini yansıtmak istemiştir. Çünkü oyun boyunca Şehper Bey derdini anlatmaya çalışacak ve uşağı da onu bir türlü anlayamayacaktır:

“Şehper: Cahil-i kâmil, söz anlamadan vâreste insan şeklinde sahil, yine mi istidrâk edemedin? Cenabım sana tebliğ ediyor ki şu der-küşadeyi sedd ile misafir-i lazım-ı tevkîre lütfen burayı teşrife tenezzül buyurmalarını bir suret-i hasenede arz et diyorum.

Uşak: (Kendi kendine) Hiç şüphe yok, çıldırmış. (Bey’e) Peki efendim getireyim.

Şehper: Oğlan neyi getireceksin?

Uşak: Efendim Şerife Kadın’ı.

Şehper: Lâ-havle... Behey cahil, behey ahmak ben sana ne diyorum. Sem’-ı i’tibarına vâsil olmuyor mu? Git beyimizi buraya çağır fakat insan gibi söyle” (s.2).

Şair Evlenmesi’nde “ıyâl, harf atmak, safâ-yı hâtırla, ez-kazâ”, *Kendim Ettim Kendim Buldum*’da “müteaccibâne, teemmül, bir tavr-ı garîb, safâ-yı hâtır, tebdîl-i kıyafet, ma’hûd, merdûd” gibi yabancı kelimelerle karşılaşırız.

Abdülhak Hamit ise diğer edebî çalışmalarında olduğu gibi *Nazife*’de de ağdalı bir dil kullanmıştır: “icab-ı hamiyet, münhasır, tevbih, bârika, mülûk, mucâzat, fikr-i derrâk, pîş-i kadem, penâh u me’men, likâ-yı gam-nümûn, teneffür, mermûz, mücerreb-âmûz, ibrâm, muîn-i ümmet, ifhâm, vehhâm, gümnâm, müseccen, mehîn-i millet, rahm u inâyet, çâker, adû, tezkâr, dâder-i yek-tenim vs.”

Atalet bir çocuk oyunu olmasına rağmen birçok yabancı kelime içermektedir: “meskenet-rîz, ömr-i nüvvar, itâp almak, belâ-yı bî-nihâyet, emr-i ağreb, dehşet-âver, savâik, merasim-i ta’zimiye, füyûz-ı irfan, sezâ-yı nefrin, câ-yı ta’zîr, hoca-yı garaz-kâr, abûs-çehre, ‘ukûlü tezyîn, mecma‘-ı belâ, mültemi‘-fazilet...”

Pul Meşvereti’nde *Elcevaib Gazetesi*’nin temsilcisi ağır bir Osmanlıcayla konuştuğu için odada bulunanlar tarafından doğru dürüst anlaşılamaz. İki kere söz alan temsilci ikisinde de aynı üslupla konuşur: Onun “Ente fihi yezunnu fi’l-leyli velâ a’tîteke

dirhem-i pul ve tef'iletü maslahatşeytaniye" şeklindeki ifadesi bunlara bir örnek teşkil etmektedir.

Oyun kişilerinin halktan seçilmesi halinde onların kullandığı deyişler de oyunun havasını belirler. *Şair Evlenmesi*'nde genellikle halk deyişleri, atasözleri ve deyimlerin sık kullanılması Şinasi'nin halkçı zihniyetinden kaynaklanmaktadır.⁸²⁶ *Mızrak Çuvala Sığmaz*'da da birkaç atasözüne yer verilmiştir. Her şeyden önce oyunun başlığı bir atasözüdür. Ayrıca "bir kötünün yedi mahalleye zararı olur, göz boyamak, senin de ne çiçek olduğunu biliriz" gibi deyişlerle oyun zenginleştirilmiştir.

Bu dönemde telaffuz tiyatro sanatçılarının ve yazarlarının en büyük derdi olmuştur. Direktör Âli Bey, Güllü Agop'un oyuncularına ders vererek bu eksiği kapamaya çalışmıştır. Sanatçıların çoğunluğunun yabancı azınlık mensubu olması güzel Türkçe'nin de sahnede duyulmasına engel olmuştur. Dinin ve âdet/geleneklerin baskısı Türk kadını bu alandan uzak tutmuştur. Nitekim Ermeni veya Yahudi oyuncuların sonra çingeneler denenmek istenmiş, ancak telâffuz konusunda bunun da çıkar bir yol olmadığı kısa bir sürede anlaşılmıştır.

Kişilere karakteristik bir özellik katan farklı konuşma tarzları ile oyunlar renklenir. Bu dönem oyunları içerisinde sadece *Şair Evlenmesi*'nde yerel ağız kullanılmış, *Kendim Ettim Kendim Buldum*'da ise Arap Köle'nin Türkçe olarak kendini ifade etmesi birtakım garipliklere yol açmıştır.

Şair Evlenmesi'nde Batak Ese ile Atak Köse'nin konuşmalarında Anadolu köylü ağzı verilmeye çalışılmıştır:

"Batak Ese: ... ben bunun daha bilmen nelerini bilürün. Durun size deyivereyin. Bekçi olduğumdan için geceleri mahallede dolanırken buna çat pat sokak ortasında, irast geliyorum. Bir kere kendiciğine nereden geliyosun diye soracak oldum. Bana ne garşuluk verse iyi. Taratordan geliyon, demesin mi! Bu, beni maskaralığa alma değil de ne demektir?

Atak Köse: Hakkı olduğun pek yavuz bilürün. Ama bak, doğrusu, neden hakkı olduğunu bilmen." (s. 62, 64)

Ebullaklakatü'l-enfi'nin 'ayn'ları çatlatarak 'kaf'ları patlatarak konuşması ise Karagöz'deki Arap taklidine benzer. Bu konuşma tarzıyla yazar aynı zamanda medrese telaffuzuna da gönderme yapmıştır.

⁸²⁶ Parlatır, İsmail- Enginün İnci- Ercilasun, Ahmet, - Kerman, Zeynep- Uçman Abdullah- Çetin, Nurullah, *Tanzimat Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006, s. 236

Kendim Ettim Kendim Buldum'da Arap köle Cevher'in de Türkçe'sinin düzgün olmadığını görüyoruz: "Cevher: Hanum hanum şabuk burad gal. Bizi afadı volmuş.... Zâra yok... İşte müşde müşde afadı volmamış." (s. 25)

Bu oyunlar içerisinde *Ders Oyunu*'nda Karagöz'ün Rusça öğrenme sevdasından dolayı oyun içerisinde Hoca'nın Rusça konuştuğuna tanık oluruz: "Zerast voyte gosbodin Karagözüf" veya "Jal, jal soziliyo" şeklinde devam eden diyaloglardan Hoca'nın söyledikleri yazar tarafından çevrilmediği için Karagöz'ün Hoca hakkındaki yorumlarının ne derece objektif olduğunu bilemeyiz.

Birçok oyunda yazarlarımız oyun kişilerinin karakterini daha iyi ortaya çıkarmak için mübalağalı anlatımı tercih etmişlerdir. Bunun en somut örneğini *Alafranga Bir Avukat*'ta Avukat'ın ifadelerinde buluyoruz:

Müşteri: Tabiatınızı da pek naziktir diyorlar.

Avukat: O sizin hüsn-i zannınız.

Müşteri: Zekâvet ve maharetinizi kezalık pek ileri derecede rivayet ediyorlar.

Avukat: O sizin terbiyeniz. Buyurun efendim sigara içiniz.

Müşteri: Maşallah efendim ne güzel tütün.

Avukat: O sizin nezaketiniz.

Müşteri: Hakikaten efendim pek güzel kokuyor.

Avukat: O sizin burnunuzun terbiyesi.

Müşteri: Hayır efendim. Tütününüzün iyiliği.

Avukat: Lütfedin efendim. Burnunuz tütünümüzü mahcup ediyor.

Tanzimat döneminde yazarlarımızın üslup konusunda birtakım hatalara düştüklerini tespit ettik. Sözgelisi *Nazife*'de konuşmalar oyun kişilerine dengeli bir şekilde dağıtılmamıştır. Özellikle birinci mecliste her iki oyun kişinin de oldukça uzun konuşmaları vardır. Hamit, diğer eserlerinde olduğu gibi bu oyununda da beğenmediği mısraların altına bir dipnot koyarak farklı bir şekilde de söylenebileceğini ifade eder veya kapalı kalan mısralar için de sayfanın altında açıklama yapma gereğini duyar. Bu da bir tiyatro eseri için önemli bir kusurdur.⁸²⁷ *Gazetecilik 1001 Perde*'de ise yabancı oldukları isimlerinden anlaşılan Yergi ve Ohanis'in aksanlı konuşmaması da yazarın oyun kişilerini gerçekçi bir şekilde ele almadığını gösterir.

4.2. MEŞRUTİYET DÖNEMİ KISA OYUNLARINDA DİL VE ÜSLUP

⁸²⁷ Gündüz Akıncı, *Abdülhak Hamid Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Doktora Çalışması, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1954, s. 84. Akıncı, yazarın eseri okunmak için yazdığı için böyle bir tutum benimsediğini belirtir. Aksi takdirde bu dipnotlarla birlikte bir eseri sahneye koymanın, seyirciye bu durumu aktarmanın imkânsız olduğunu belirtir.

Meşrutiyet dönemi bir önceki yılların devamı niteliğindedir. Servet-i Fünun döneminde tiyatro, roman ve hikâyelere göre daha sade bir tür olarak dikkatimizi çeker. Bu dönemde diğer edebî türlerde Osmanlıcaya çok rağbet edildiğini söyleyebiliriz. Örneğin *Aşk-ı Memnu* veya *Mai ve Siyah*'ta karşılaştığımız ağır dil Hüseyin Suad'ın oyunlarında yer almaz. Meşrutiyet döneminde yazarlar, oyunlarını belli bir meseleye dikkat çekmek amacıyla yazdıklarından diyaloglarda kişilerden daha çok durumların aydınlatılması ön plâna çıkmıştır. Bir başka deyişle oyunun konusuna yoğunlaşan yazarlarımız dil ve üslup sorununu neredeyse göz ardı etmişlerdir.

Tanzimattan bu yana giderek sadeleşen dilimiz Meşrutiyet tiyatrosunda da bu sadeleşmesini sürdürmüştür. Özellikle 1911'den itibaren dil sahasında bu yolda belirgin bir gayret görülmektedir. Genç Kalemler ve Yeni Lisan hareketi ediplerimizin çoğu tarafından benimsenince bunun edebî eserlere yansımaları gecikmemiştir. İstanbul'da Türk Derneği'nin kurulması, *Türk Yurdu* çevresinde gelişen çalışmalar, *Halka Doğru* ve *Türk Sözü* dergilerinin bu görüşlere destek vermesi, Balkan Harbi'nden sonra, Fırka merkezinin İstanbul'a taşınması, Ziya Gökalp'in etkisindeki İttihat ve Terakki Partisi'nin kültür ve sanat politikası zamanla yazı diliyle konuşma dili arasındaki farkın kapanmasını sağlamıştır.

Gerçekten de bu dönem oyunlarının çoğunda halka doğru gidişin bir ifadesi olarak yazarlar atasözü ve deyişlerle anlatımı zenginleştirmişler, ele aldıkları konuyu daha öz ve çarpıcı bir şekilde sunmuşlardır. *Körebe*'de “Nikâh erkek dişine takılmış bir pamuk ipliğidir, muhabbet olmayınca saadet aile ocağının kapısından bakakalır, üzümün çöpü armudun sapı var”, *Taaddüd-i Zevcat*'ta “Dimyata pirince giderken evdeki bulgurdan olmak”, *Kısmet Değilmiş*'te “Terzi söküğünü dikemez”, *Aman Pot Kırma*'da “İş bilen kılıç kuşananın”, *Hırsız Var*'da “Hırsıza kilit olmaz”, *Asrî Hülyalar*'da “Elinin hamuru ile erkek işine karışmak, her horoz kendi çöplüğünde öter”, *Müdür Beyin Bir Günü*'nde “Öfke ile kalkan zarar ile oturur”, *Yavuz Hırsız*'da “Malın mı var derdin var, kuru lakırdıya karnım tok” karşılaştığımız atasözleri ve deyişlerdir.

Ayrıca *Sinirli Hanım*'da “Göbek atmak, bakla dökmek, niyete bakmak”, *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebrî*'de “yakayı ele vermek, bıçak kemiğe dayandı” gibi deyişler de oyuna ayrı bir hava katar, oyun kişilerinin ruh halini, düşüncelerini daha da belirgin kılar.

Bu dönemde yazılan oyunlarda dil açısından Tanzimat oyunlarından daha çok Osmanlıca kelime ve tamlamalarla karşılaşırız. Servet-i Fünun döneminde özellikle şiirde benimsenen ağıdalı dil kendini bu oyunlarda da gösterir. Bunda dönemin yazarlarının dil

anlayışlarının payı büyüktür. Özetle Şinasi'yle başlayan dilde sadeleşme âdeti kesintiye uğramıştır.

Körebe'de "teehhül, tehniye, mâlik, memlûk, müntehâ, münâfi, senâ-kâr", *Kismet Değilmiş*'te "cürm-i meşhûd, istintak, redingot", *Sinirli Hanım*'da "muhafaza-ı itidal, muttasıl, hulûl etmek, nazar-ı dikkat", *Şüphe*'de "acûl, teganni, gazûb, mütehalik, mütereddit, vakfe-i sükûn, tavzîh vs.", *Taaddüd-i Zevcat*'ta "mülâyemat, inhimak, mülâtafât, maa-hazâ siması bittabi mekşûf, meşâgil-i rûzmer, münasebet-i gayr-ı meşrua, müsâvât-ı tâm, tebelbül, müstağnî, bîkayd", *Kırık Mahfaza*'da "hiss-i tecessüs, tahassusât, teannüd, bürûdet, şedîd, neşve-şîkenlik", *Beyin Hakkı Var*'da "izdivac-ı melbûsât, ebni evsâf, lenfâî, intisap, ahenk-i tenasüp, reşk-âver, talâkat-mâderzat", *Müdür Beyin Bir Günü*'nde "mehâmm-şinaslık, fezâil-i mukteseb, erbâb-ı kalem, hezâr-fen edibler, şerr-i kadem, sıhhiyet-i letâfet-i telâffuz, tavr-ı istiğrab, akur-âne tecavüz", *Aralarında*'da "teannüd, mütemellik, mütebessim, imrâr-ı hayat" şeklinde sıralayabileceğimiz yabancı kelimeler de bu dönemde sade dil anlayışından ne kadar uzaklaşıldığının en somut örneklerdir.

Münevver'in Hasbıhali'nde Mükerrerem'in gönderdiği mektupta "Merhumun gaybûbet-i ebediyesinden dolayı döktüğünüz eşk-i teessürle kendi gözyaşlarımı âlûde etmekte bir an kusur etmedim. Münevver'ciğim, aşkın ulviyetine tecelligâh olan o güzel gözlerinizden akan yaşlar artık yeter" (s. 35) gibi ifadelerle Mükerrerem'in aşkını ilân ettiğini görürüz. *Mahcupluk İmtihani*'nda kâtiplik için müracaat eden mollanın kullandığı dil çoğu zaman anlaşılmaz: "Lehül Hamdi velminne bu muharremülharamın gurrei inimin sali hamsisine kademzem olacağım..." (s.28). *Deli*'de de duygular ağır bir dille aktarılır:

"Habil: Kalbimde mev'ûd beldelerin zümrüdün bağçeleriyle hayalkâr ve mağrur hurilerle istiğrak edilmez bir saha. Bir aha-i şiir-i sermediyet var... Mevhum musikilerin ebediyetdar damarlarında ilkâ ve tevdi' ettikleri telâkilerle meshûf ve mağdur zamanlarını imla edebildin mi?" (s.465).

Çiçekçiler veya Melike'nin Zaferi'nde çiçeklerin Melikenin önünde söylediği şarkılar sade bir dille yazılmıştır:

"Karanlıklar batılara kaçarken,
Dinleyelim şu ovoidan geliyor,
Kaval sesi yürekleri deliyor" gibi (s.13).

Fakat Nesim'in söylediği şarkılarda dil ağırlaşır;

"Sabâ eser-i gûsun-i ter ki' mürğ-ı aşka lânedir,
Fısıldaşır, sükût eder, bu bir güzel terânedir"

...

“Fakat şu tıfl-ı can-rüba ki rûhdan nişânedir,

Gülerken ağılyar bana bu en güzel terânedir.” (s.15)

Meşrutiyet döneminde Tanzimat yıllarından farklı olarak oyunlarda sadece ağır bir Osmanlıcayla değil aynı zamanda daha fazla Fransızca kelimelerle de karşılaşırız. Bu dönemde birçok aydının/yazarın Fransa’ya gitmesi, Fransa’yla yakın ilişkiler kurulması, o ülkenin kültüründen ve dilinden de etkilenmemize yol açmıştır. Oyunlarda göreceğimiz gibi konuşurken araya Fransızca kelimeler sıkıştırmak âdeti bir moda olmuştur. O yıllarda daha birçok kişinin sade bir dille konuşmayı beceremediğini dikkate alırsak Fransızca kelimelerle durumun iyice karıştığını düşünebiliriz. Fransızcaya duyulan bu ilgi, çoğu zaman gösterişten öteye gitmez. Özellikle alafrangalık konusuna değinen oyunlarda yazarlar yaşattıkları tiplere uygun bir dil seçmişlerdir. Örneğin *Mahcupluk İmtihanı*’nda “garson dö büro, bonjur man patron”, *Maske*’de “reserve, chambre, matild”, *Ben... Başka!*’da “setmesü portabl, tezevu, kel apsüird dite maşer? Puandövüler, tan miyö...” *Asrî Hülyalar*’da “bonsuvar, je suis tre stres enchantee, chalaureusement, sincerement, pareillement, mil mersi...” gibi Fransızca kelimelerle sadece belli bir kesimin anlayacağı bir üslup benimsenmiştir. Hatta *Asrî Hülyalar*’da Cahide’nin bazı kelimelerin Türkçesini bulmakta zorlandığını görürüz. Örneğin: “Emansipasyon dö fem yani isti’tak’i nisvan. İsti’tak-ı nisvan demek kadınların azad olmak, hür olmak erkekler gibi her hakka malik olmak her şey olmak hakkını haiz olmaktır” (s.182).

Bu oyunlar arasında *Gerdaniye Buselik* ve *Turabîzadeler* adlı eserler, yazarlarımızın oyunlarda dil meselesini ele almaları bakımından ilginçtir. *Gerdaniye Buselik*’te yabancı kelime yerine Türkçe karşılıklarının kullanılması gerektiği düşüncesi şöyle vurgulanmıştır:

“Fahir:... Jakete caket, manşete de kolluk diyeceksin. İşte bu kadar...

Feriha: İyi ama ağabey ben de herkes gibi...

Fahir: Herkesden bize ne! Her koyun kendi bacağından asılır. Mademki biz jaket kelimesini Türkçeye caket diye nakletmişiz caket demeli. Manşete gelince: bu kelimenin ap aşikar Türkçesi varken...Haydi, haydi münasebetsizlik etme...”(s.99)

Nevber ise aksine Fransızca kelimelerde ısrar eder:

“Nevber: ... Elbiseye, modaya, tuvalete müteallik ne varsa ben onların ismini Fransızca söylemek isterim... Bu benim merakım, arzum, hasılı tekmil ruhumdur. Beni bundan mahrum edersen ölürüm...” (s.99)

Oyunda da görüldüğü gibi yabancı kelimelerin Türkçe karşılığı varken orijinal halinin kullanılması o dönem içerisinde de kimi çevrelerce eleştirilmiştir. Ancak insanları bu alışkanlıklarından kurtarmak da kolay olmamıştır.

Yabancı kelimelerin öz Türkçe karşılığını bulma çabası *Turabîzadeler*'de işlenmiş ve bunları hayata geçirmek için uğraşılmış, hatta bu konuda aşırıya gidildiği belirtilmiştir. Oyunda dayının “balkon” için “dam tomruğu” demesi, “Neyyir’i Işıldak”, “Müjgan’ı Kirpikler”, “Besim’i Sırtkan”, “Nesim’i Tatlı Yel”, “Turabizadeler’i Toprakoğulları” olarak değiştirmesi yadırgatıcı bir durumdur. Halkın yabancı kelime de olsa benimsediği/alıştığı dili tercih etmesinin en akıllıca yol olduğu bellidir. Aksi takdirde bu oyunda da gördüğümüz gibi zorlamayla kelime türetilmesi dili öldürür.

Meşrutiyet döneminde de yazarlarımız genelde yerel ağız konusunda başarılı olamamışlardır. Örneğin *Sinirli Hanım*’da Lala Anber Ağa’nın haremağası ağızıyla konuşacağı belirtilmesine rağmen düzgün bir Türkçe ile karışımızdadır. Aynı şekilde *Çingene Çadırında*’da Hasan da çingenelere uygun bir dille sahneye çıkmamıştır. *Karşıda Bir Gece*’de ise isminden yabancı bir kadın olduğu anlaşılan Virjini’nin bozuk bir Türkçe ile söylediği tek söz “Yemin edersem inanmorsun bana?” dır. Oyun boyunca Türkçe’yi oldukça düzgün bir şekilde kullandığını görürüz.

Sinirli Hanım’da çingenelerin “Hanımceğizim, şu baklaların arasına şırlak şırlak bir guruşcağız uçlan da falına bakayım” (s.35) cümlelerinde görüldüğü gibi etnik kökenine uygun bir konuşma tarzı sergilenmiştir. *Hülle*’de ise Ferhat, yani Arap bozuk bir dille hitap eder: “eyva... eyva... Canım bırakmaz bu... Daha bende şok ahenk var. Şok marifet var.”

Karşıda Bir Gece’de külhanbeylerin yer yer argo ifadelerle baş vurduklarına tanık oluruz: “Ölüsü kınalı karılar açsanıza kapıyı!, Anam babam tahtelbahir bize de mi torpil? Biz o dolmaları yutarmayız sanır... Anam babam vatman bize de mi dan dan? Yavrum istiyor biz öyle pinpinlere gelir miyiz?...”

Yazarın *Körebe*’de dönemin anlayışına göre oldukça sade bir dil kullanmasına rağmen yer yer zorlamalarda bulunduğunu tespit ediyoruz. Bu da onun henüz tiyatro diline hâkim olamadığını göstermektedir. Sevinç Sokullu, bu oyunda sözün etkili ve kıvrak bir biçimde kullanılmadığı kanaatindedir. Hatta bazen nüktelerin anlaşılması için oyun kişilerinin açıklamalarına ihtiyaç duyulduğunu belirtir:⁸²⁸

“Kamuran: Mesela hamamcı kızı alma.

Lem’i: Sebep?

⁸²⁸ Sevinç Sokullu, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, s.183

Kamuran: Çocuğun külhanbeyi olur.

Lem'i: Yine mazmun! Bu senin eski hastalığındır!

Kamuran: Latife bir taraf, benim de bu yolda bir müşahedem var. Devr-i sabıkta bildiklerimizden birinin kızını bir müddei umumi muavinine verdiler, damat müthiş bir rüşvetçi çıktı. Tahkik ettik, meğerse babası sazende imiş.

Lem'i: Münasebeti anlayamadım.

Cüneyt: Anlaşılmayacak ne var? Babası keman çalarmış; oğlu da kanun namına çaldı: Bariz bir tesir-i veraset" (s.13).

Bu dönemde yazılmış oyunlar arasında *Taaddüd-i Zevcat*, *Büyük Yemin*, *Zavallı Melahat* ve *Nirvana*'da oldukça uzun konuşmalara yer verildiğini söyleyebiliriz. Ayrıca *Kırık Mahfaza*'da özellikle Şefik'in hayat kadınları ve edebiyatçılar hakkındaki görüşleri âdeta nutuk verir gibi sunulmuştur. Bu teknik kusur eserlerin sahnelenmesini güçleştirecek ve seyredenleri sıkacak bir durumdur.

Hicranlar genellikle Müeyyed Bey'in konuşmalarına ayrılmıştır. Diyaloglarda dengeli bir dağılım söz konusu değildir. Müeyyed Bey hasta bir insandan beklenemeyecek derecede düzgün konuşur. Bu da oyun kişinin inandırıcılığını yitirmesine sebep olur. *Suad'ın Altını*'nda Suad bir yetişkin gibi konuşturulmuştur. Oyunda yaşa ve kişiliğe uygun bir konuşma yönteminin benimsenmediği anlaşılmaktadır:

"Pek âlâ! Bu altın lirayı al! Bunu, sana semadan inip de veren bir melek değil lakin büsbütün lüzumsuz birtakım bebelere sarf edeceğine annenin iyi olmasını ve senin teselli bulmanı istediğim için bizzat ben veriyorum..."

Yangın'daki çocuklar için de aynı yorumu yapabiliriz:

"Ahmet: Sen susacak mısın, hanım? Hem artık burada ne duruyorsunuz? Ben kardeşimi buldum, eviniz yangından kurtuldu, artık bizim konuşmamıza ne diye karşıyorsunuz? Bana sokak çocuğu diyorsunuz, sonra siz sokaktan ayrılmıyorsunuz... Sokak hanımları" (s.19)

4.3. CUMHURİYET DÖNEMİ KISA OYUNLARINDA DİL VE ÜSLUP

1928 yılında harf devrimi gerçekleşir, 1932 yılında ise Türk Dil Kurumu'nu kurulur. Bu devrimlerin özünde dilimizi ulusal benliğine kavuşturma, bunun için de dili özleştirip arılaştırma isteği yatar. Aydınlarımız bu konuda çeşitli tartışmalara katılmıştır. Kimisi eski harflerin ve sözcüklerin tasfiyesine karşı çıkar, kimisi de dilimizdeki tüm

yabancı sözcüklerin ve kuralların atılması yönünde çaba gösterir. Kimi aydınlarımız da Fransızcadan kelime alınmamasının yeni bir Osmanlıca yaratacağı endişesini taşırlar.⁸²⁹

Dil devrimiyle birlikte özleştirmecilerle tutucular arasında bir tartışmanın başlaması da olağan sayılmalıdır. Dilde özleşme, yabancı sözcüklere karşı tavır alış, sözcük terimi ve yazım tartışma konularından birkaçını oluşturur. Tutucular, dilin doğal gelişimine müdahale edilmemesini, Osmanlı'dan beri kullanılan Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerin dilden atılmamasını isterler. Özleştirmeciler ise dilimize giren tüm yabancı sözcüklerin atılıp yerlerine Türkçe sözcükler türetilmesini, uydurulmasını, eski Türkçeden ve diğer Türk lehçe ve şivelerinden sözcük alınmasını savunurlar.⁸³⁰

Dil devrimin ikinci evresinde güneş-dil teorisi kabul edilmiştir. Türk dili, taş ve maden devrinde, kültür kelimelerini göç yolu ile yeryüzündeki dillere yayan eski ve büyük kültür dilidir. Bu teoriye göre dilimize yabancı saydığımız birçok kelimeleri feda etmeye gerek yoktur. Çünkü bunların esasta Türkçe olması mümkündür. Hatta Güneş-Dil teorisine uyularak Türkçe ile açıklanabilen birçok yabancı kültür kelimeleri de Türk kelimesi olarak kabul edilebilir.⁸³¹

Cumhuriyet döneminde tiyatro dilinin eskiye göre çok geliştiğini söyleyebiliriz. Özellikle genç kuşak yazarlar hem Türkçede en yetkin tiyatro dilini bulmuşlardır, hem de katıksız öz Türkçede büyük bir rahatlık ve kolaylıkla yazmışlardır. Orhan Asena'nın, Güngör Dilmen'in oyunlarındaki dil buna en güzel örnektir. Köy ve yerel ağızlar da sahnelerimizde başarıyla kullanılmıştır. Manzum tiyatroya yönelik bu dönemin başından beri görülmektedir. Şairlerden Behçet Necatigil, Gülten Akın, Necati Cumalı çeşitli denemelerinde başarılı olmuş, bu alanda örnekler vermişlerdir.⁸³²

Cumhuriyet dönemine geldiğimizde yazarlarımızın dil konusunda daha seçici olduklarını tespit ediyoruz. Özellikle yerinde yerel ağız kullanmak suretiyle gerçekçi bir yaklaşım benimsediklerini görüyoruz. Bu durum köyü ve köylüyü anlatan oyunlarda yerel atmosferi tamamlayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Fakat bazı yazarlarımız yerel ağızla evrensel boyuta çıkamayacaklarını düşündüklerinden oyun kişisini yerel ifadeyle konuşturmamışlardır.

⁸²⁹ Bu dönemde dil konusundaki tartışmalar için bkz. Betül Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri, 1923–1938*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s.249–240

⁸³⁰ Bu konu hakkındaki tartışmalar için bkz. Hüseyin Özçelebi, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri, 1939–1950*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s.249–266

⁸³¹ Ağâh Sırrı Levend, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1960, s.300, 439

⁸³² Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, s.311

Günlerden Bir Gün, İsimsiz Facia, Küçük Çiftçiler, Çakır Ali, Vur Emri, Yazılan Bozulmaz'da olaylar köyde geçmesine rağmen yerel ağıza itibar edilmemiştir. Yazar *Dağ Başı*'nda da gerçeğe uygun olması için istenirse yerel ağızdan yararlanılabileceğini, ancak bunda aşırıya gidilmemesi gerektiğini bildirmiştir. Kendisi oyun metninde yerel ağzı hiç denememiştir. Oflazoğlu, *Keziban*'da ise halk konuşmasının bir parçası olan deyim ve atasözlerini bol bol kullanmak suretiyle kişileri canlandırmıştır. Oyundaki atasözü ve deyimler yazarın uyandırmak istediği tesire bağlı olarak basmakalıp söz istiflerinin dışında yeni baştan inşa edilirler. Böylece halk kültüründen gelen özellikleri başarıyla kullanır.⁸³³

Atay, oyunlarında yerel ağızdan yararlanmış ve oyun kişilerini bu doğrultuda konuşturmuştur. Örneğin *Pusuda*'da bunun örneklerine rastlıyoruz: “Dedim ki keklige çıkacağız...Şincik her çalının altı kaynar. Amanın sen bu urbalarla mı çıkacan? Çiften de yoh.” “ Benim gafa işte. ... Sen heç tatlı canını üzme... Köş gel bi ağaca...” (s.12), *Ormanda*'da “Mihtarın bi işi için gettim oraya... biz bi emirgulu adamık... get derler gederik. Köye dönerkene, kesedir deyi buraya vurdum. Bi nacak sesi gelir gulağıma...” (s.103), *Ermış Memet*'te de bunun sürdürüldüğünü tespit ediyoruz: “Esas senin dünyadan habarın yoh. Vermiş emme, biz günahkar kulları.. Heç açma o tarafı Ali. Hökümette seni mamur kurtarır emme... Bir de bu işin öbür tarafı var” (s.40).

Bu uygulamaya bir örnek de *Dikenli Kestane*'den verelim: “Sarı danayı anası depdiydi yere yuyarladı, kalkamıyor, bidene ahıra gel de bak baba...” ve “Ben ne kadar okumayı seversem o hınzır da okuma dedin mi, boyunduruktan yılmış koca öküz gibi kaçıyor” (s.17) Köylülerin yerel ağız kullanmalarına karşılık Dr. Ali eğitim almış insanlara özgü bir şekilde düzgün ve sade Türkçeyle konuşur. Böylece aralarındaki kültür farkı belirginleşir.

Kim Kazanır'da kahvecinin “abukat bey, sağlığına duacıyık, geçinip gidiyok, bubana rahmet” (s.17) dediğini duyarız. *Nüfus Sayımı*'ndaki neredeyse bütün oyun kişileri yöresel ağızla duygu ve düşüncelerini anlatmışlardır:

“Adem: İştia doğmuşım efendim. Pirzinda bulunmuşım on sene... Celmişim İstanbula var otuz sene... Çikartirtirtirsiniz. Fekat...”

“Bodos: Benimhisabıma bağarsag elli iki velâğin bizim gonşu Ağapyadi: Yaşıtıız, elli üçünde ferah varsın! der, ayağ direr. Ben gendi yaşımı bilmesini bilirin ama, Ağaypadinin de hesabı guvvetlidir. Ne zaman dükkende hisapdan ötürü sığışacağ ossam bir yol oğa danışırım...”

⁸³³ İnci Enginün, “Turan Oflazoğlu ve Türk Halk Kültürü”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s.367

“Hüsnü: Alirum, almam... O penum pileceyum iş. Sen şimdi söyle pana: Neye celdün puraya, ne isteyirsın penden? Adın ne? Yaşın kaç? Evli misun? Pekar misun?”

“Rıdván: “Ayağının tozu torpoğı olan, ho benim pašam... Adımı dorgu bilmeden yaşıımı dorgu bellemiştir ne çıhar ki... Senin yazdığın adamı ha arasalar da soralar, kim bile ki bula, kim anlaya, bu adam ha bizim Eğinli behçi Dirvandır... Gözünün fırlıdığını yiyem...”

Su İzler’de Ege yöresine özgü anlatımla karşılaşırız. Yazar köylüleri yöresel ifadelerine uygun bir tarzda konuşturarak daha bir gerçekçi olmayı amaçlamıştır:

“Fatma Ana: Eee dertli kadınlarım, kim yapçek bu işleri?

-Kim

Fatma Ana: Elinizin körü. Len Suçlu, yaptığını suç olarak görmezse, birileri de aha bu suçtur demezse, aha bu da suçun kanıtı deyi bağırmasa, benim zararım ziyanım aha bu; bunu da bana geri ödeyen deyi haykırmazsa olur mu bu işler? Olmaz elbet.

-Ne etçez ya?

Fatma Ana: Bağarcez. Ağlamayan bebeye meme vermezle. Hem istiyoz şirket zehirini gari akıtmasın da burlar yine bolluk bereket görsün, hem de oturduğumuz yerde ağlaşıyoruz. Kim yapcek bu işi. Herifler gavelerede oturup dururlar. Söyleycez; Bu işler oturup durmaynan olmaz deycez” (s.144–145).

Oyunlarda azınlıklara mensup kişiler vardır. Bunlar Türkçe’yi iyi kullanmazlar. Bunun güzel bir örneğini *Çalar Saat*’te görürüz. Oyunda Yahudi piyangocu şu şekilde konuşturulmuştur: “Yozunuz aydın, Yoruyorsun ne vakit yeçiyordun benim dükkân önünden sana zorlan vermiştim bu bileti almak istemiyordun” (s.19).

Kumarbaz?’daki pansiyon sahibi Ermeni karı kocanın konuşması da bu çerçevede değerlendirilmelidir:

“Mannik: Yok bağırmoorsunuz?... Bütün mahalleyi pencereler çıkarttınız. Mek parmak kaldı, benim Bağdasar polise ihbar edooordu. Bura taşındığınız bir aydır. Bir gün yoktur ki kafa, dırıltı etmeyesiniz. Tak her sabah bir patırdı, gürültüdür gidoor... İskemleler, mobilyalar devriloor” (s.13)

“Bağdasar: Kimin ipilen kuyuya inoorsunuz? Yoğsam bize telmih edersiniz” şeklinde konuşturulmuştur. (s.29).

Hem Yahudilerin hem de Ermenilerin ağız özelliklerine yer verilen bir diğer oyun ise *Öyle Bir Akıl Ki...*’dir. Yahudi “Kizma canım. Şaka solorum be kuzum şaka... Şimdi soyle bakalum derdini. Pişekar azıcık çıtlattı ama bir de sen soyle...Maşalgam maşalgam. Ananın karninden şanslı doğmuşsun. Maşalgam maşalgam” (s. 21) der, Ermeni de “He

geleoruz, lakin ağnamadığım bir durum var sen evin bir katını kaptırmışsın, zo bu aldığın borcu karşılamadı?” (s.25) şeklinde duygularını dile getirir.

Bir Yalanın Sonu’nda ise Matmazel Tison ve Matmazel Hayganoş Mıgıryan’ın bozuk bir Türkçe ile konuştukları ve kelimelerin arasında Fransızca tabirlere yer verdikleri görülür:

“Matmazel: Oui, cela se peut. Bir yalan ki söyleyenler düşünmeyerek çok o! Çok! Çok defa fena consequences getirir. Çünkü arkasından bir yalan daha bir daha hep yalan, hep yalan. On n’ en peut plus finir. Her şeyden evvel doğru söylemek” (s.4).

Matmazel Haygonuş konuşmasını şöyle sürdürür:

“Matmazel Hayganoş: Provasız mı? Nedir ki söyleyorsunuz. Allah aşkına? İmkân var ki provasız bir kostüm benim atelyeden çıksın. Zannedersiniz ki ben adi bir terziyim ki caket, fistan birbirine ekleyip işimi bitireyim. Ben kostüm dikiyorsam hepsinde bir tek ilişik yoktur. Ben ki dikmişim Fransız sefiri Cenaplarının madamasına kostüm” (s.9).

Aşkın Dili’ndeki Şükrü Bey ise oyunun başında doğru dürüst Türkçe konuşamaz, ama oyunun sonuna doğru Kayserili bir hocadan aldığı dersin etkisiyle o yörenin tarzını benimsemiş ve öyle konuşmaya başlamıştır:

“Var şok lakirdi burası (parmağıyla başını gösterir) amma şıkma burdan (Ağzını gösterir) şunki ben bilmez Türkje”

“...Gözümün içi beni sağa gavuşturan gadir mevlaya şükürler olsun... Bu gış geceyi gündüzü e gattım, ayda kırk Mısır liresine duttuğum bir Türkiyeli profesürden Türkçe dersi aldım. Tövbe olsun bir kelime Arapça, Fransızca konuşmadım. Sinci gayri güzel Türkçe ile sağa bülbül gibi şakıyıvereyim... Seni nice sevdiğimi gayri agnadın mı?” (s.8-9).

Bu dönemde yazılan oyunlarda sadece Fransızca değil İngilizce kelimelere de rastlarız. Oyun kişileri az da olsa bu dilden kelimeleri sözlerinin arasına sıkıştırırlar. Bu değişiklikte siyasî ilişkilerimiz, dünyaya açılmamız ve İngilizce’nin giderek Fransızca’nın hâkimiyetine son verip dünya dili olmasının da payı vardır. Söz gelişi *Andaval Palas*’ta Rıdvan Bey bozuk bir Türkçe ile konuşmakta araya İngilizce kelimeler de sıkıştırmaktadır: “...çunan bendeniz bir adamın gözüne bir kez bahanda onun ta cigerhanini okuram! That’s so!...” (s.10).

Yine bu dönem oyunlarında diğerlerine kıyasla daha çok atasözlerine ve deyimlere yer verildiğini görüyoruz. Yazarlarımız artık tiyatro dilinin inceliklerini dikkate almışlar ve onu daha çok önemsemişlerdir. Türk dilinin zenginliğini yansıtan bu atasözleri ve deyişlerle

ele aldıkları konuyu daha çarpıcı bir şekilde işlemişler, oyun kişilerinin özelliklerini daha başarılı bir şekilde aktarmışlardır.

Allah'ın Dediği Olur'da “parayla imanın kimde olduğu bilinmez”, *Çılgılık*'ta “işlemeyen demir pas tutar, kızı kendi haline bırakırsan, ya davulcuya varır ya zurnacıya, ağzınla kuş tutsan artık para etmez, az söz er yüküdür, çok söz hayvan yüküdür, can çıkmayınca huy çıkmaz”, *Ormanda*'da “kendi işini kendin gör demişler, keçileri kaçırmak, kulak misafiri olmak, yerden göğşe haklı olmak”, *Kerpiç Memet*'te “yiğidi öldür hakkını yeme”, *Kafakağıdı*'nda “armudun sapı, üzümün çöpü, erkeğin sözü, demirin kertiğidir, ocağına incir ağacı dikmek, üzümü ye bağını sorma, doğruyu dokuz köyden kovarlarmış, tefe koymak, bıçak kemiğe dayanmak, kul bunalmayınca Hızır erişmezmiş, işi tatlıya bağlamak, dut yemiş bülbüle dönmek, geçti Bor'un pazarı sür eşeğini Niğde'ye, Allah dağına göre kar verir, demir tavındayken dövülür, asil azmaz, bal kokmaz, hık demiş burnundan düşmüş, armudun iyisini ayı yer, güneşe yüz dönmek, gerçeğe yüz dönmek demektir, akıllı düşününceye kadar deli oğlunu evlendirmiş” gibi çok sayıda atasözü, deyim ve halk söyleyişlerine rastlarız.

Öte yandan bunlara *Sevilen Adam*'da “kedi erişemediği ciğere pis dermiş”, *Köse ile Muhtar*'da “büyüğe koy dolmuyor, küçüğe koy almıyor, tavşan dağın hakkından gelemez, dert veren Mevlâ derman da vermiş, sarı saman altından su yürütmek”, *Manda Gözü*'nde “kendi işini kendin görmek, elinin hamuruyla erkek işine karışma, ağaç yaşken eğilir”, *Muhavere*'de “eskiye itibar olaydı, bitpazarına nur yağardı, kendi düşen ağlamaz, armudun sapı, üzümün çöpü, taşı gediğine koymak”, *Kıbrıs'a Giden Öğretmen*'de “it derisinden post olmaz, eski düşman dost olmaz, ölümü yaklaşan köpek camii duvarına siyerme, tarih tekerrürden ibarettir”, *Fener Nöbeti*'nde “arpacı kumrusu gibi oturup düşünmek”, *Yok Sen! Yok Ben!*'de “iti an çomağı eline al”, *Kim Kazanır*'da “sütten ağzım yanan, yoğurdu üfleyerek yer, her yiğidin bir yoğurt yiyişi var”, *Üç Avcıdan Biri*'nde “aç horoz, kendini arpa ambarında sanır”, *Sen Arslansın*'da “birkaç fırın ekmek yemek, sabırla koruk pekmez olur”, *Handa İki Çocuk*'ta “kaçın kurduyuz biz, mühür kimdeyse Süleyman da odur, haydan gelen huya gider, akılsız başın cezasını ayaklar çeker”, *Yirmi Birinci Asırda*'da “dokuz ayın çarşambası bir yere gelmiş, selâmünkavlen inecek”, *Çalar Saat*'de “evdeki hesap çarşıya uymaz, yaptığı hayır ürküttüğü kurbağaya değmez”, *Öğretmenin Evinde*'de “ak akça kara gün içindir, yarını düşün, güvenme varlığa düşersin darlığa, tok acın halinden anlamaz, re ekersen onu biçersen, artık mal göz çıkarmaz, beş kazan üç harca”, *Soyulan Hırsız*'da “kaz gelen yerden tavuk esirgenmez, serçeye değnek bere, eğri oturup

doğru konuşalım, Ayasofya’da dilenip Sultan Ahmet’te zekat vermek, tereciye tere satmak” şeklinde sıralayabileceğimiz daha başka örnekler ekleyebiliriz.

Atasözlerine yer vermeleri bakımından *Bir Sukût-ı Hayal*’i, *Günlerden Bir Gün*’ü, *Vatan Uğrunda*’yı, *Keloğlan*’ı, *Keloğlan ile Zülfüsarı*’yı, *Tanrılar Konuşuyor*’u, *Bir Pazar Günü*’nü, *Vur Emri*’ni, *Kristof Kolomb’un Yumurtası*’nı burada anmakla yetinelim.

Çın Sabahta da atasözü bakımından bir hayli zengin bir oyundur. Oyun kahramanı Feriha, Rumeli’den gelen kültürle ve ailesinden aldığı dil alışkanlığıyla konuşurken düşüncelerini mutlaka bir atasözüyle süsler: “Komşu komşunun külüne muhtaç, can boğazdan gelir, ocak evin şenliğidir, adam adama gerek olur, iki serçeden bûrek olur, akrabanın akrabaya akrep etmez ettiğini, ev alma komşu al, ağaç kapı kapanırsa altın kapı açılır” gibi sözler bunun kanıtıdır.

Ksantos Trajedisi’nde de atasözleri arka arkaya sıralanır: “Ne oldum deme ne olacağım de! Büyük lokma ye, büyük laf etme! Gün doğmadan neler doğar! Gözden uzak olan gönülden de uzak olur!” (s.162). Bütün bu atasözlerinin aslında Ksantos’un içinde bulunduğu durumla yakından ilgisi vardır. Burada dikkatimizi çeken nokta bu atasözlerinin arka arkaya sıralanması ve kişi üzerinde hiçbir etki yapmamasıdır.

Âdem ile Mâdem’de ise diğerlerinden farklı olarak atasözlerine eleştirel bir yaklaşım getirilmiştir. Bu tarz, oyunun absürd akım içinde yazılmasından da kaynaklanır. Çünkü absürd oyun kişileri kendilerine toplum veya devlet tarafından sunulan her şeyi sorgularlar ve bunların hayatlarında da önem taşımadıklarını düşünürler. Burada da benzer bir durum söz konusudur:

B:... Kim demiş, ha kim demiş kılı kırk yarmakla işin çözümleneceğini? Enayinin, beyinsizin biri söylemiş olacak. Ne dediğini bilmeyen bir hödük.

A: Bir salak

B: Bir inek

A: Bir düztaban

....

A: A, evet, orası öyle... Sonra yalnız bilgi soytarısı filan da değil sonra şey de herif... küstah da üstelik. Ne haddi varmış öyle şartlar koşturmaya dört nala, öyle sınırlar çizmeye? Ne zorum var, kılı kırk yarıktan sonra zingadak durmaya?

B: Evet, evet... ne zorunuz var? Bu, bir özgürlüğün daha, insanın elinden alınması, çalınması, kaldırılması, kovulması ve yürütülmesi demek...” (s.39).

Necati Cumalı, Sedat Veyis Örnek, Cahit Atay gibi halkla iç içe yaşayan ve eserlerinde halkın sorunlarını ön plânda tutan yazarlarımızın *Pusuda*, *Manda Gözü*,

Kaynana Ciğeri, *Zorla İspanyol*, *Vur Emri*, *Kristof Kolomb'un Yumurtası* gibi oyunlarında bol bol deyimler, halk ağzına özgü deyişler kullanmış olmaları, benimsedikleri sanat anlayışının gereğidir. *Pusuda*'da "Gözü çıkmak, yüzüstü bırakmak" *Yangın Memet*'te "havanda su döğmek, *Manda Gözü*'nde "Ağzındaki baklayı çıkar, ortada fol yok, yumurta yokken, işi yokuşa sürmek, ayağını çabuk tutmak, hepimizin başında nâra yaktın", *Üç Kahramanlar*'da "Öbür dünyayı boylamak, dilden dile gezmek, cebe indirmek, kurşuna metelik vermemek, kulak vermek, boş lafa kulak asmamak, postu pahalıya satmak", *Vur Emri*'nde "günü dolmak, çile çekmek, ciğeri yanmak, gücü yetmek, elinden tutmak, burnunu sürtmek, kula kul olmak, yüreği nasır tutmak, içini dökmek, yüzü gülmemek, belini bükmek" *Kaynana Ciğeri*'nde "Gözü kör olasıca!, Yere batasıca!, Olmaz olaydın!, yüzsuu dökmek, kismetini açılmak, ayak uydurmak, sözü ağzından almak, kismetini çıkarmak, öpüp başına koymak, aç gözlü olmak, kafayı şişirmek, yüreğini bozmak, günahını almak, kına yakmak, taban tepmek, aklını yormak", *Zorla İspanyol*'da "alını ak, adı deliye çıkmak, içine dokunmak, yalnızlık çekmek, sözün sanata dökülmesi", *Kristof Kolomb'un Yumurtası*'nda "yuvarlanıp gitmek, aklına esmek, iç çekmek, dost canlısı olmak, akli işe ermemek, yolunu kesmek" gibi ifadeler bu düşüncemizi doğrulamaktadır.

Kimi oyunlarda ikilemeler dikkatimizi çekmektedir. *Kaynana Ciğeri*'nde "kedi medi, teker teker, sürüm sürüm, yavaş yavaş, sabah sabah", *Kristof Kolomb'un Yumurtası*'nda "telefon mefeon, yavaş yavaş, açık açık, kısık kısık", *Zorla İspanyol*'da "olsa olsa, topu topu, üç beş, yerli yersiz, abuk sabuk, arada sırada" gibi ikilemeler oyunlardaki dili renklendirir.

Bir dikkat çekici nokta da *Hüzün Mahallesi Otobüsü*'nde noktadan sonra ve cümle başlarında büyük harf kullanılmamasıdır. Bu yolla sanki tek kişi konuşuyormuş gibi bir hava yaratılmıştır. Radyodan gelen konuşmaların tamamı büyük harflerle verilmiştir. Böylece iç konuşmalardan ayırt edilmesi ve dış dünyadan gelen haberlerin A ve b'de yarattığı etkinin belirtilmesi istenmiştir.

Cumhuriyet döneminde yazılan kimi oyunlarda Osmanlıca kelime ve tamlamalar diğer dönemlerde olduğu gibi yoğun bir şekilde kullanılmamakla beraber az da olsa bazı oyunlarda karşımıza çıkmaktadır. Örneğin *Bir Damla Yaş*'ta "tehir etmek, müddeiumumî, amudî, medyûn, izam etme, tasdi etmek", *Yirmi Birinci Asır*'da "ticarî tahtelbahirciler, merih kürrei arz telsiz telefon istasyonu", *Çalar Saat*'te "intişar, biavnullahitaala, şerefyab, deriğ etmek", *Vatan Uğrunda*'da "meflûç etmek, nevmîd olmak" gibi kelimeler henüz Osmanlıca'nın etkisinden kurtulamadığımızın belirgin bir delilidir.

Andaval Palas'ta Semavi ise temsil ettiği tipe uygun bir şekilde konuşur: “Rabbülfelek! Kızmayım dedim, müsaade et de kızayım yarabbi! Ne istiyorsun be!” *Keloğlan ile Zülfüsarı*'da ise yazar Keloğlan'ın şahsında eski kelimeleri kullanmanın gereksizliğine de değinir: “Hoca Efendi: Hah. Ne demekmiş Echel? Aptal demekmiş, salak, şapşal, budala demekmiş. Aklı ermez demekmiş.” “Keloğlan: İyi de Hoca Efendi. Budala, şapşal demek dururken ne diye Echel diyoruz? Madem o söze dilimiz dönmüyor, budala, deyip çıkalım işin içinden” (s.134)

Muhavere'de o dönemde çok kullanılan “Pik del Mirandol, adiyö” ve “That is the question” gibi ifadeler rastlarız. *Mahcuplar*'da daha çok Şeyda Bey'in Fransızca kelimeler kullanması onun batı hayranlığını da ortaya koymaktadır: “Bonjur şer boper, perfetman, freş, o la bel natür o soley merveyyö.vu, dözanj mabluize lezyö... Le papiyon trikolor vol antr la muzik armoniyö, De bozzuvazo, kison lezanj dö sio., jö vuzan pri” bu ifadelerden sadece birkaçıdır.

Bir Ülkü Yolu ve *Bayönder*'de günümüzde kullanılmayan ama Türkçe olduğu iddia edilen birçok kelimenin varlığına tanık oluyoruz. Eserlerde bu kelimelerin anlamı her sayfanın altında ayrıca verilmiştir. Örneğin *Bir Ülkü Yolu*'nda “çakın: şerare, çakırmak: kahkaha, eskin: rüzgâr, bun: gam, cura: saz, tü: her, çağ: saat, miye: dimağ, olçar: haber, aytiş: nutuk, erten: şafak” şeklinde belirtilmiştir. *Bayönder*'de günümüzde kullanılmayan birçok kelimenin açıklaması her sayfanın altında verilmiştir. Örneğin; irteki/efsane, yangu/aksi seda, gözetmek/tercih etme, andaç/yadigâr, denlü/kadar, gönenç/saadet, angu/hayal, bahsamak/feryat etmek, tü/her, kut/bereket, cumak, cennet gibi.

Bunun yanı sıra o dönemden kalan birçok kelimeyi bugün hâlâ kullandığımızı da görürüz. Örneğin: ulus/millet, konuk/misafir, esenkal/elveda, buyruk/emir, kıyı/ufuk, çağlar/zamanlar, hane/mesken, şölen/ziyafet, acun/dünya, cura/saz vs. Yazar, sözcüklerin kullanılmasında Atatürk'ün etkin bir rol oynadığını belirtir: “Bugün artık dilimize yerleşmiş olan Bay ve Bayan kelimelerini Atatürk bu piyes ile meşgul olurken kararlaştırmıştı.”⁸³⁴ Böylece oyunun dilinin tam anlamıyla Türkçeleşmesini sağlamıştır.

Pirinçler Yeşerecek'te oyunun konusuna bağlı olarak çevre ve insan farklıdır. Oyun kişilerinin dilinden olayların yabancı bir ülkede geçtiğini anlayabiliriz. Yazar bu atmosferi dil unsurunu da kullanarak vermeyi başarmış, eserine inandırıcılık katmıştır. Oyunda bazen yerel ağızla karşılaşırız. Bunların anlamları ve Türkçe karşılıkları oyunun sonunda da verilmiştir. Kadın'ın çocuğu için söylediği türkü Türkçe verilmişken aynı türkünün askerin ölümünden sonra Kore dilinde söylenmesi kadının acısını kendi diliyle daha etkili

⁸³⁴ Münir Hayri Egeli, *Bayönder*, Güneş Matbaası, İstanbul, 1934, s.5

anlatmasını sağlamıştır. Oyunda kullanılan Korece kelimelerden bazıları ise şunlardır: “çoso: peki, Hebi-yes: evet, Çalzara: iyi akşamlar, Nambriwan: iyi, Nambriten: Kötü, Nabun: kötü, Veg so inni, o ra: Gel haydi, gelsene” (s.437) anlamına gelmektedir.

Aynı yaklaşım *Kosava Cehennemindeki Çicek* için de geçerlidir. Oyunda Sırp askerlerin kendi dillerinde konuştuklarını görürüz. Yanında Türkçe karşılığı verilerek inandırıcı olma yoluna gidilmiştir: “Turskim novinarima sımirt! (Türk gazeteciye ölüm!) Ovoy Turçina obavezno pronaçi! (O Türk’ü mutlaka bulmalıyız!)” (s. 43).

Karagöz’ün Dönüşü’nde Türkçe’ye birçok yeni kelimenin girmesi Karagöz’ü şaşkına döndürür. Farklı dilleri konuşmalarına rağmen uşakla nasıl anlaşabildiğine de şaşar:

“Karagöz: Peki, bu ne bu?

Uşak: Aplik.

Karagöz: Yaa... Bu?

Uşak: Abajur.

Karagöz: Bu?

Uşak: Telefon

Karagöz: Bu ne iş anlamadım gitti. Sen Frenkçe konuşuyorsun, ben Türkçe. Gül gibi de anlaşıyoruz” (s. 27).

Karagöz’e göre Türkçe ayağa düşmüştür. Çünkü Uşak üstündeki kıyafetleri papyon, smokin, ceket, pantolon gibi yabancı kökenli kelimelerle anlatmış iş çoraba gelince Karagöz karşılaştığı tek Türkçe kelime karşısında “A hergele, a zebani, a salyangoz, söz ayağa düşmedikçe Türkçe konuşmaz mısın sen” demekten kendini alamıştır. (s.27).

Profesör ile Uşağı’nda ise yazar dil konusunu ele almıştır. Oyunda aydınların dili düzgün kullanmadıkları ileri sürülmüştür. Bilim hakkında konuşurken de, tıbbî bir olayı açıklarken de konuşulan dilin sözdiziminin Türkçe olmasına özen göstermek gerektiği belirtilmiştir. Yazar bu düşüncesini oyun kişileri vasıtasıyla telkin etmeye çalışmıştır. Profesör özellikle aydınların ana dillerini bozarak konuşmayı marifet saymalarından yakını:

“Profesör: Ayınlar yabancı dil öğrenirler. Yabancı dillerin etkisi altında kalırlar, sonra da ana dilini küçük görmeğe başlarlar, sözlerinin arasında yabancı sözcükler kullanmaktan da çekinmezler” (s. 540).

Bazı yazarlar mübalağalı veya mizahî sözleri kullanarak oyun kişilerinin belirgin özelliklerini, zaafalarını ortaya çıkarırlar. Sözcüleri *Kerpiç Memet*’te Recep’in konuşma

tarzı karakterine son derece uygun verilmiştir. Kendini önemli biriymiş gibi tanıtan ancak hiçbir özelliği olmayan Recep'in konuşmalarında abartı vardır: “Bir kere Köseadağ'da sıkıştırdık Kerpiç'i... Onlar atar, biz atarız... Biz atarız, onlar atar. Hey babam hey... Dayan bire... Ben sıyrıldım, ilerledim. ... Recep'i tutabilirsen tut artık. Arkadan seslenirler. ‘Kendini harcama ulan Recep...’ Kim dinler. Bir defa ok yaydan çıkmış.” (s.103).

Aynı durumu *Sevilen Adam*'daki Rasim Altay için de söyleyebiliriz. O da mübalağalı bir şekilde olayları anlatarak ağaya yaranmaya çalışır: “Dün eve biraz erken gitmişsin. Sonra giderken biraz düşünceliymişsin, duydum da, İki gözüm önüme çıksın ki, evde üzüntüden uyuyamadım. Hani belki, Allah etmesin; hasta falansındır diye. Hatta geceleyin kalkıp pencereden sizin eve baktım. Ne yaparsın; hani Allah esirgesin, hasta tökel olursanız. Doğrusu ya, sen ne dersin de, çok canım sıkıldı” (s.11).

Köse ile Muhtar'da da Köse, imamla çıkar ilişkisi olduğu için onu yere göğe sığdıramaz: “ Vallahi ermiş gibisin... Ya; dilin dolaşmadan, şaşmadan bülbül gibi okuyuşun!.. Allah, Allah... İnsan bayılıyor, bayılıyor. Yolun mu şaştı... Ne oldu, nasıl oldu da bizim köye düştün. Rabbim sen bizim köye en büyük armağan diye verdi. Ya mübarek; bu kadar ilmi nerede öğrendin? İnsanları kötü yollara götüren nefis denen kör şeytanı nasıl yendin?” (s.7).

Sen Gara Değilsin'de Pren kendini halka daha farklı göstermek için mübalağalı bir anlatımı tercih etmiştir:

“Yuntabur'un sevgili çocuğu ulusal kahramanımız Gara'nın anıtını, sayın Başkanımız açtıktan sonra, burada, benden önce konuşan sayın hatipler, tarihimize altın harflerle yazılmış şerefli sayfalar kazandıran Yuntaburlu kahraman Gara'nın yaşamını, örnek kişiliğini, savaşlardaki yiğitliklerini dile getirdiler” (s.336).

Ksantos Trajedisi'nde oyun, habercinin mübalağalı bir şekilde tehlikenin gelmek üzere olduğunu anlatmasıyla başlar: “Önüme çıkan her şeyi ezen bir kiklop devi gibi, önüne çıkan her şeyi silip götüren bir okyanus seli gibi, yeryüzünü kurabiye gibi tuzla buz eden Poseidon depremi gibi Roma felaketi de önüne çıkan bütün kent devletlerini yakıyor, yıkıyor, teslim alıyor, başa kendi adamlarını koyuyor, dilin ve dinini değiştiriyor...” (s.159).

Yük'ün geneline mizahî bir dil hâkimdir. Adam ülke yönetiminden, toplumun her kurumunda yaşanan adaletsizlikten, yozlaşan değerlerden mizahî bir dil ve üslupla bahseder. Bazı oyunlarda ünlü şairlerimizin şiirlerinden alıntılar yapıldığını, konuyu desteklemek amacıyla sloganlar kullanıldığını görüyoruz. Örneğin *Eşsiz Kahraman*'da

Kurtuluş Savaşı ve Atatürk; İsmet İnönü'nün, Orhan Şaik Gökyay'ın, Behçet Kemal Çağlar'ın, İbrahim Alâeddin Gövsa'nın, Mithat Cemal'in, Hasan Ali Yüce'nin, Necdet Rüştü'nün sözleriyle dile getirilir.

Kıbrıs Bizimdir'de ise “Öldürürüz, ölmeyiz, alırsız vermeyiz” gibi sloganların yanı sıra şiirlerden de alıntı yapılmıştır. Tevfik Fikret'in “Zulmün topu var, güllesi var kal'ası varsa / Hakkın da bükülmez kolu, dönmez yüzü vardır”, Midhat Cemâl Kuntay'ın “Bayrakları bayrak yapan üstündeki kandır, / Toprak eğer uğrunda ölen varsa vatandır,” Mehmet Akif Ersoy'un “Vurulup tertemiz alından uzanmış yatıyor, / Bir hilal uğruna ya Rab, ne güneşler batıyor...” (s.16) sözleriyle etkili bir anlatım tercih edilmiş, verilmek istenen mesaj şairlerin ifadeleriyle bir kez daha vurgulanmıştır.

Keloğlan ve Derebeyi Oyunu'nda da şiirsel bir dil tercih edilerek oyun diline farklı bir yaklaşım getirilmiştir. Böylece yazarların dil ve üslubu daha akıcı ve zaman zaman da daha çarpıcı bir hal almıştır. *Derebeyi Oyunu*'nda Karagöz, Hacivat ve Dülger'in konuşma becerisindeki ustalık ön plâna çıkarılmıştır. Oyunun sonunda Derebeyi'nin Dülger'in sözlerine dayanamayıp ölmesi de, dilin insanlar arası ilişkilerde, onların birbirleriyle iletişim kurmalarında ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Bazı oyunlarda argo ifadeler veya sokak ağzının tercih edilmesi oyun kişilerinin sosyo-ekonomik durumunu dil yoluyla hissettirmek amacını taşır. Örneğin *Bir Çeyrek Ekmek*'te Osman sokaklarda yaşayan, geçim sıkıntısı çeken biridir ve bu durumuna uygun bir söylemi vardır: “bey abicim, anadın mı, toz ol, matiz olduk, bizim karı mefta...” (s. 3-4).

Sahibinden Kiralık'ta yazar sokağın havasını dil ve üslubuyla yansıtmaya çalışmıştır. Bu dil ve üslubun en belirgin yanı birçok argo ifadeleri içermiş olmasıdır:

“Sadık: Elim! Bak kıracaksın, sonra göreceksin ebeninkini!

Adnan: Daha elim ve daha vahim! Ya ben sana ‘Kanun namına dur!’ dersem?

Sadık: Sen polis değilsin o'lum. Avare takımındansın.

Adnan: Ne çok bilmişsin sen moruk! (s.73).

Öyle Bir Akıl Ki...'de ise Pişekâr, Kavuklu'ya kız istemeye gittiğinde gelin adayının özellikleri şu sözlerle anlatılır:

“Kaynana: Sen de ona git söyle: “Benim sanatım Sultan Mehmet'te küp dibi bekleyici, Suluca-Yayla-Çayırı çapak silici, Gar-Bit Ahır hamamlardan bohça kaldırıcı.

Pişekar: Peki söylerim. (Seyirciye) Küp dibi bekleyici yani Fatih semtindeki meyhanelerde müşteri bekleyen fahişe, çapak silicilik de acemileri tavlaman demek, bohça kaldırıcı da malum...” (s.12).

Yolculuk'ta şoförlük mesleğinin jargonuna uygun bir söylemle karşılaşırız. Örneğin: “Şoför: Ulan hergele! Ulan it oğlu it! Böle mi alınır viraç? Akşam akşam adamın başını belaya sokacak... Derler ki şoförler küfürbaz oluyor. Hadi gel de küfretme!”(s.443).

Ksantos Trajedisi'nde ise diğerlerinden farklı olarak bir prensin argo kullandığını görürüz. “Herkes kavun bana kelek verdin! Aslan diye beklediğim bir kedi bile değilmiş meğer!” (s.163). Bu durum, oyunun absürd yapısıyla ilgilidir. Klasik tiyatro anlayışında önemli olan her unsur absürd tiyatro yazarları için sorgulanır, reddedilir veya bir ölçüde bozularak kullanılır. Bu düşünce tarzını *Ksantos Trajedisi*'nin dil ve üslubunda görürüz. Oyun kişinin sosyal durumuna uygun olmayan bir söylemi benimsemesi bizim kullanılan dile odaklanmamıza neden olur. Bu bağlamda dil iletişim aracı olmaktan çıkmış, başlı başına bir sorun haline gelmiştir.

Bu dönem içerisinde yazılan oyunlar arasında dil ve üslupça başarısız oyunlar da vardır. Sözel *Baba*'da Ahmet'in, *Erkek Kukla*'da oyun kişilerinin, *Kıbrıs'a Giden Öğretmen*'de çocukların yaşlarından büyük konuşturulması bizce oyun yazarlarının ders verme düşüncesi ile eserlerini kaleme almasından kaynaklanmaktadır.

Teknik anlamda oyunun ritmini bozan uzun konuşmalara *Atak Ali*'de, *Ali Baba* yahut *Kırk Haramiler*'de, *Bir Komedi*'de, *Yağ Kandili*'nde, *Ülkü Yolcusu*'nda, *Gömdüğüm O Cihan*'da, *Üç Kahramanlar*'da, *Vatan Uğrunda*'da, *Beş Devir*'de, *Gün Doğuyor*'da rastlarız. *Aşk ile Zafer Arasında Yakup ve Roziya*'da ise birinci perde tamamen Yakup'un monologuna ayrılmış, bu da oyunun dramatik etkisini yok etmiştir. Oyunun genelinde de konuşmalar bir tiyatro eserine uygun olmayan uzunluktadır. Yakup'un kullandığı terimler ve benzetmeler denizcilik dünyasına aittir: “Fırtına sakın denizleri aradığı gibi aşkta tutuşmak isteyen genç gönüllere nüfuz eder. Anî bir değişme denizi nasıl altüst ederse aşk ta bir kalbi aynı sür'atle sarsar...” (s.13).

Vicdanların Emri'nde Müdafaa Vekili, İhtiyar ve Server'in konuşmaları uzun tutulmuştur. Hatta konuşmalarında yazar paragraf yapma gereği bile duymuştur:

“Müdafaa Vekili: Şayanı hürmet bir irfan kafilisi ellerini vicdanlarına bakarak şahadetimize koşmağa can atıyor... Muhterem ve adil heyet!... Müvekkilimin asil bir heyecanla sararmış genç ve pürüzsüz çehresine bakınız! Durgun, sakın, mert bakışlı gözlerine bakınız! Onda bir mücrimini haşyeti, bir ana katilini cibilliyetsizliği var mı?

Genç validenin, ana oğul arasında kalmasına ahdedilmiş mahrem bir sır neticesi intihar etmiş olmadığı ne malum?...” (s.755).

Absürd oyunlarda diyalogların geri plânda kaldığını, sözel saçmalıkların bulunduğunu, hatta klişelerin yergili ve yıkıcı kullanıldığını tespit ediyoruz. Zira yazarlar,

oyun kişinin çıkmazlarını, çelişkilerini bu yolla ortaya koymaya çalışmışlardır. Örneğin *Âdem ile Mâdem*'de yazar oyun kişileri arasındaki iletişimsizliği, kalıplaşmış ifadelerin dışına çıkarak dil aracıyla okuyucuya şöyle sunmuştur:

“A: Gözüm ısıyor sizi bir yerlerden.

B: Ne tuhaf... benim de bir yerlerden sizi ısırın bir gözüm var.

A: Gözlerimizin bu ısırganlığı bir yerlerden geliyor olsa” (s.36)

“Adem: Dikkat edin yani... Kazalar birikip duruyor elimde... Bir tanesi çıkıverirse... Hadi neyse...” (s.51)

Aynı oyundan aldığımız bir diğer örnek ise aşağıdadır:

“Adem: Ayağımızı gösterip yorgancıları korkutacağız.

....

Adem: Balığı kuyruğundan kokutacağız.

Mâdem: Gül yaprağından limon suyu çıkaracağız.

Adem: Kargaları göz şölenlerine çağıracağız” (s.46) şeklindeki sözler bu görüşümüzü doğrulamaktadır.

Sonsuzluk Kitabevi'nde absürd yazının yöntemlerinden biri olan sayılarla oynamayla karşılaşırız. Örneğin Adam'ın Birinci Kız'ı parası olduğuna ikna etmek için “Belki inanmayacaksınız, ama bakın! Bin, iki bin, üç bin, dört bin, on bin, yirmi bin, otuz bin, kırk bin, elli bin, yüz bin, iki yüz bin! Bunlar yanımdakiler, daha da var!” (s. 643) diyerek sayılarda aşamalı bir büyümeye doğru gitmesi sahnede yaşanılana belli bir saflık da katar.

Oyunda genellikle replikler, sorulu-yanıtlı bir düzen içinde ritmi doruk noktasına çıkarır. Üst üste, nedensiz olarak yinelenen sözcükler, cümleler anlamını yitirirken sahnede yabancılaşma sağlanır ve oyun absürd tiyatro özelliği kazanır:

“İkinci Kız: Evet, evet, evet! Şimdi, şimdi, şimdi! Evet, evet, evet, evet! Şimdi, şimdi, şimdi! Başka var mı bayım, başka var mı bayım, başka? Başka var mı bayım, başka var mı bayım, başka?” (s.666).

Bir başka soyutlama yolu da, seslerden yola çıkarak karşıt anlamlı ve yine aynı amaç için türetilmiş olan sözcüklerin cümlede bir arada yer almasıdır. Örneğin *Bay Hiç*'te salon sözcüğünün önüne avam dilinde yer alan “saloz” konurken, bu sözcükten türetilmiş olan ‘baloz’ da ‘balo’ya karşıt olarak kullanılır:⁸³⁵ “Kadın: Balolara balozlara, salonlara salozlara...giderdik” (s.623).

⁸³⁵ Esen Çamurdan, *Hıçkırma Haykırmak Arası, Sabahattin Kudret Aksal Oyunlarını Bir Okuma Denemesi*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2001, s.63

Sonsuzluk Kitabevi'nde dil iletişimden çok bir iletişimsizlik aracına dönüşmüştür. İnsan düzen içinde yok oldukça ancak konuşabildiği sürece vardır. Bu noktada dil, hem güç hem de güçsüzlük aracı olarak karşımıza çıkar. Nasıl düşüneceğini bilemeyen oyun kişileri nasıl konuşulacağını da unutmuşlardır. Buradaki amaç dil aracılığıyla seyirciyi yaşadığı dünyadan koparmak, ona uzaktan bakmasını sağlamaktır. Her şey tersyüz edilir ve toplumsal yaşamın çöküntüsü tüm gerçekliğiyle gözler önüne serilir. Söylemin kopukluğu, tuhaflığı ve onun arkasında yatan anlamsızlık da seyirciyi ister istemez tek başına bırakır. Seyirci, içinde bulunduğu düzenin gerçeklikle olan ilintisini sorgulamaya yöneltilirken daha yapıcı olmaya, çevresine daha değişik açıdan bakmaya, onu kuşatmış olan söylemsel ve davranışsal şifrelerin ayırımına varmaya zorlanır.⁸³⁶

Yazar, oyunda anlam ve seslerle oynayarak sözdiziminin ve sözün yapısını parçalar ve sözün mantıksal düzenini bozarak sahnede bir tür yabancılaştırma etkisi sağlar. Dilin mantığını abartma ve pekiştirme yoluyla bozma örneğini *Bay Hiç*'de görürüz:

“Kadın: Bağıracağım şimdi! Anlamıyor musunuz, şimdi bağıracağım, avazım çıktığı kadar hem de! Alt katları, üst katları, en alt katları, en üst katları, bodrumları, çatıları ayağa kaldıracam” (s.586).

Anday tiyatrosundaki oyun kişileri bireysel varlığını konuşma yoluyla dile getirir. Oyunları bir anlamda insanın, “denetleyemediği toplum yaşamıyla engelleyemediği ölüm arasında yaşadığı eşikte sürdürdüğü konuşma eylemi üstünedir.”⁸³⁷ Örneğin *Dikkat Köpek Var*'da oyunun tümü ilk okuyuşta yadırgatıcı bir etki bırakan “alışılmışın dışında” söyleyişlerden oluşur:

“Adam: Doktoru tanır mısınız?

Delikanlı: Hayır tanımıyorum.

Adam: Nasıl tanımazsınız, maskelidir (s.129).

Ölüler Konuşmak İster'deki kişilerin düşünmeden, sorgulamadan kalıp söylemleri arka arkaya sıraladıklarına tanık oluruz. Kalıp söylem ise sindirilmişliğin, silikliğin maskesini oluşturur ve oyunun genel işleyişi içinde kişilikten uzaklaştırma aracıdır. Böylece kişiler dillerine olduğu kadar kendilerine de yabancılaşmış olurlar. “Tarağı daha önce bulsaydı ırzıma geçmeyecekti” gibi hiçbir mantık izi taşımayan ve konuşanı ele veren bir neden öne sürebilir. Esen Çamurdan oyun kişilerinin kullandıkları dil kendilerine ait olmadığı için kendi yazgısını belirleyemeyen küçük adamı imlediğini belirtir.⁸³⁸ *Ölüler*

⁸³⁶ Çamurdan, a.g.e., s. 97

⁸³⁷ Ayşegül Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama, M.. Cevdet Anday Tiyatrosu*, s.245

⁸³⁸ Esen Çamurdan, *Şiddet İle Oynamak, Çağdaş Türk Tiyatrosunda Şiddet Görünümleri*, s.46

Konuşmak İster'de ise herkes kendi söylediğinin kabul edilmesi gerektiğini düşünür. Birbiriyle bağlantılı konuşmalar yer almaz. Çünkü kimse kimseyi dinlemez. Aralarında mantıklı konuşan kimse yoktur. Herkes varlığını devam ettirmek için kendine göre doğru olduğunu düşündüğü yoldan ilerlemektedir. Bunun sorgulamasının yapılmasına da karşıdırlar.

Feyyaz Karacan'ın da *Mutlu Azınlık*'ta dilde var olan kalıplarını yıkmaya söz konusudur: “Şamdanlı selamlar sunmak, ayağımın altına alır, gözlerinin canını çıkarırım. Kaba etinin derisini söker başına geçiririm. Dilini keser safra kesesine dikerim, tüylerin kirpileşsin, ödümü çatlatıyordun az kalsın.” (s.123). Can Gürzap, Karacan gibi Baydur'un *Doğum, Çin Kelebeği* gibi oyunlarında kullandığı dilde benzer bir tutum sergilediğini belirtir:

“Birbiri ardına oya gibi işlenmiş diyaloglar. Sözcükleri kazdıkça altından çıkan ve çıktıkça zenginleşen bir ifade gücü. Hınzır bir sorgulama. Köhneleşmiş ve bizi cendereye sokan, bugün de sokmaya devam eden değerlere inceden inceye dalgasını geçen ve iğneleyen bir anlatım... Mehmet Baydur'un bir oyun yazarı olarak en büyük özelliklerinden biri, söylediği her şeyin önünü ve arkası açık bırakmasıdır. Bunu yaparken kendi yazarlık kişiliğinden ve anlatımından en ufak bir ödün vermeden yönetmenin yaratıcılığına pay bırakır.”⁸³⁹

Kozalar'da anlamsız sözlerin arka arkaya getirilmesi ile absürd bir ortam yaratılmıştır. İki kadın aya çıkma hakkında konuşurlarken birden sözü güveye getirirler ve iki konu arasında anlamsız bir bağlantı kurulmuş olur:

“I. Kadın: Biz o zaman tatildegdik. Deniz kıyısında...

III.Kadın: Biz ağustosta gittik. Ne olur, ne olmaz, adamlar, söylemesi ayıp, ayı başımıza yıkarlar da, evimiz barkımızdan uzak, gurbette gömülür kalırız diye çekindik.

I. Kadın:...Evde üç kutu şekerden başka yok. Bir felaket olsa, çocuklar dünyada şekersiz içmezler. (Aksırır) Aş da eriyorum bir yandan...

III. Kadın: Ortalık da çok karışık. Çok...

II.Kadın: Bütün elbiselerimi güve yemiş.

III.Kadın: Onlar böyle aya gide gele güveler de arttı.

I. Kadın: Ay çok soğukmuş, diyorlar.

III. Kadın: Çok soğuksa, adamlar burdan orada gidince güveler hemen anlamışlardır buranın sıcak olduğunu...” (s.343).

⁸³⁹ Can Gürzap, “Mehmet Baydur'un Anısına”, *Elvada Dünya Merhaba Kâinat*, s.137

Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak'ta bazı kelimeler üzerinde ısrarla durulduğu görülür. Örneğin "lütfen" kelimesi oyunun bir bölümünde arka arkaya kullanılmak suretiyle iki oyun kişinin de ne kadar kırılğan bir yapıda olduğu gösterilir.

“Isabella: Lütfen, lütfen Bay Pierre, lütfen. Kızmayın. Bana kızmayın lütfen.

Lütfen, bana lanet okumayın. Lütfen, ne olur, lütfen...

Pierre: Kes şu 'lütfen' demeyi!

Isabella: Peki Bay Pierre. Lütfen... Lütfen kızmayın bana. Lütfen, lütfen...

Pierre: Sus, sus, sus! Lütfen sus!

Isabella: Lütfen Bay Pierre...

Pierre: Sus, lütfen.

Isabella: Lütfen...

Pierre: Lütfen!

Isabella: (Papatyayı Pierre'e uzatır) Lütfen.

Pierre: Lütfen... Çiçek...

Isabella: Çiçek. Lütfen" (s.201).

Oyunda aynı zamanda bazı ses taklidi ifadeler üzerinde ısrar edilmek suretiyle konudan geçici bir süre de olsa uzaklaşma sağlanmıştır:

“Isabella: 'Pat' diye mi kırıldı?

Pierre: (Bir an) Öyle mi dedim?

Isabella: Evet?

Pierre: 'Pat' mı?

Isabella: Evet. 'Pat'.

Pierre: Şey, yanılmış olabilirim... 'Küt' müydü acaba?...

Isabella: Yere düştüğünüzde; 'küt' olmuş olabilir. 'Çat' daha akla yakın bence.

Pierre: Hı?

Isabella: Ayağınız 'çat' diye kırılmış olabilir diyordum.

Pierre: Doğru ya, tabii. Öyle 'çat' diye kırıldı işte (s.202).

Ksantos Trajedisi'nde kullanılan dil de bir tragedyada olması gereken dilden çok farklıdır, daha çok absürd oyunlardaki dil kullanımına yaklaşıp:

“Roma Elçisi: Evet ama yerine kocaman bir Yazlık Saray yapmak istiyor! Sezar şimdiden burası için yeni bir isim buldu bile! Belle de Ksantos Place!

Ksantos: Biz de Sezar'ın hizmetlileri, uşakları mı oluyoruz?! Söyle o Sezar manyağına, Ksantos'un kılına zarar gelirse kendisinin pizza gibi hamurunu açar, Venedik gibi suya basar, Napoli gibi fırına atar, Roma gibi yakarım!

Roma Elçisi: Mama mia! Barbarlık canım sizinki!" (s.162).

Haldun Taner, dil yoluyla kuşaklar arasındaki farkı anlatmaya çalışır. *Dışardakiler*'de bunun güzel bir örneğiyle karşılaşırız. Yümnü Bey'in "Hafızam ve melekâtı akliye henüz yerinde iken, nesli atının enzârı ibreti önüne bütün bildiklerimi dökmeliyim... Bir hakikat kalmasın âlemde nihan..." (s.126) sözleri günümüz insanının anlamakta zorlanacağı bir ifadedir. Aslında yazar Yümnü'nün sembolize ettiği değerlerin geçersizliğini kullandığı dille de ortaya koymuştur. Buna karşılık Necati'nin kullandığı kaba saba dilde ise günün gerçeğini buluruz: "Moruk nerede?... Şimdi çaktım dalgayı. Sen yağlı kapı buldun arkadaşım. Adam hatıra küpü. O yazacak siz vuracaksınız" (s. 125). Haldun Taner'in iki farklı söylemle ayrı seviyedeki seyirciye hitap etme amacını gütmesi mümkündür. Ancak Yümnü'nün konuşma tarzıyla sınırlı sayıdaki seyirciye ulaşabileceğini de göz ardı etmemek gerekir.⁸⁴⁰

Keloğlan ile Zülfüsarı'nın çağdaş bir dönemi yansıttığını joystick, bilgisayar, dijital tablo, telsiz gibi ifadelerden de çıkarabiliriz. Oyunun başında Keloğlan ile Zülfüsarı arasında geçen konuşmalarda oyun kişilerinin bazı kelimeler üzerinde durarak karşılıklı atışmalar yaptıklarına tanık oluruz. Örneğin: "Keloğlan: Akıl, akıldır ve akıl akıldan üstündür. Mesela benim aklım, senin aklından üstündür. Akıl var, akılcık var. Dokuz ölç, bir biç. Aklın mı var, derdin var. Aklını ayağına göre uzat" derken "Zülfüsarı'nın buna cevabı "Biz de akılsız başımızın cezasını ayaklarımıza çektirip buralara kadar gelem ve senin akılsızlıklarını seyredelim" (s.16) şeklinde olur. Bu oyunda olduğu gibi *Newton Bilgisayardan Ne Anlar*'da da pinkodu, jetsky, cv gibi terimlerle oyunun geçtiği döneme özgü bir dilin benimsendiği izlenimi verilir. *Öyle Bir Akıl Ki...*'de de kimi yerde oyunu günümüze yaklaştıran ifadeler rastlıyoruz. Örneğin Kavuklu sokakta bulunduğu aklın bir liberale ait olduğunu, memurların çok az maaş aldıklarını söyler; doğan çocuğuna Küçük Hüsamettin ismini uygun görür. Okuduğu şiirlerde bile günümüz yaşantısına bir gönderme vardır:

"Takalar geçiyor allı yeşilli,
Demokrasi gidiyor çiftetelli,
Vergiler koydum bir güzel yemeli
Vatandaş, daha varsa koy demeli" (s.18).

⁸⁴⁰ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s.174

Hücre İnsanı'nda yazar, Anlatıcı'nın işkence görürken çok acı çektiğini dil vasıtasıyla da seyircilere duyurur. Normal akışı içinde ilerleyen konuşmalar, kaba kuvvetin kullanıldığı yerlerde kesintiye uğrar. Yazar, can çekişen bir insanın konuşmasını dil ve üslubun yardımıyla şöyle vermeye çalışır:

“Yutmadılar...uyuştu iyice... avukatların
tavsiyesi...ydi.. işkenceye dayanmanın alemi
yok... getirin... imza...larım dersin, sonra
işken...ce...altında...çok uyuştu...geçersiz...dir...falan...ama
iyi ki yut...madılar... hazır alışmışken... dayan...malı..” (s.72).

Yine Bilgesu Erenus, *Kırmızı Karağaç*'ta Türkçe'ye özgü birçok güncel söyleyiş biçimini kullanarak Virginia'yı 'yerli'leştirir. Bu hem kadın yazara vefa borcunun ödemek istemesinin, hem de haksızlığa uğradığını düşündüğü bir yazarı, izleyiciye ve okura yakınlaştırma çabasının sonucudur: Örneğin “beştaş oynamak, elma dersem çık armut dersem çıkma, genç kızlar sana abayı yakacak, deli danalar gibi dönenip durma” gibi sözler bu görüşümüzü doğrulayacak ifade kalıplarıdır.

Bu dönemde yazılmış kimi oyunlarda hitabet sanatının da kullanıldığını görürüz. Seyircileri coşturmak, belli noktalara yoğunlaşmaların sağlamak amacıyla tercih edilen bu yaklaşımın somut bir örneğini *Beyaz Kahraman*'da görmemiz mümkündür:

“Gençler, ihtiyarlar! Millet, benim milletim, Türk milleti! Yıl dönümümü bu kadar heyecanla, bu kadar muhabbetle ve bu şekilde tebrike gelmeni beni minnettar etti. Doğduğum günden bugüne kadar büyük milletime olan minnet ve itimadımın ne kadar haklı ve yerinde olduğunu bununla da görülmüştür” (s.20).

Aynı üslubun *Köy Muallimi*'nde de benimsendiğine tanık oluruz. Öğretmen Ünlü Bey köylülere ve çocuklara şu şekilde seslenir:

“ Sevimli, sevgili, büyük yürekli çocuklar! Türk çocukları!... Sevimli, saygılı, büyük ruhlu köylüler! Türk köylüleri! Otuzuncu yıl dönümüm için gösterdiğiniz sevince karşı çok teşekkür ederim... Küçükler! Siz de, bizden sonra gelecekleri bu yoldan yürüteceksiniz... Fakat biliniz ki en büyük, en parlak kahramanlar sizsiniz, siz olacaksınız” (s.11).

Antonius, Kleopatra ve Arada Bir Caesar'da da oyunun sonuna doğru Antonius ve Kleopatra birer trajedi kahramanı olarak oyunun geneline uygun olmayan uzun bir tiratla sahnededirler:

“Kleopatra: Geliyorum sana ey hiçlik... Artık ateş ve hava olmak üzereyim... suyun ateş pahası olduğu yaşamımızda, onu daha aşağılık bir hayata bırakıyorum...

bırakıyoruz...(Yılanını alır) Hayatın kördüğümü, kudur öfkeden gir içimde de tez gör işini... Böyle tatlılıkla ayrılıyorsa can bedenden, bir sevgili çimdiği demektir ölümün şamarı... Acıtan ama özlenen bir şey... Ne rahat bir yatış bu, böyle birden yok oluveriyorsa insan... Ey dünya vedalaşmak bile gereksiz artık seninle...” (s.87).

Kleopatra’nın arkasından ölüme giden Antonius’un konuşma tarzı da ondan farklı değildir: “Ey mehtap!... Karanlığa boğ bu dünyanın değişken suratını... Kleopatra, al beni de yanına... Bir yıldız düştü, zamanlar sona erdi... Kleopatra, al beni de yanına... O kahpe feleğe öyle lanetler olsun ki öfkeden kudurup kırsın dönmez olası çarkını... Bir güvey gibi gidiyorum ölüme... bir sevgilinin yatağına koşar gibi...” (s.88).

Cumhuriyet döneminde yazılmış oyunlarda diğer dönemlerde görmediğimiz imge kullanımına rastlarız. Özellikle son yıllardaki oyunlarda oldukça sık karşılaştığımız bu uygulamanın kimi örneklerini *Kuş*, *Terzi Makası*, *Kozalar*, *Çıkış*, *Avcı Karkap*, *Tren Gidiyor*, *Tombala*, *Baba ile Oğul*, *Kırmızı Karaağaç*, *Kuyu*, *Ertelenen Düğün* ve *Sevgili Hayat* gibi oyunlarda bulabiliyoruz. Yazarlarımız bu oyunlarda imgeler aracılığıyla oyun kişilerin psikolojilerini, duygu çalkantılarını, çıkmazlarını daha etkili bir şekilde vermişler, oyunlarına farklı anlam katmanları eklemeyi başarmışlardır. Bu oyunlardan biri olan *Bina*’da yazarın “bina” imgesiyle yaşantımıza göndermeler yaptığını söyleyebiliriz. Oyunda bina bir insana benzetilir ve insan gibi gelişip büyümesi, serpilmesi gerektiğine inanılır:

“İkinci Adam: Binalar da insanlar gibidir.

Birinci Adam: Kimisi içine kapanıktır. Penceresiz, kalın duvarlıdırlar. Dışarıdan baktığınızda ne binası olduğunu anlayamazsınız.

İkinci Adam: Kimi dışa dönük. Bol pencere... Kimisi çok konuşkandır. Sürekli kendinden bahseder” (s.47).

Binanın yapılış amacından tamamen uzaklaşması da insan hayatıyla paralel bir şekilde anlatılır:

“Birinci Adam: Bazı insanlar oto tamircisi olarak yaratılmıştır. Ama oto tamircisi olabilmeleri için, önce, Hukuk Fakültesini bitirip, çiğ köfte dükkânı açmaları, sonra iflas edip, gazoz fabrikasından emekli olmaları gerekir... Evet, binalar da böyledir. Bazı binalar hamburgerci olmak için yaratılmıştır. Ama o aşamaya kolay varamazlar. Hamburgerci olabilmek için, önce gelinlikçi dükkânı olup iflas etmeleri, daha sonra, radyo tamircisi olup iflas etmeleri, daha sonra kırtasiyecisi olup iflas etmeleri...”(s.50).

Görüyoruz ki bu sözlerde toplumsal bir eleştiri de yatmaktadır. Her şeyin her an değiştiği, dengelerin sürekli alt üst olduğu bir toplumda bireyin veya toplumun düzenli bir şekilde hayatını devam ettirebilmesi çok zordur. Gel-gitlerin yaşanması kaçınılmazdır.

Sonuç olarak Türk tiyatrosunun üç dönemini de incelediğimiz bu bölümde yazarlarımızın bu konuda önemli aşamalar katettikleri kanaatindeyiz. Şinasi'nin açtığı yolda Meşrutiyet döneminde birtakım sapmalar olsa bile Cumhuriyet dönemi yıllarına geldiğimizde birçok oyun yazarlarımızın dil konusunda gerekli hassasiyeti göstermeye başladıklarını ve kendi üsluplarını bulduklarını söyleyebiliriz. Bu gelişmede tiyatronun kendine has bir dili olduğunu kavramanın ve bu anlayışla eserler kaleme almanın da etkisi yadsınamaz. Artık yazarlarımız Türkçe'nin zenginliğini oyunlarında da canlı bir şekilde göstermeye ve kendi özgün tarzlarını oluşturmaya çalışmaktadırlar.

BEŞİNCİ BÖLÜM

İNGİLİZ TİYATROSUNDA KISA OYUNLAR

İngiltere’de ilk tiyatro eserleri Norman istilasından sonra, on birinci yüzyılda, Katolik kilisesi törenlerinden doğan oyunlardır. Halka tiyatro yoluyla dini öğretmeyi amaçlayan bu oyunların aktörleri rahiplerdi. Bu eserler zamanla gelişmiş ve on dördüncü yüzyılda “Miracle Play” (Mucize Oyun) ve “Morality Play” (Ahlâk Oyunu) denilen iki oyun türü ortaya çıkmıştır. Konusunu İncil’den ve Hristiyan kilisenin ermişlerinin yaşamlarından alan bu oyunları lonca üyeleri sahnelemiştir. Ayrıca kısa oyunların ilk denemeleri diyebileceğimiz “interlude” (ara oyun) adındaki oyunlar da iki uzun oyun arasında veya bir şölenle konukları eğlendirmek için oynanmıştır. On altıncı yüzyıla kadar varlığını sürdüren bu oyunlar vak’a seçme ve soyut şahısların tasvirinin gerçeğe dayanması hususunda İngiliz tiyatrosunun gelişimine katkıda bulunmuştur. 1550’li yıllara kadar bu çizgide devam eden İngiliz tiyatrosu yavaş yavaş konu ve şahıs bakımından dinî olmaktan çıkar.

Öte yandan bu dönemde tiyatro yazarları özellikle tip yaratmakta ve yerli unsurlar kullanmakta ustalaşmışlardır. Ancak oyunlarda olay örgüsünü kurgulama ve karakter oluşturmada çeşitli aksamalar/kusurlar görülür.⁸⁴¹ Tam anlamıyla başarılı eserler ise İngiliz tiyatrosunun en parlak döneminin yaşandığı Elizabeth döneminde karşımıza çıkar. Bu yıllarda yazılan oyunların en önemli özelliği özgün olmaları ve sadece belli bir kesime değil, tüm İngiliz halkına seslenmeleridir. Yunan tiyatrosunun kurallarını reddeden bu dönem yazarları daha çok Romalıların tiyatro tekniğinden yararlanmışlardır. Daha önce sözünü ettiğimiz “interlude”lar bu dönem komedyelerinin gelişmesine yardımcı olmuştur. John Heywood, John Lyly, Robert Green, Christopher Marlowe ve Shakespeare bu çağda adlarını duyurmuş, başyapıtlara imza atmışlardır. Elizabeth döneminin dünyaca tanınmış ismi Shakespeare’den sonraki kimi yazarlar onun tekniği tekrarlamışlar, kimileri de Shakespeare’nin İngiliz tiyatrosuna kazandırdıklarını özgün bir şekilde kullanabilmişlerdir.

Elizabeth dönemindeki siyasî başarıların ardından ülkede bir kaos ortamı yaşanır ve I. Charles tahttayken 1642’de iç savaş çıkar. Yönetimi ele geçiren Puritanlar tiyatroları kapatırlar, böylece İngiliz halkının tiyatro ile bağı da kopmuş olur. 1642–1660 yılları arasında eski tiyatrolar yıkılır, oyuncuların çoğu da tutuklanır. Bu dönemde tiyatro faaliyetleri gizli ve düzensiz olarak, görevlilerin denetiminden uzak kasaba ve köylerin pazaryerlerinde gerçekleşmiştir. 1658’de Cromwell’in ölmesiyle birlikte yeni bir döneme girilir.

Restorasyon döneminde ise Elizabeth dönemine göre sınırlı sayıda eser verildiğini söyleyebiliriz. Oyun yazarları, saray çevrelerinin ve yüksek sınıfın hoşuna gitmek için

⁸⁴¹ İrfan Şahinbaş, *İngiliz Tiyatrosu Tarihi*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1950, s.82

Cromwell rejiminin dinî ve ahlakî değerlerini hiçe sayan komedyalar yazmışlardır. Bu yıllarda tiyatro ile şiir kopmuş ve eserler halkın tamamına değil, belirli bir çevreye hitap etmiştir. O dönemin seyircisi, Shakespeare oyunlarında gördüğümüz insanların davranışlarının ve duygu dünyasının derinlemesine incelendiği oyunlar yerine, fars öğelerini içeren eserleri tercih etmişlerdir. Bu dönemde daha çok popüler romanların ve Fransız oyunlarının adaptasyonu yapılmıştır.⁸⁴² Restorasyon dönemi yazarları Fransız edebiyatına hayran olmakla beraber hiçbirinde Moliere'in yeteneği yoktur. Onlar giderek yozlaşan tragedyalardan çok komedyalara eğilmişlerdir. Bu oyunlarda da Ben Johnson'ın etkisi altında kaldıklarını söyleyebiliriz. Yine de yüzeysellikten kurtulamamışlardır.⁸⁴³ Sir George Etherege'i, William Wycherley'i, George Farquhar'ı, William Congreve'i bu dönem oyun yazarları arasında sayabiliriz.

1688'de Stuart hanedanı tahttan indirilmiş ve orta sınıf ülkeye egemen olmuştur. Ahlakî ve dinî konularda tutucu olan bu insanlar tiyatro sahnelerinde duygusal komedy ve aile dramı görmek istemişlerdir. John Gay, Oliver Goldsmith, Richard Sheridan gibi yazarlar bu tarzda eserler vermişlerdir. Bu oyunlarda mutlu ve hali vakti yerinde olan ailelerin karşılaştıkları felaketler, ihanetler, kıskançlıklar, cinayetler işlenmiştir. On yedinci yüzyıldan sonra da roman türü yavaş yavaş tiyatronun yerini alır. Tiyatronun gerilemesinin bir başka sebebi de tiyatro yöneticileridir. Onlar kaliteli eserler yerine halkın zevkine göre yazılan, popüler kültüre hizmet eden oyunları sahnelemeyi tercih etmişler ve bu yüzden birçok yetenekli genç oyun yazarına destek olmamışlardır. On sekizinci yüzyılda ise İngiltere tiyatrolarında pandomim ve İtalyanların "commedia dell'arte"leri ve operaları sahnelenmiştir.⁸⁴⁴ On dokuzuncu yüzyılın büyük şairleri, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Byron oyun yazmayı denemişlerse de ortaya dikkate değer eserler koyamamışlardır. Burjuvanın para üzerine oturtulmuş temeline karşı romantik bir ayaklanma içerisinde olan bu şairler, seyircilerin isteğine göre hareket etmemişlerdir. Bu yüzden oyunlarını sahnelemek için değil, okunmak için yazmışlardır. Doğal olarak da aksiyonu yok sayıp söze ağırlık vermişlerdir.⁸⁴⁵ İngiliz tiyatrosu neredeyse iki yüzyıl süren bir suskunluk döneminden sonra yirminci yüzyılda yabancı yazarların, özellikle Çekov'un, Strindberg'in ve İbsen'in etkisiyle yeniden dirilmiştir. Bu canlanmada İrlandalı oyun yazarı Bernard

⁸⁴² Jeon Chothia, *English Drama of the Early Modern Period, 1890-1940*, Longman Group Limited, London, 1996 s.24

⁸⁴³ David Daiches, *A Critical History of English Literature, Volume III*, Secker – Warburg, London, 1960, s.540

⁸⁴⁴ David Daiches, *A Critical History of English Literature, Volume IV*, Secker-Warburg, London, 1969, s.1100

⁸⁴⁵ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*, Mitos Boyut Yayınları, 2000, s.260

Shaw'un etkisini de unutmamak gerekir.⁸⁴⁶ Yirminci yüzyılda Yeats, Eliot ve Fry başarılı çalışmalara imza atarlar. Ayrıca II. Dünya Savaşı edebiyat dünyasını da derinden etkiler. İngiliz tiyatrosu 1956'da Brecht'le tanışınca yepyeni bir dönem başlar. Londra'da genç oyun yazarlarının ellerinden tutacak topluluklar kurulur. Sanat Tiyatrosu (Arts Theatre), Royal Court Tiyatrosu (The Royal Court Theatre), Tiyatro Atölyesi (Theatre Workshop) bunlardan birkaçıdır. John Osborne, Arnold Wesker, John Arden, John Mortimer önemli oyun yazarlarıdır.

Öte yandan Beckett ve Ionesco'nın absürd tiyatro akımını İngiltere'de Harold Pinter ve N. F. Simpson temsil etmiş, bu akımın etkisiyle çalışmalar kaleme almışlardır. Genç kuşak İngiliz yazarlarının ortak özellikleri, yanlışlara öfkeyle karşı çıkmaları, sürekli kuşku ve güvensizlik içinde olmalarıdır. Adı geçen yazarlar eserlerinde gecekondu hayatından kesitler sunmuşlar, işçi ve ırk sorunlarını irdelenmişler, sınıf çatışmaları üzerinde durmuşlardır.⁸⁴⁷

İngiliz tiyatrosunda kısa oyunların geçmişi yukarıda da belirttiğimiz gibi uzun oyunlar arasında oynanan ve seyirciyi güldürme amacını taşıyan "interlude"lara dayanır. Kısa oyunlar ancak on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren ayrı bir tür olarak benimsenir. Birçok İngiliz oyun yazarı uzun oyunların yanı sıra kısa oyunlar da yazarak bu alandaki başarılarını ispatlamışlardır. Tezimizin bu bölümünde 1850'lerden başlayarak günümüze kadar yazılan İngiliz kısa oyunlarından temin edebildiklerimizi ele alacağız. Bu oyunları, Türk tiyatrosundaki kısa oyunlar gibi konularına göre sınıflandırdıktan sonra kişiler, zaman, mekân, yapı ve kompozisyon, dil ve üslup bakımından değerlendirmeye çalışacağız. Şimdi İngiliz kısa oyunlarını bu çerçevede ele almaya çalışalım.

5.1. KONU

İngiliz kısa oyunlarının çoğunda yazarların aşk ve evlilik üzerinde durduğunu söyleyebiliriz. Bu oyunların kimisinde bireysel aşk, kimisinde de meslek aşkı işlenmiştir. Aynı zamanda toplumda para ve otoriteyi baskı aracı olarak kullananların eleştirildiği, bu duruma karşı çıkanların mağdur olduklarının anlatıldığı oyunlar da yazılmıştır. Feminizm akımıyla birlikte toplumda kadınların yeri sorgulanmış, haklarının bilincinde olup olmadıkları tartışılmıştır. Bu dönemde yazılan bazı oyunlar da bu konu etrafında gelişmiştir. Oyunları "Güç ve Otorite Baskısını Anlatan Oyunlar", "Aşk ve Evlilik Etrafında Gelişen Oyunlar", "Sanat Aşkını Anlatan Oyunlar", "Kadınların Sorunları

⁸⁴⁶ Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi II*, Altın Kitaplar, İstanbul, 1989, s.79

⁸⁴⁷ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2, 19. yüzyıldan –Günümüze kadar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.260

Etrafında Gelişen Oyunlar” ve “Diğer Oyunlar” başlıkları altında incelemeyi uygun gördük. Bunlardan ilkin “Güç ve Otorite Baskısını Anlatan Oyunlar”ı ele alalım.

5.1.1. Güç ve Otorite Baskısını Anlatan Oyunlar

Günlük yaşantımızda para ve otorite sahibi kişiler, etraflarındaki insanların duygularını hiçe sayarlar ve çoğu zaman onları kendi çıkarları doğrultusunda kullanırlar. Bunlar, ellerinde tuttıkları bu güçle başkalarına bilerek veya bilmeyerek baskı uygularlar. Bu baskı fiziksel veya bireyin psikolojisine yönelik olabilir. Oyunların çoğunda patron-işçi arasında görülen bu tarz bir ilişki hiç beklenmedik ortamlarda da karşımıza çıkabilir. Kimi oyunlarda ezilen kişiler maruz kaldıkları duruma isyan ederler, kimi oyunlarda ise yaşamak için düzenin kurallarına uyarlar.

Patron-işçi ilişkisine değinen ilk oyun *The Boy: What will he Become?*⁸⁴⁸’dir. Oyunda iş kazası sonucu kör olan Paul, alacağı tazminatla yeğenini Oxford’da okutacaktır. Patronu Mr. Allcott ise Paul’e yardım etmeye çalışır, ona yeğenini yanında çalıştırabileceğini söyler. Hatta Oxford’daki eğitim masrafını karşılamayı da üstlenir. Fakat Paul, hiç kimseye özellikle de Mr. Allcott’a muhtaç olmak istemez. Ona göre Mr. Allcott sadece vicdanını rahatlatmaya çalışmaktadır. Aksi takdirde ne Paul’un ruh hali ne de Dick’in maddî imkânsızlıkları onu ilgilendirmez. Herkes ait olduğu sınıfa uygun davranmaktadır. Mr. Allcott yine paranın gücünü kullanmak istemiş, hem Paul’un, hem de Dick’in geleceğini satın almayı denemiştir. Fakat Paul zor da olsa buna direnmeyi başararak aşağı sınıftan insanların da onurlarıyla yaşayabileceğini göstermiştir.

Zenginliği güç sahibi olmakla eş gören ve bunu hayatın felsefesi yapan Napoleon’un başına gelenler *Self-made Man*’de⁸⁴⁹ işlenir. Napoleon caddelerde gazete satarken bir gün zengin olacağı günlerin hayaliyle yaşar. Buna o kadar inanır ki işini bırakıp bir iş adamının yanında çalışmaya başlar, böylece bu dünyaya ilk adımını atar. Yavaş yavaş hedefine ulaşır. On iki yıl sonra iflas eden patronu Huntley’in yerine geçer. Gerçekten de çok zengin olur. Herkes tarafından sevilir ve sayılır. Ne var ki verdiği yanlış bir karar sonucunda bir gecede elindeki her şeyi kaybeder. Bunu kabul etmek istemeyen Napoleon akli dengesini yitirerek tımarhaneye düşer. Oyunun sonunda yine gazete satarken gördüğümüz Napoleon’un aklı hâlâ zengin olmaktadır.

⁸⁴⁸ Harold Brighouse, “The Boy: What will he Become?”, *The Best One-Act Plays of 1934*, (Ed. by J. W. Marriott), George G. Harnepe and Co. Ltd. London, 1935

⁸⁴⁹ Sydney Box, “Self-made Man”, *The Best One-Act Plays of 1934*, (Ed. by J. W. Marriott), George G. Harnepe and Co. Ltd. London, 1935

Patronların farklı bir dünyada yaşadıkları ve diğer insanları önemsemedikleri *Dogg's Our Pet*'de⁸⁵⁰ dile getirilmiştir. Charles ile Brick aralarında sadece kendilerinin anlayabileceği bir lisan oluşturmuşlardır. Charles duvar örür, Brick de ona istediği taşları atar. Sahneye patron Dogg'un girmesiyle iletişimleri bozulur. Charles küp şeklinde taş isterken Brick ona düz bir taş atar. Charles yine de duvarı örmeyi başarır ve duvarda taşlarla bir mesaj yazdığını fark eder. Önce "Dogg Pout/There Ends", duvarı yıkıp yeniden yaptıklarında ise "Shout/Dogg/Pert/Need" gibi kelimeler arka arkaya gelerek anlamsız bir ifade ortaya çıkar. Sonunda "Don't Upset Dogg Here (Kızdırma Dogg Burada)" emrine ulaşırlar. Bu aşamadan sonra Dogg'un serdiği kırmızı halıdan bir bayan geçer. Kurdeleyi keserek halka seslenir. Burada yüksek sınıfı veya yöneticileri temsil eden Dogg ile bayanın kimsenin anlamadığı bir dilde konuşmaları, onların halktan uzak yaşadıklarının, halkla diyaloglarının olmadığını da göstergesidir. Onlar için halk veya aşağı tabaka çarkın dönmesini, onların daha fazla zengin olmasını sağlayan kişilerdir. Charles son olarak sahneye çıktığında seyircilere seslenir ve insanlar arasında ayırım yapmanın yanlış olduğunu, her şeyden önce birey olarak birbirimize saygı duymamız gerektiğini söyler.

Midas Connection'da⁸⁵¹ ise altın borsasıyla ilgilenen kişilerin maddî sıkıntı içinde olmaları anlatılmıştır. Vic, Jack ve Dudley sürekli borsa haberlerini dinlerler. Oyun boyunca şirketin borsadaki hisselerini takip ederler. Bu sırada yine para üzerine konuşurlar. Altının, ülkelerin para birimine göre daha değerli ve istikrarlı bir yatırım aracı olmasından, daha kolay takas edildiğinden bahsederler. Oyunun sonunda borsada panik havası oluşur. Dünyanın herhangi bir yerinde meydana gelen ekonomik çalkalanma hemen borsaya yansımıştır. Değerler hızla düşmeye başlar. Oyunun genelinde zenginlerin parayla nasıl oynadıkları verilmiş, aynı zamanda borsanın çok kaygan bir alan olduğu da belirtilmiştir. Burada önemli olan nokta, patronlarının daha çok kazanması için gece gündüz çalışan Vic, Jack ve Dudley'in borç batağına saplanmış olmalarıdır. Öyle ki Dudley kredi borcunu ödeyebilmek için evindeki eşyaları satmaya karar verir. Kendileri o kadar çok mesai yapmasına rağmen başkalarını zengin etmektedirler.

Otoritenin baskısına karşı çıkmamız, birey olarak hayatımızı etkileyecek kuralları irdelememiz gerektiği düşüncesi *Man Who Wouldn't Go To Heaven*'da⁸⁵² ele alınmıştır. Oyunda diğer dünyaya giden ölümler, cennetin kapısından içeriye girmekte tereddüt ederler.

⁸⁵⁰ Tom Stoppard, "Dogg's Our Pet", *Ten of the Best British Short Plays*, (Ed. by Bermon), Inter-Action Print, London, 1979

Oyun ilk kez Londra'da 8 Aralık 1971 yılında oynanmıştır.

⁸⁵¹ David Edgar, *Midas Connection*, Nick Hern Books, London, 1989

⁸⁵² F. Sladen Smith, "Man Who Wouldn't Go To Heaven" *The Best One-Act Plays*, (Ed. by J. W. Marriott), George G. Harap & Co. Ltd. London, 1978

Kimisi burayı hak etmediğini düşünür, kimisi köpeği olmadan gidemeyeceğini söyler. İçlerinde sadece Mr. Alton kendilerine neyle karşılaşacakları hakkında bilgi verilmesini, bilinçsiz bir şekilde onların emirlerini yerine getirmeyeceğini, yeryüzünde de her zaman otoriteye karşı savaş açtığını anlatır. Oyun aslında insanların her şeyi sorgusuz sualsiz kabul etmemeleri, cennet vaadi bile olsa kendilerine verilen emirleri sorgulamaları gerektiği üzerine kurulmuştur.

Toplumun bir bireyi olarak etrafımızda yaşanan haksızlıklara/adaletsizliklere karşı duyarlı olmamız gerektiği *Dog Accident*'da⁸⁵³ ele alınmıştır. Oyunda yolun ortasında bir köpeğin öldüğünü gören 1. ve 2. farklı tepkiler verirler. 2. bir an önce öğle yemeğine gitmek ister. 1. ise köpeğin ölmediğini, ona sahip çıkmak gerektiğini söyler. Oyun boyunca tartışan iki arkadaş sonunda 1.'nin durumu kabul etmesiyle yemeğe giderler. Bu kısa oyunda bir hayvanın ölüsüne saygı duymak düşüncesinden yola çıkılarak sesini duyuramayan, ciddiye alınmayan birçok insanın tek isteğinin aslında biraz ilgi ve sevgi olduğu vurgulanmıştır.

İnsanların çoğu zaman farkında olmadan boyun eğdiği alışkanlıklar, aslında toplumun geneli tarafından onlara dayatılan kurallardır. Bu düzeni sorgulamadan, geleceğin bilinmezliğine doğru cesur adımlar atılmadan, sosyal hayatta hiçbir yenilik ve ilerlemenin olmayacağı açıktır. *Over the Walls*⁸⁵⁴ da bu düşünce doğrultusunda kaleme alınmış bir oyundur. Eserde adanın ortasından bir duvar geçmektedir. Ne var ki ada sakinleri, kurulu düzenlerinin bozulmasından korktukları için duvarın diğer tarafında ne olduğunu merak etmezler. İçlerinde sadece 3. bu işi ciddiye alır. Kitaplar, ansiklopediler okuyarak bir mancınık yapar. Adadakiler onu mancınığa yerleştirip kolu çevirirler. 3. hızla gökyüzünde yükselir ve gözden kaybolur. Burada dikkati çeken nokta kimsenin 3.'nün yukarıda neler gördüğü veya başına ne geldiğiyle ilgilenmemesi, günlük işlerine devam etmesidir. Kendilerine sunulan hayatı sorgusuz sualsiz kabul etmişler, daha fazlasını istemenin, yenilik peşinde koşmanın gereksiz olduğunu düşünmüşlerdir. Toplumda 3. gibi cesur kişiler bulunduğu müddetçe, ilerleme ve gelişme olabilecektir.

Düzenin işleyişini eleştiren kişilerin yaşamasına izin verilmeyeceğini *The Dumb Waiter*'da⁸⁵⁵ görüyoruz. Oyunda, Ben ve Gus aldıkları emir doğrultusunda öldürecekleri

⁸⁵³ James Saunders, "Dog Accident" *New Directions Five One-Act Plays in the Modern Idiom*, (Ed. by Alan Durband), Huthchinson Educational, London, 1961

Oyun ilk olarak 6 Kasım 1969'da Londra'da oynanmıştır.

⁸⁵⁴ James Saunders, "Over the Walls", *Double Act*, (Ed. by Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985

⁸⁵⁵ Harold Pinter, "The Dumb Waiter", *English Plays of the Nineteenth Century*, (Ed. by Michael R. Booth) Oxford Press, London, 1973

kurbanlarının gelişini beklerler. Gus yaptıkları işten pişman olmuştur ve Ben'e sürekli bu düzenle ilgili sorular sorar. Fakat ondan tatmin edici cevaplar alamaz. Oyunun ortasında git-gel dolabı çalışmaya başlar. Git-gel dolabı daha çok lokantalarda, aşağıdaki mutfak bölümüne siparişleri vermek için kullanılan ve "dilsiz garson" adı verilen aygıttır. Yukarıdan siparişler gelmekte, Ben ve Gus da ellerinde bulunanları onlara göndermeye çalışmaktadırlar. İstekler artınca Ben konuşma mikrofonundan ellerinde bir şey kalmadığını söylemek zorunda kalır.

Gus'ın su içmeye gittiği bir anda ise konuşma borusundan Ben'e emir gelir. Kurban kapıdan içeriye girmek üzeredir. Ben, hazır olduklarını söyledikten sonra Gus'a seslenir. Kapı birden açılır ve Gus içeri girer. Gus ceketsiz ve yeleksizdir, tabancası, tabanca askısı da üzerinde değildir. Mutfak kapısından dışarıya açılan kapıya nasıl gittiği belirsiz bırakılmıştır. Tabancasını ona doğru yöneltmiş olan Ben'le bakışır ve oyun sona erer. Pinter bu oyununda politik bir konuya değindiğini belirtir. Yukarıdan sipariş veren ve hiçbir zaman gözükmeyen kişi otoriteyi temsil etmektedir. Gus bu otoriteyi sorgular ve karşı çıkar, bu yüzden de oyunun sonunda ezilir, yok edilir.⁸⁵⁶ Sevda Şener, bu oyunda olduğu gibi günümüzde de sistemin para gücünün egemen olduğu, çıkarların gözetildiği, ahlakî kurallarla denetlenemeyen bir düzen oluşturduğunu belirtir. Bu düzen içinde kimin ne zaman tökezleyeceği belli değildir. Ben'in karşılaştığı durumu her an tecrübe etmemiz mümkündür. Çünkü kendi kurallarına göre işleyen çarklar, sistemi yürütenleri de öğütebilir.⁸⁵⁷

Pinter, sesini duyuramayan azınlıklara yapılan haksızlıkları *Mountain Language*'da⁸⁵⁸ dile getirir. Bu oyunda otoriteyi devlet, mağdur insanları da azınlıklar temsil eder. İlk sahnede Genç Kadın, askerlere köpeklerinin Yaşlı Kadın'ı ısırdığını anlatmaya çalışır. Asker ise ısrarla onların isimlerini öğrenmek ve kayıt altına almak ister. Daha sonra bir görevli onların dilinin yasaklandığını, bundan sonra kendi dillerinde konuşmayacaklarını, aksi takdirde cezalandırılacaklarını söyler. İkinci sahnede ise Yaşlı Kadın, Tutuklu ve Gardiyan'la birlikte ziyaretçi odasındadır. Yaşlı Kadın başka dil bilmediği için cezayı dikkate almadan kendi lisanında konuşur. Gardiyan'ın tüm uyarıları işe yaramaz. Son bölümde ise dayak yediği anlaşılan Tutuklu'ya yasağın kalktığı, kendi dillerinde konuşabilecekleri söylenir. Ne var ki bu sefer Yaşlı Kadın sessizce oturur, tek

⁸⁵⁶ Christopher Innes, *Modern British Drama, 1890-1990*, Cambridge University Press; New York, 1992, s.287

⁸⁵⁷ Sevda Şener, "Tiyatro Sanatının İşlevi", *İnsanı Geçitlerde Sinayan Sanat, Dram Sanatı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, s.80

⁸⁵⁸ Harold Pinter, "Mountain Language", *Death etc.* Grove Press, New York, 2005
Oyun ilk kez Londra'da 20 Ekim 1988'de oynanmıştır.

kelime bile etmez. Oğlu önünde titreye titreye sandalyeden düşer ve bayılır. Oyunda otoritenin insanları ezmesi dil aracılığıyla anlatılmıştır. Her şeyden önce iletişimi sağlayan dili yok edince, insanların suskunluğa bürüneceği, dünyaya küseceği ve artık hiçbir olaya tepki veremeyeceği gözler önüne serilmiştir.

Bazı oyunlarda ise bireylerin hem fiziksel, hem de psikolojik baskı altında tutuldukları görülür. Sözgelişi *Applicant*'ta⁸⁵⁹ iş başvurusunda bulunan Lamb'ın maruz kaldığı baskı üzerinde durulmuştur. Oyun normal bir iş görüşmesi şeklinde başlamış, ancak Piffs'in adaylara fiziksel dayanıklılık testi yaptıklarını söylemesi ile farklı bir boyuta taşınmıştır. Piffs önce Lamb'ın avuç içine yerleştirdiği elektrotlara elektrik verir, arkasından kulaklığına şiddetli bir müzik gönderir. Bu sırada da Lamb'ın cevap vermesine bile fırsat vermeden arka arkaya sorular sorar. Lamb neye uğradığını şaşırırsa da elinden geldiğince soruları dikkatle cevaplamaya çalışır. Bütün bu sıkıntılı anların sonunda Piffs normal bir iş görüşmesinin sonunda söylenen “Biz sizi ararız” ifadesini kullanır ve oyun sona erer. Yazar bu oyunda güç, otorite kavramı üzerinde durmuş, insanların karşısındakini ezmek, hırpalamak için akıl almaz yollara başvurabileceğini göstermiştir.

Glady Otherwise'da⁸⁶⁰ ise sakın sakın evlerinde oturan Mr. ve Mrs. Brandywine'ın evine aniden çantalı bir adamın girmesi üzerine Mrs. Brandywine'ın yaşadıkları aktarılmıştır. The Man ona kapı kolları, duvar kâğıtları, raflar ve yer döşemesiyle ilgili ilginç sorular sorar. Mrs. Brandywine da The Man'ın tarzına ayak uydurmuş, en az onunki kadar sıra dışı cevaplar vermiştir. Oyunda gücü kim eline geçirirse karşısındakini alt etmeye çalışır. Bilinçli bir şekilde olmasa da adeta bir savaşa dönen bu konuşmada dengelerin sık değişmesi, her iki tarafın da kendini ispat için fırsat kollaması dikkatimizi çeker.

Geçmişinden kaçan Rose'un *The Room*'da⁸⁶¹ kendine yeni bir hayat kurmaya ve onu sınırlandıran bir dünyadan kopmaya cesaret ettiğini söyleyebiliriz. Kocasını Bert'le yeni bir mahalleye taşınmışlardır. Ev sahibi Mr. Kidd'in bodrum katındaki bir beyin onunla görüşmek istediğini söylemesiyle olaylar farklı bir boyuta taşınır. Riley, Rose'la karşılaşınca babasının eve çağırdığını bildirir. Bu sırada içeriye giren Bert önce zenciyle ilgilenmez. Yolculuğunu uzun uzun anlattıktan sonra birden zenciye saldırmaya başlar ve onu öldürür. Bu sırada da Rose dehşet içinde göremediğini haykırır ve oyun sona erer. Rose, her ne kadar farklı bir kişilik edinmeye çalışırsa da geçmişi onu bırakmamıştır.

⁸⁵⁹ Harold Pinter, “Applicant”, *Double Act*, (Ed. By Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985

⁸⁶⁰ N. F. Simpson, “Glady Otherwise”, *Double Act*, (Ed. By Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985

⁸⁶¹ Harold Pinter, “The Room” *Death etc.* Grove Press, New York, 2005

Yazar bu oyunuyla insanın korkularından/endişelerinden kaçmak yerine yüzleşmeyi denerse huzuru ve mutluluğu yakalayabileceğini vurgulamıştır. Oyunda aynı zamanda ırk ayrımcılığı üzerinde durulmuş ve Bert'in Riley'i öldürmesi eleştirilmiştir. Yüksel, Bert'in bu davranışının temelinde ırkçı düşüncenin yattığını belirtmektedir.⁸⁶²

Benzer bir konuyu işleyen bir diğer oyun ise *The Browning Version*'dir.⁸⁶³ Oyunda bir okul idarecisinin okulundan ayrılırken meslekî ve özel hayatındaki çalkantılar dile getirilmektedir. Andrew on sekiz yıl sonra görev yaptığı okuldan ayrılıp bir başka yerde hayatına devam edecektir. Öğrencileri arasında saldırdığı korku ona çeşitli lakaplar takmalarına sebep olmuştur. Karısının kendisini önemsememesi, bir başka erkekle aldatması da onu üzer. Ne yazık ki Andrew duygusal olduğu halde kendini anlatamamıştır. Başta eşi olmak üzere etrafındaki insanlar da kendisine duygusuz bir insanmış gibi davranır. Kırılgan bir yapıya sahip olması, gerçeklerle hesaplaşmak yerine onları görmezlikten gelmesine yol açmıştır.

5.1.2. Aşk ve Evlilik Etrafında Gelişen Oyunlar

Bu başlık altında inceleyeceğimiz oyunlarda olay örgüsü aşk ve evlilik ekseninde etrafında gelişmektedir. Kiminde anlık heyecanları aşk zanneden ve bu uğurda hayatını hiçe sayan, kimilerinde ise eşini herkesten ve her şeyden kıskanan kişilerle karşılaşırız. Bazı oyunlarda da evlilik hayatında yaşanabilecek çeşitli sorunlardan kesitler sunulmuş ve çiftlerin bu durumlarda nasıl tavır sergiledikleri gözler önüne serilmiştir.

Yanlış kişinin peşinde koşan bir genç kızın hayal kırıklığı *Maria Marten or Murder In The Red Barn*'da⁸⁶⁴ işlenmiştir. Oyunda Maria hamile kaldığını iddia ederek William Corder'la evlenmek isterse de Corder'ın böyle bir niyeti yoktur. Bir çıkış yolu arar. O gece onu The Red Barn'a davet eder. Birlikte Londra'ya gidip yeni bir hayat kurma vaadiyle onu kandırır. Asıl amacı kısa süreli bir macera yaşadığı Maria'yı öldürüp, bu dertten kurtulmaktır. Hiçbir şeyden haberi olmayan Maria, söylenildiği gibi bara gelir. Bu sırada Corder'ın silahı ateş almaz. Maria, Corder'ın kendisini sevmediğini anlamıştır. Bu utançla yaşayamayacağını söyler ve kendini öldürür.

Bir başka aşk macerasına da *When Did They Meet Again?*'de⁸⁶⁵ rastlarız. Susan'ın ailesi onu Paris'i görmesi için Miss Hyslop'un yanına göndermiştir. Miss Hyslop, Paris'i

⁸⁶² Ayşegül Yüksel, "Trajedide Ezginin Oluşumu: Sofokles'in Kral Oedipus'u ve Harold Pinter'in Oda'sı", *Dram Sanatında Ezgi ve Uyum*, Alkım Yayınevi, 2004, s.23

⁸⁶³ Terence Rattigan, "The Browning Version, Playbill", Nick Hern Books, London, 1994

⁸⁶⁴ Richard Dennis, "Maria Marten, or Murder In The Red Barn", Double Act, (Ed. By Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. ,London, 1970

⁸⁶⁵ Harold Brighouse, "When Did They Meet Again?" *One-Act Plays For Stage and Study*, Samuel French, Vail-Ballou Press, Inc., London, 1938

kültürel ve tarihî merkezleriyle tanıtmaya çalışır. Fakat Susan yaşının da vermiş olduğu heyecanla festivallere, gece eğlencelerine katılmak ister. Ne var ki Miss Hyslop'un koyduğu katı kurallar yüzünden dışarıya çıkamaz. Yatmaya hazırlandığı sırada, bir adam balkondan tırmanır ve odasına girer. Susan ilk başta olup bitene bir anlam veremez. Vincent ise kızın balkondaki hareketlerini bir davet olarak kabul etmiş ve kendini orada bulmuştur. İkisi arasında geçen konuşmalarda Vincent'in eğlenceyi sevdiğini ve Susan'a da böyle bir hayat vaat ettiğini öğreniriz. Hyslop'un baskısından kurtulmak için nişanlanmaya karar verirler. Vincent ertesi gün Hyslop'tan onu isteyeceğini söyleyerek yine balkon demirlerinden aşağıya iner. Ertesi sabah Hyslop polis memurunun ziliyle uyanır. Polis gece, balkonlarının altında bir Amerikalıyı yakaladıklarını söyler, kendileriyle bir ilişkisi olup olmadığını öğrenmek için gelmiştir. Hyslop böyle bir olayla karşılaştığı için çok üzülür. Adının kötüye çıkmasını hiç istemez. Polis memuruna bu Amerikalıyı tanımadığını açıklarken birden sandalyenin üzerindeki şapkayı görür ve durumu hemen kavrar. Polis memurunu gönderdikten sonra Susan'ın yanına giden Hyslop hiçbir şey olmamış gibi davranır. Susan'a evi boşaltmak zorunda olduğunu, bu yüzden onu on treniyle İngiltere'ye göndereceğini belirtir. Susan, Vincent'la tekrar görüşebilmek için en azından on bir treniyle gitmekte ısrar eder. Hyslop, Vincent'in gelmeyeceğinden emin olduğu için onun teklifini kabul eder ve öğleden sonraya bilet almaya karar verir. Oyunda bir genç kızın evlilik gibi ciddi bir konuda hemen karar vermesi, hiç tanımadığı birine âşık olması eleştirilmiş, bu tarz bir ilişkinin ileride sorunlar doğurabileceği vurgulanmıştır.

Aşk acısı çeken bir kadının bu yüzden hayatı kendine zindan etmesi *Followers*'da⁸⁶⁶ işlenmiştir. Lucinda aradan yıllar geçtikten sonra bir gün âşığı Colonel Redfern'le karşılaşır. Onun açıklamalarını, mazeretlerini dinler. Fakat Lucinda'ya göre evliliğe adım atmak için çok geçtir ve Redfern'in evlenme teklifini yine reddeder. Oyunun sonunda yeğeni Helen ve hizmetçisi Susan'dan kendisi gibi hata yapmamalarını ister, onlara sevgilerinin peşinde koşmalarını öğütler.

İki aşk arasında kalan heykeltıraşın başından geçenler *Black Comedy*'de⁸⁶⁷ hikâye edilir. Brindsley'in çalışmalarını gören bir milyarder onunla görüşmek için randevu almıştır. Aynı zamanda sevgilisi Carol'un babası da o gece Brindsley'le tanışmaya gelecektir. Carol'un aklına uyan Brindsley her ikisini de etkilemek için komşusu Harold'un

⁸⁶⁶ Harold Brighouse, "Followers" *One-Act Plays For Stage and Study*, Samuel French, Vail-Ballou Press, Inc., London, 1938

⁸⁶⁷ Peter Shaffer, "Black Comedy", *Four Plays*, Penguin Books, London, 1981
Oyun ilk kez National Tiyatro'da 27 Temmuz 1965'de sahnelenmiştir.

antika eşyalarını alır ve kendi evinin daha gösterişli gözükmesini sağlar. Brindsley, Harold'un izni olmadan böyle bir işe giriştikleri için huzursuzdur. Nitekim aksilikler üst üste yaşanır. Misafirler gelmeden önce elektrikler kesilir. Harold, seyahatinden bir gün önce eve döner ve kapıda Brindsley'le karşılaşır. Brindsley durumu idare etmek için onu kendi evine çağırır. Carol'un babası Colonel de Brindsley'den hoşlanmamıştır. Karanlıktan faydalanan Brindsley arkadaşının eşyalarını hiç kimseye sezdirmeden teker teker yukarıya çıkarmak ister. Gelgelelim beklenmedik bir şekilde eski kız arkadaşı, Celia çıkagelir. Zor durumda kalan Brindsley, onu temizlikçi olarak tanıtır, ama Harold onu sesinden tanır. Carol, babasına bu yaşananları nasıl açıklayacağını bilemez. Bu sırada evine çıkan Harold odanın halini görür ve üç yıllık komşusundan bu hareketi beklemediğini söyler. Bu kargaşada içeriye giren Bamberger'la ilk önce kimse ilgilenmez, kendisini tanıttıktan sonra da karanlıkta depoya giden merdivenleri göremeyerek aşağıya yuvarlanır. Oyunun sonunda arıza giderilmiş ve elektrik gelmiştir. Fakat hiç kimse bunun farkında bile değildir. Herkes Brindsley'den bir açıklama beklemektedir.

The Stepmother'da⁸⁶⁸ üvey oğlunun sekreteriyle evlenmesine izin vermeyen ünlü bir edebiyatçının sonunda kendisinin aşka yenik düştüğüne tanık oluruz. Oyunun kahramanı Cora Prout, *Daily Snail*'deki acımasız eleştirileri, sevgilisi Doktor Thomas Gardner'in yazdığından şüphelenir. Bu düşüncenin öyle etkisi altında kalmıştır ki yeni romanı üzerinde çalışmak istemez. Sekreteri Christine'nin tavsiyesine uyarak dinlenmeye çekilir. Ancak gitmeden önce Mr. Gardner'a "Hayır" cevabını iletmesini ister. Gerçekten de onun yokluğunda büyük bir heyecanla Mr. Gardner gelir, bu sırada bir önceki akşam Mr. Gardner'ın Cora Prout'a evlenme teklifinde bulunduğunu öğrenen Christine, Cora Prout'un sadece şüphesi nedeniyle hayır dediğini bildiği için kendisine "evet" cevabını verir. Daha sonra sahneye giren Adrian Prout üvey annesinin canını acıtmak için o yazıyı kendisinin yazdığını itiraf eder. Sevgilisinin masum olduğunu anlayan Cora, çok mutlu olur. Adrian'a da onu affettiği, eve dönebileceği ve sekreteriyle evlenebileceği müjdesini verir.

Sevdiği kızı elde etmek için her türlü engeli aşmaya hazır olan bir âşık başına gelenler *Patter versus Clatter*'da⁸⁶⁹ canlandırılır. Captain Patter, âşık olduğu kızın babasını para ile ikna etmeye karardır. Babasının mirası hukukî işlemlerin ardından tamamen

⁸⁶⁸ Arnold Wesker, "The Stepmother", *One-Act Plays of Today*, (Ed. by J. W. Marriot) George G. Harrap & Co. Ltd., London, 1924

⁸⁶⁹ Charles James Mathews, "Patter versus Clatter", *English Plays of the Nineteenth Century*, (Ed. by Michael R. Booth), Oxford Press, London, 1973
Oyun ilk kez 21 Mayıs 1838'de Olympic Theatre'da oynanmıştır.

kendi kontrolüne geçecektir. Ne var ki davanın sonucunu evde bekleyemeyecek kadar heyecanlıdır. Soluğu sevgilisin yanında alır. Mr. Pepper'ın kendisini tanımaması için de kılıktan kılığa girer. Sonunda beklediği haber gelir ve Mr. Petter'a gerçek kimliğini açıklayarak ondan kızını ister. Patty'nin de "evet" demesiyle her şey tatlıya bağlanmış olur.

Farklı bir aşk hikâyesiyle *White Liars*'da⁸⁷⁰ karşılaşıyoruz. Tom ile Frank falcıya giderek ileride yaşayacakları hakkında bilgi sahibi olmak isterler. İlk önce içeriye giren Frank, Sophie'den kendisine yardım etmesini ister. Tom, maddî sıkıntı içinde olduğu için onu yanına almıştır. Ne var ki geçen sürede Tom ve Frank'ın kız arkadaşı Sue'nun yaklaşması onu rahatsız eder. Arkadaşıyla konuşacak cesareti olmadığı için Sophie'den sanki sihirli kürede görüyormuş gibi Tom'u bu ilişki hakkında uyarmasını ister. Sophie ilk başta kabul etmek istemez. Fakat Frank'ın daha fazla para teklif etmesi üzerine mesleğini onun iyiliği için kullanacağını söyler. Gerçekten de Tom içeriye girdiği zaman Frank'ten aldığı bilgileri ona aktarır. Tom, bir müddet Sophie'yi dinler ve sonunda dayanamayarak gerçeğin tamamen farklı olduğunu haykırır. Tom'un bir müzik grubu vardır. Günlerce kendisini dinlemeye gelen Frank'ın gazeteci olduğunu sanmıştır. Hâlbuki Sue ile bir butikte çalışmaktadır. Aslında Frank, Tom'u dolandırmış ve aldatmıştır. Tom, Sue ile ilişkisini reddetmez. Sophie bu noktada devreye girer ve insanın arkadaşının aşkını elinden almaması gerektiğini söyler. Tom tek kelime etmeden dışarıya çıkar. Frank, Tom'u tamamen kaybettiği için üzgündür. Çünkü onun asıl derdi Tom'un âşığı olmaktır. Bunu duyunca şok geçiren Sophie bir zamanlar temiz ve saf dünyanın bu hale gelişine isyan eder. Oyun boyunca bir barones ve asil bir aile kızı olduğunu iddia eden Sophie bu kirlilik karşısında arınmak için tüm gerçekleri açıklamak zorunda kalır. Bizce bu çingene kızı öbürlerine bakarak çok daha namuslu ve erdemlidir.

Bir anlık heyecanı aşk zanneden Lousie'nin hayal kırıklığı *We Were Dancing*'da⁸⁷¹ işlenmiştir. Lousie ay ışığında dans ettiği Karl'a âşık olur ve on üç yıllık kocasını terk etmeye karar verir. Hurtley karısını bu sevdadan vazgeçirmeye çalışırsa da başarılı olamaz. Oyunun sonunda Karl ve Louise romantik ortamdan uzaklaşınca, aralarındaki büyünlük bozulduğunu fark ederler. Oyun Louise ve Karl'ın gerçeği görüp ayrılmalarıyla sonuçlanır.

Benzer bir durum *Mrs. Gardiner*'da⁸⁷² farklı bir şekilde ele alınmıştır. Florence Vyner'i sevmesine rağmen babasının sözünden çıkamamış ve zengin Mr. Gardiner'la

⁸⁷⁰ Peter Shaffer, "White Liars", *Four Plays*, Penguin Books, London, 1981

⁸⁷¹ Noel Coward, "We Were Dancing", *Tonight At 8.30, Plays by Noel Coward*, The Sun Dial Press, Inc. New York, 1935

⁸⁷² George Moore, "Mrs. Gardiner" Electronic File, ProQuest Information and Learning Company, Cambridge, 1916

evlenmiştir. Vyner bir fırsatını bulur ve Florence'ı görmeye gelir. Birlikte kaçmaları için ona gece yarısına kadar süre tanıdığını, eğer gelmeye karar verirse pencereden işaret vermesini söyler. Florence, daha sonra yanına gelen Mr. Gardiner'e gerçek duygularını anlatır. Onu sevmediğini, Vyner'le Paris'e gideceklerini, zorla onun yanında kalamayacağını itiraf eder. Mr. Gardiner her şeyi olduğu gibi anlattığı, kendisini aptal yerine koymadığı için mutlu olur. Olayı olgunlukla karışlar. Florence sevinçle Vyner'e işaret verir. Ne var ki durumu yanlış yorumlayan Vyner, Florence'in odasına kadar gelmiş ve Mr. Gardiner'le karşılaşmıştır. Mr. Gardiner, çok borcu olan Vyner'e oteli yalnız başına terk etmesi halinde 500 dolar vereceğini vaat eder. Vyner aşkı yerine parayı tercih eder ve Florence büyük hayal kırıklığına uğrar. Babasının evine dönmekten başka çaresi olmadığını düşünür. Mr. Gardiner ise olup biteni unutmalarını, birlikte çok güzel günler geçireceklerini söyleyerek onu affeder. Birbirlerine sarıldıkları sırada yeni yıla girildiğini haber veren kilisenin çanları duyulur.

Evlenmek üzere olan bir genç kızın iç çelişkileri de *A Good Woman*'da⁸⁷³ hikâye edilir. Rosemund, James ile evlenmek üzereyken uzun süredir yurt dışında bulunan eski sevgilisi Gerald yurda döner. Rosemund, yıllar önce Gerald'a evlenme sözü verdiği için James'e durumu açıklayarak onunla evlenmeyeceğini söyler. James ilk önce buna bir anlam veremez, ancak tam onlar bu konuyu konuşurken Gerald kapıyı vurur. Odanın bir köşesine saklanmak zorunda kalan James bütün konuşmalara tanık olur. Aslında Gerald, kendi duygu çalkantısını Rosemund'la paylaşmaya gelmiştir. Fakat onun kendisiyle evlenme hususunda kararlı tutumu üzerine bir şey diyemez. Rosemund ise iyi bir kadın için sağduyunun aşktan önce geldiğine inanır. Gerald'ı hayal kırıklığına uğratmamak için onunla evlenecektir. Hayatı boyunca fedakârlık yapmak zorunda kalsa bile aldığı karardan dönmeyecektir. Gerald ise aklının Kıbrıs'ta tanıştığı bir kızda kaldığını belirtmek zorunda kalır. Rosemund bunun üzerine James'e geri döner. James ise onu bir daha kaybetmek istemediğini söyleyerek, ona sarılır. Oyun üçünün de düğünden sonra yemek yemeğe karar vermeleriyle son bulur.

Mary's Wedding'de⁸⁷⁴ ise uzun yıllar sevdiği adamla evlenmeyi bekleyen Mary'nin içinde bulunduğu durum dile getirilmiştir. Mary, küçüklüğünden beri Bill'le evlenmeyi kafasına koymuştur. Gelgelelim Bill'in alkolik olması önemli bir sorundur. Mary'nin anne

⁸⁷³ Arnold Wesker, "A Good Woman", *Five Contemporary One Act Plays*, (Ed.) Frank Shey, Pierre Loving. Statework & Kidd Company, 1920, s.91-98

⁸⁷⁴ Gilbert Cannan, "Mary's Wedding", *Five Contemporary One Act Plays*, (Ed.) Frank Shey, Pierre Loving. Statework & Kidd Company, 1920, s. 113-117

Oyun ilk kez Coronet Tiyatrosunda 1912 Mayısında sahnelenmiştir.

ve babası kızlarının doğru bir karar vermediğini düşünürlerse de onu bu fikrinden de vazgeçiremezler. Bill'in annesi son anda bile olsa Mary'i uyarmaya gelir. Kendisinin çektiği sıkıntıları, acıları anlatarak onu ikna etmeye çalışır. Mary kararını çoktan vermiştir. Kendini Bill'e kendini çok yakın hissetmekte ve onu kötü alışkanlıklarından kurtarmak için elinden geleni yapacağını söylemektedir. Oyunun sonunda babasının kolunda kiliseye gitmeye hazırlanan Mary kapıda Bill'i görür. Bill, nerede olduğunu bilecek kadar ayıktır. Ses tonundan ve hareketlerinden ağlamak üzere olduğu anlaşılır. "Kendimi göstermek için geldim" der ve arkasını dönüp çıkar. Kilisenin çanı çalarken Mary göğsüne takılan çiçeği ve eldivenlerini yere fırlatır. Bir kez daha hayal kırıklığına uğramış, evlilik hayalleri suya düşmüştür.

Kocasını çok seven Janet'in onu işinden bile kıskanması *Women Do Things Like That*'de⁸⁷⁵ anlatılır. Peter'in iş icabı iki yıllığına Afrika'ya gidecek oluşu, onu çok üzer. Kocasını kaybetmemek için ilgisini çekmek ister. Başka bir erkeğin kendisine ilân-ı aşk ettiğini söyleyerek evliliklerindeki sorunların Afrika'dakilerden daha önemli olduğunu göstermeye çalışır. Janet, sonunda uyumlu bir ilişkide her şeyden önce karşı tarafı anlamak gerektiğini düşünür ve Peter'in işine saygı duyar. Onu çok özleyeceğini söylerken perde iner.

Karşı cinsler arasında ilk görüşte hissedilen duygular çoğu zaman aynı yoğunlukta devam etmez. Bunun güzel bir örneğini *The Private Ear*'da⁸⁷⁶ görüyoruz. Oyunda Bob yeni tanıştığı kız arkadaşını akşam yemeğine eve davet eder. Bu konularda tecrübesiz olduğu için Ted'den kendilerine eşlik etmesini ister. Ne yazık ki olaylar tahmin ettiği gibi gelişmez. Doreen, Bob ile konuşacak konu bulamaz, ama Ted ile samimi olur. Bob arkadaşının kız arkadaşını elde etmeye çalışmasına çok üzülür. Duruma müdahale ederek en azından gurunu kurtarmaya çalışır. Önce Ted'i evden gönderir, arkasından da kıza aslında nişanlı olduğunu söyler ve o akşamki arkadaşlığı için teşekkür eder. Bob, Doreen gittikten sonra *Madam Butterfly*'daki *Love Duet*'i dinlemeye başlar. İçi sıkılmaktadır. Müzik sanki onun ruh halini yansıtmaktadır.

Kıskanç bir kocaya *The Public Eye*'da⁸⁷⁷ rastlarız. Charles özel dedektif tutar ve karısını takip ettirir. Karısı ise bilmeden kendisiyle yakından ilgilenen bu dedektife âşık olur. Charles'ın ofisinde tesadüfen üçünün de bir araya gelmesiyle yaşananlar açıklık

⁸⁷⁵ Olive Conway, "Women Do Things Like That", *The Best One-Act Plays of 1931*, (Ed. by J. W. Marriot), R. Clark Ltd. Edinburg, 1932

⁸⁷⁶ Peter Shaffer, "The Private Ear", *Four Plays*, Penguin Books, London, 1981

Oyun ilk kez *The Public Eye* ile birlikte Londra'da Globe Tiyatrosu'nda 10 Mayıs 1962'de sahnelenmiştir.

⁸⁷⁷ Peter Shaffer, "The Public Eye", *Four Plays*, Penguin Books, London, 1981

Oyun ilk kez *Private Ear* ile birlikte Londra'da Globe Tiyatrosu'nda 10 Mayıs 1962'de sahnelenmiştir.

kazanır. Belinda, aslında Charles'dan sadece saygı ve ilgi bekler. Onun kendisini küçük bir çocukmuş gibi yönlendirmesinden rahatsız olur. Dedektif Julian, Charles'a kendisinin yaptığı gibi Belinda'yla hiç konuşmadan bir ay boyunca onunla birlikte olmasını, onun duygu/düşüncelerini anlamasını ister. Böylece aradıkları uyumlu ilişkiye kavuşabileceklerdir. Oyunda, evliliklerde/ilişkilerde eşlerin birbirini anlamasının, dinlemesinin ve birbirlerinin kişiliğine saygı duymalarının önemine değinilmiştir.

İletişim sorunu olan bir başka evlilikle *Fumed Oak*'ta⁸⁷⁸ karşılaşıyoruz. Henry yıllardır karısından ilgi görmemesine rağmen sesini çıkarmamış, onun huzursuzluklarını, kaprislerini olgunlukla karşılamıştır. Ancak dayanamayacak hale gelir ve saygı duyulmadığı evi terk etmeye karar verir. Doris'in sızlanmaları bir sonuç vermez ve Henry gitmek için hazırlanır. Oyunda insanın kendisini iyi yetiştirmesinin, hayatın olumlu yönlerine bakmasının evliliğini veya diğer ilişkilerini de etkileyeceği verilmiştir.

Benzer bir konu *The Loveliest Thing*'de⁸⁷⁹ ele alınmıştır. Oyunda bir yılbaşı akşamı ansızın kapılarına dayanan beklenmedik bir misafirin aile ilişkilerinde meydana getirdiği değişiklik anlatılmıştır. Anne bütün gün boyunca yılbaşı yemekleri yapmıştır. Bir yandan da akıllı Avusturya'daki oğlundadır. Onun da bu özel günde yanında olmasını diler. Karı-koca ise ayrılmaya karar vermişlerdir, ancak henüz bunu kimseye duyurmamışlardır. Hareketlerinde aralarında bir gerginlik olduğu anlaşılmaktadır. Fakat Noel Baba kılığına girmiş bir adamın içeriye girmesiyle birlikte her şey değişir. Noel Baba, anneye özel ilgilenerek onun duygularını anlamaya çalışır. Yılbaşı inançlarından olan ökseotunun altında duran herkesin güzel ve çarpıcı olması ve karşısındaki etkilemesi karı-koca arasındaki gerilimin de sona ermesini sağlar. Karısını ökseotunun altında gören Koca birbirlerini ne kadar çok sevdiklerini fark eder. Oyun, çok az bir çabayla aslında herkesi mutlu etmenin mümkün olduğunu, insanların iç dünyalarındaki yalnızlıktan kolayca çıkabileceklerini göstermektedir.

Para avcısı kadınların birçok erkeği mutsuz ettiği *Box and Cox*'da⁸⁸⁰ dile getirilir. Mrs. Bouncer, Mr. Cox gündüz, Mr. Box da gece çalıştığı için ikisine de aynı odayı vermiş, böylece daha çok para kazanmıştır. Fakat tesadüf sonucu aynı odada karşılaşan Mr. Cox ve Mr. Box kısa sürede olayı çözerler. Mrs. Bouncer'dan hemen bir tane daha oda

⁸⁷⁸ Noel Coward, "Fumed Oak", *Thirty Famous One-Act Plays* (Ed. Bennett Cerf and Van H. Cartmell) Random House, Inc. New York, 1943

⁸⁷⁹ Roland Pertwee, "The Loveliest Thing", *The Ladies' Home Journal, One-Act Plays*, Doubleday, Page & Company, New York, 1925

⁸⁸⁰ John Madison Morton, "Box and Cox", *English Plays of the Nineteenth Century*, (Ed. by Michael R. Booth), Oxford Press, London, 1973

Oyun ilk kez 1 Kasım 1847'de Lyceum Theatre'da oynanmıştır.

ayarlamasını isterler. Bu sırada birbirleriyle konuşmalarından Box ve Cox'un aynı kadına tutulduklarını öğreniriz. Onu bir daha ikisi de görmek istemez. Fakat Margaret o akşamüzeri Cox'u ziyaret edeceğini telgrafla bildirmiştir. Cox, Margaret'ın eskiden Box'un âşığı olduğunu hatırlatarak, onun Margaret'le ilgilenmesi gerektiğini iddia eder. Box ise bu işin içinde yer almak istemez. Başka bir telgrafta Margaret'ın Mr. Knot'la evlendiği, bu yüzden Cox'un yanına gelemeyeceği yazılıdır. Rahatlayan iki arkadaş bundan sonra birlikte daha güzel günler yaşayacaklarını, baş belâsı bir kadından kurtulduklarını söylerler.

Maddî sıkıntı içinde olan bir çiftin yaşadıkları *Ways and Means'e*⁸⁸¹ konu olmuştur. Oyunda Toby ve Stella kumarda paralarının tamamını kaybederler. İkisi de ne yapacaklarını bilemezler. Zengin arkadaşlarına durumu anlatıp rezil olmak istemezler. Sonunda Stella'nın bileziğini satarak o gece de şanslarını kumarda denemeye karar verirler. Yazık ki sonuç yine hayal kırıklığı olur. Gece yarısı hırsızlık yapmak için içeriye giren Stevens'in tanıdık biri olması hayatlarını kurtarır. Stella, Stevens'tan odayı talan etmesini, ikisinin de ellerini ve ağızlarını bağlamasını ister. Böylece arzu ettiği ortam sağlanmış olur. Arkadaşlarına mahcup olmadan durumu idare edeceklerdir.

Sheila ile Harry'nin terfi etmek için çevreleri olan kişilerle iletişim kurmaya çalışmaları *Score'da*⁸⁸² dile getirilir. Tenis maçı bahanesiyle Jim ve Jane'le samimi olmanın yolunu ararlar. Harry, doğru dürüst oyun oynamak yerine Jane'e kendini beğendirmeye çalışır. Dikkati dağıldığı için maçı kaybederler. Harry amacına ulaşamasa da karı-koca hayatta para ve mevkiden daha önemli şeylerin olduğuna kanaat getirirler.

Hayatın monotonluğundan şikâyet eden bir karı-kocanın başına gelenler *The Man In The Bowler Hat'de*⁸⁸³ anlatılır. John ve Mary sıradan bir akşamüstü geçirirlerken birdenbire kendilerini bir film çekiminin ortasında bulurlar. Senaryo gereği, kötü adamdan kaçan iyi adam onlara sığınır, bu sırada zalim kişi, adamlarıyla birlikte onu yakalar. John ile Mary'nin gözü önünde ona işkence yapmaya başlar. Karı-koca iyi adamı kurtarmaya çalışırlarsa da bunda başarılı olamazlar. Kötü adam onları da kısa sürede etkisiz hale getirir. John ile Mary, oyunun sonunda bütün bu heyecan verici olayların film icabı olduğu öğrenirler.

⁸⁸¹ Noel Coward, "Ways and Means", *Tonight At 8.30, Plays by Noel Coward*, The Sun Dial Press, Inc. New York, 1935

⁸⁸² Lyndon Brook, "Score", *Double Act*, (Ed. By Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985

⁸⁸³ A. A. Milne, "The Man In The Bowler Hat", *Double Act*, (Ed. By Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985 (Oyun 1924'te yazılmıştır.)

Evli çiftlerin yaş farkından doğan geçimsizlikleri *The Master of the House*'da⁸⁸⁴ işlenmektedir. Mrs. Ovens, her gün Mr. Ovens'ın bakımıyla ilgilenir, onu mutlu etmeye çalışır. Bir gün bütün mirasın kendisine kalacağını hayal ederek tüm sıkıntılara göğüs gerer. Mr. Ovens'ın mirasta değişiklik yapacağı gün eve Fred gelir. Ev sahibi Mrs. Ovens, onu içeriye almak istemez. Fakat Fred zorla da olsa odaya girer. Bu sırada hukuk danışmanları Mr. Skrimshire ile Doktor Jellicoe gelir. Doktor hastasını muayene etmek için ona doğru yöneldiğinde Mr. Ovens'ın öldüğü anlaşılır. Mirasını değiştirme fırsatını bulamadan öldüğü için Mr. Skrimshire mevcut miras dağılımını okur ve malların eşit oranda paylaştırıldığını, Mrs. Ovens evlendiği takdirde onun hakkının Fred'e devredileceğini bildirir. Bu duruma göre oturdukları ev Fred'e kalmıştır ve artık evin patronu Fred'dir. Bunun üzerine Fred, Mrs. Ovens'dan intikamını alır ve ondan bir an önce evi terk etmesini ister. Babasının ölüsüyle birlikte kalan Fred, korkusunu yenmek için kulübe içki içmeye gider. Evin gerçek patronu ise her şeye hâkim olduğunu söylemek istercesine koltukta dimdik durmaktadır.

Bu bölümdeki iki oyunda bebek veya çocuk sahibi olmanın insanın hayatını nasıl değiştirdiği üzerinde durulmuştur. Bunlardan ilki olan *Black and Silver*'da⁸⁸⁵ bebek sahibi olan çiftin yeni hayatlarında karşılaştıkları sorunlara değinilmiştir. Erkek, eşini rahatlaması için tatile götürür. Bebeğin her türlü bakımında onun yanındadır. Fakat bebeğin sürekli ağlaması ve ilgi istemesi ikisini de zor durumda bırakır. Tur gezilerinde, lokantalarda bebekli bir çift olmanın zorluğunu yaşarlar. O gece de bebeğin bir türlü uyumaması anne babayı üzer. İkisi de yarı uykulu bir halde çocuğa bakarken sabahı ederler. Oyunda bir çiftin doğumdan sonra değişen hayatlarını şekillendirmeye, buna uyum sağlamaya çalıştıkları görülür.

Sürekli çocukların bakımıyla ilgilenen, kocasından destek görmeyen ve uzun süredir evden dışarı bile çıkamayan bir annenin psikolojisi *Mother Figure*'e⁸⁸⁶ konu edilir. Lucy, çocuklarıyla öyle meşguldür ki telefona, kapıya bile bakamaz. Rosemary, Lucy'e kocasından haber getirmek için uğramıştır. Fakat onun garip hareketleri karşısında tedirgin olur. Çünkü Lucy ona ve kocası Tery'e çocukmuş gibi davranır, azarlar, kızar. İlk başta yadırgarlarsa da kısa sürede bu durumu benimseyerek onun sözünden çıkmamaya

⁸⁸⁴ Stanley Houghton, "The Master of the House", *One-Act Plays of To-day*, (Ed. by J. W. Marriot), George G. Harrap & Co. Ltd., London, 1945

⁸⁸⁵ Michael Frayn, "Black and Silver", *Double Act*, (Ed. By Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985 (Oyun 1970'de yazılmıştır.)

⁸⁸⁶ Alan Ayckbourn, "Mother Figure", *Double Act*, (Ed. By Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985

başlarlar. Oyunda bizce tek başına çocuklarını büyüten bir annenin ruhsal bunalıma girişi en uç örneklerle dile getirilmiştir.

The Little Stone House'da⁸⁸⁷ ise oğlunu kaybeden bir anne, çok parası olmadığı halde çocuğunun anısına mezarının yanında taştan küçük bir ev yaptırmak ister. Taş ustasına verilecek beş yüz rubleden ancak dört yüzünü toplayabilmiştir. Spiridon, Proskovya'yla parayı peşin aldığı takdirde dört yüze anlaşıp. Proskovya, parayı getirmek üzere dışarıya çıkar. Bu sırada yıllardır öldü diye bilinen Sasha'nın çıkıp gelmesi odada bulunan Proskovya'nın arkadaşlarını çok şaşırtır. Sasha yıllar önce arkadaşı Ademek'i öldürdüğünü, fakat adını temize çıkarmak için onun kimliğini aldığını itiraf eder. Adamek katil olduğu için lanetlenmiş kendisi ise bir kurban olarak kahraman ilân edilmiştir. Annesini ve geçmişini tamamen gömmüştür; artık sadece kendisi için yaşamak istemektedir. Maden ocağından kaçmış, beş parasız biridir. Annesinden para almaya gelmiştir. Bu sırada içeriye Proskovya girer. Sasha'yı karşısında görünce, onun oğlu olduğuna inanmak istemez. Oğlunun çok önceleri öldüğünü söyler. Sasha, annesinin duygularını hiçe sayar ve kaba bir şekilde ondan yiyecek, kıyafet ve para ister. Proskovya'nın biriktirdiği dört yüz rubleden kendi payını vermesini ister. Proskovya polisleri çağırarak, kimliksiz bir kaçağı onlara teslim ettikten sonra yere yığılır.

Ebeveyn ve çocuk ilişkisi *The Failure*'da⁸⁸⁸ işlenmiştir. John Girvan üç oğlunun da okuması için elinden geleni yapmıştır. İki büyük oğlu Moskova'da lisans ve yüksek lisans eğitimi almışlardır. Küçük oğlu David babası gibi balıkçı olmak ister. Onu kırmamak için üniversiteye giderse de yapamaz. John eve dönen oğluna okula gideceğini, aksi takdirde onu asla affetmeyeceğini söyler. David duygularını anlatmaya çalışırsa da babasını ikna edemez. Sonunda eline valizini alıp denizcilerin arasına karışır. Görülüyor ki oyunda eğitim konusu dolayısıyla baba-oğul ilişkisi gündeme gelmiş, kimse görüşünü değiştirmedikten taraflar uzlaşmamışlardır. Yazar, çocukların/gençlerin meslek tercihlerinde her zaman sağlıklı kararlar veremeyeceklerini, bu konuda anne-babanın öğütlerini dikkate almalarını istemiş, aynı zamanda bireysel tercihlere de saygı duyulması gerektiğini belirtmiştir.

⁸⁸⁷ George Calderon, "The Little Stone House", *Five Contemporary One Act Plays*, (Ed.) Frank Shey, Pierre Loving. Statework & Kidd Company, London, 1920, s. 101-109

Oyun ilk kez Stage Society tarafından Aldwych Tiyatrosunda, Londra'da 29 Ocak 1911'de sahnelenmiştir.

⁸⁸⁸ Joe Corrie, "The Failure", *The Best One-Act Plays of 1944-1945*, (Ed. by J.W. Marriot), R. Clark Ltd. Edinburg, London, 1946

Aileleri tarafından huzur evine götürülen yaşlı insanların aslında çevresindekilerden sadece ilgi ve sevgi bekledikleri *Displaced Persons*'da⁸⁸⁹ işlenmiştir. Oyunda huzur evinde yeterli sayıda yatak ve hemşire olmadığından, kendi bakımını yapabilecek olanların aileleriyle görüşülüp onların yanına gönderilmesi kararlaştırılır. Bu karara kimisi sevinir, babasını yahut büyük babasını hemen kabullenir, kimisi de yoğun iş temposunu bahane ederek kararı duymazlıktan gelir. Huzur evinde yeni dostluklar edinen bir yaşlı eve gideceği için çok mutludur, bir başka yaşlı ise yıllardır kahrını çeken sevgilisine evlenme teklif eder. İçlerinde sadece Vance'ın ailesi babalarını kabul etmemiş, onu orada yapayalnız bırakmışlardır. Yazar, eserinde, herkesin bir gün yaşlanacağını, aynı duyguları yahut hayal kırıklıklarını yaşayacağını belirtmiş, genç insanların ise bu acı gerçeği göz ardı ettiklerini ileri sürmüştür.

5.1.3. Sanat Aşkını Anlatan Oyunlar

İngiliz kısa oyunları arasında tiyatrocuların veya edebiyatçıların meslek aşklarını dile getiren oyunlar da vardır. Bu oyunlarda karşılaştığımız sanatçılar, günlük hayatlarını yahut aşklarını sanatları uğruna göz ardı etmişler, sonu yalnızlık bile olsa her zaman işlerini ön plânda tutmuşlardır. Yine sanat/edebiyat hayatında başarılı olabilmek için bu yolda çetin mücadeleler vermişlerdir. Maddî imkânsızlıkların yanı sıra acımasız eleştiriler karşısında hemen yıkılmamak ve yılgınlık göstermemek gerektiğini düşünmüşler, bunun için de psikolojik yönden hazırlıklı olmaya gayret etmişlerdir.

Tiyatro aşkının dile getirildiği *Harlequinade*'da⁸⁹⁰ *Romeo ve Juliet* oyununun provasında iki ünlü tiyatro oyuncusunun başlarına gelenler anlatılır. Çay molasında Arthur *Winter's Tale* oyunu için iyi oyuncu seçmeye çalışır, gelen kişilere repliklerini okutur. Bu sırada kızı olduğunu iddia eden bir genç kız, eşi ve çocuğuyla birlikte tiyatro binasına gelmişlerdir. Arthur ilk başta bu durumu kabullenmese de bu kızın yıllar önce yaptığı evlilikten olduğu anlaşılır. Onun resmî olarak ilk eşinden boşanmadan Edna'yla evlenmesi, yani iki eşli olmasının cezası ömür boyu hapistir. Arthur kamuoyunun önünde bir açıklama yaparak durumu düzeltereğini söyler ve Art Council'in de yardımıyla adını temize çıkarır. Oyun, tiyatro sanatçılarının meslek aşkını, sanatçıların duyarlılığını ve aynı zamanda dalgınlıklarını da işler.

⁸⁸⁹ Elizabeth Milne, "Displaced Persons", *The Best One-Act Plays of 1950–1951*, (Ed. J.W. Marriot), George G. Harnep and Co. Ltd. London, 1952

⁸⁹⁰ Terence Rattigan, "Harlequinade", *Playbill*, Nick Hern Books, London, 1994

Tiyatro sanatçılarının hayatından bir kesit sunan *Farewell to the Theatre*'da⁸⁹¹ Dorothy oyunun kahramanıdır. Tiyatrosunu ayakta tutmak için kasabanın ileri gelenlerinden para istemek zorunda kalmıştır. Yıllardır tiyatro aşkıyla yaşamış bir oyuncudur. Ne var ki tiyatro sahibi olarak maddî sıkıntılar çektiğinden son oyundan sonra tiyatrosunu kapatmayı düşünmektedir. Son bir çare olarak eski dostu Edward'dan yardım ister. İki eski âşık olan Dorothy ve Edward geçmiş günlerden, aşk hayatlarından ve tiyatrodan bahsederler. Dorothy, bir tiyatro oyuncusun karşılaşacağı sorunları Edward'la paylaşır, onunla dertleşir ve oyun ikisinin yemeğe çıkmasıyla son bulur. Oyunda tiyatro sanatçısının meslek aşkı uğruna hayatında birçok fedakârlıklar yaptığı, katlanılamayacak durumlarda bile ayakta durmaya çalıştığı anlatılmıştır.

Genç bir şairin edebiyat dünyasına kendisini kabul ettirme çabası ve hayal kırıklıkları *Poet's Corner*'da⁸⁹² ele alınmıştır. Tom, arkadaşı John'un eğitimini tamamlayıp eve geleceği 'an'ı sabırsızlıkla bekler. Fakat o gün gazetedeki yazıda John hakkında ağır eleştiriler olması canını çok sıkır. John büyük bir sevinçle geldiği evde öğrendiği bu yazıyla birlikte hayal kırıklığına uğrar. Gerçekte ise Tom'un hastalığı onu daha çok üzmüştür. Sonunda edebiyattan uzaklaşıp Tom'la ilgilenmeye karar verir. Fakat Tom ve arkadaşı Leigh sayesinde yeniden şiire döner. Üstelik ona ilham verecek yeni bir kız arkadaşı da edinmiştir. Oyunda yetenekli bir şairin olumsuz eleştirilerden hemen etkilenmesi işlenmiş, aynı zamanda sanatçıların hassas ve duyarlı yapısı da gözler önüne serilmiştir.

5.1.4. Kadınların Sorunları Etrafında Gelişen Oyunlar

Bu başlık altında inceleyeceğimiz dört oyunda farklı meslek ve yaş grubuna ait kadınların iç dünyalarına yolculuk yapılmıştır. Toplumda çoğu zaman susturulan kadının öncelikle kendi kurduğu yuvasındaki sorunları, çevresindeki insanlara kendini anlatma çabası, hayal kırıklıkları ve yalnızlığı üzerinde durulmuştur. Bu oyunlardaki kadınların bazıları geç de olsa kendi kabuğundan çıkmaya çalışmış, bazıları ise yaşadıklarını sorgulamayı bile aklına getirmemiştir. Toplum tarafından kendine bir kadın, eş ve anne olarak öğretilen doğruları baştan kabul etmiş ve böyle mutlu olacağına kanaat getirmiştir.

⁸⁹¹ Harley, Granville-Barker, "Farewell to the Theatre", Electronic File, ProQuest Information and Learning Company, Cambridge, 1916

⁸⁹² Mary Pakington, "Poet's Corner", *The Best One-Act Plays of 1931*, (Ed. by J.W. Marriot), R. Clark Ltd. Edinburg, London, 1932

Yaşlı bir kadının yalnızlığı *Naomi*'de⁸⁹³ çarpıcı bir şekilde dile getirilmiştir. Oyunda yeğeni Danny iki kez onu arayarak halini hatırlar. Birileri tarafından merak edilmek Naomi'nin hoşuna gider. Televizyonun sesini sırf bir insan sesi duymak için açar. Danny'nin evi temizleyip kendine bakmasını söylemesine anlam veremez. Zira içinde böyle bir istek yoktur. Oyunun sonunda televizyonun ekranına parmağını sürdüğü zaman her tarafın kirli olduğunu görmüş ve eline geçirdiği bezle ekranı temizlemiştir. Danny'nin gerçekten oğlu olmasını dilerken oyun sona erer.

Miriam'da⁸⁹⁴ Miriam'ın psikaytristle konuşması verilmiştir. O, yetiştirilme tarzı nedeniyle çocukları ve kocasıyla doğru dürüst bir ilişki kuramamıştır. Kimi kadınlar kariyer, kimileri zenginlik veya iyi bir koca ister. Kendisi ise sadece çocuk sahibi olmanın hayalini kurmuştur. Çocuklarıyla ilişkisini değerlendirdince yanlış yaptığını anlar. Çocukların yetiştirilmesi konusunda kocasından farklı düşünür. Kocas, çocukları azarlamak hatta gerekirse dövmek taraftarıdır. Fakat Miriam buna hep engel olmuştur. Şiddete, bağırıp çağırmaya karşıdır. Bu hoşgörüsünün hata olduğunu geç de olsa anlamıştır. Çocuklarını çok sevdiğinden üzüntüsünü, öfkesini hep içine atmıştır. Sağlıklı iletişim kurabilmek için herkesin ait olduğu role/konuma uygun davranması gerekir. Miriam oyun boyunca içinde susturamadığı bir çığlıktan bahseder. Aslında bu çığlık bütün kadınların isyanıdır.

Bir ev kadının ruh halini *Deborah*'da⁸⁹⁵ okuruz. Deborah oyun boyunca bir mahkûm olmadığını, aksine birçok insandan daha özgür olduğunu ispat etmeye çalışır. Bir anne olarak çocukları taşımayı, emzirmeyi, altlarını değiştirmeyi çok sever. Bu işleri vazifesi gibi görmez. Onların iyi beslenmesi, iyi yetişmesi için çırpınıp durur. Evin bütün ihtiyaçlarını da keyifle yerine getirdiğini iddia eder. Deborah o kadar işe ve sorumluluğa rağmen kendisini asla sınırlandırılmış hissetmez. Kendi öz iradesiyle bunları yaptığını iddia eder. Aslında yazar, oyunda arka arkaya sıraladığı örneklerle kadınların toplum tarafından kendilerine sunulan sorumlulukları doğal karşıladıklarını ve durumu hemen benimsediklerini göstermiştir. Bu yaklaşım tarzı da onları mahkûm yapar, kadınlar bunun bilincinde olmadıkları için durumu sorgusuz sualsiz kabul etmektedirler.

⁸⁹³ Arnold Wesker, "Naomi", *Four Portraits---of Mothers*, Electronic File, ProQuest Information and Learning Company, Cambridge, 1981

⁸⁹⁴ Arnold Wesker, "Miriam", *Four Portraits---of Mothers*, Electronic File, ProQuest Information and Learning Company, Cambridge, 1981

⁸⁹⁵ Arnold Wesker, "Deborah", *Four Portraits---of Mothers*, Electronic File, ProQuest Information and Learning Company, Cambridge, 1981

Metres hayatı yaşayan bir kadının ruhsal çıkmazı *The Mistress*'da⁸⁹⁶ ele alınır. Oyunda Samantha bir yandan yeni bir elbisenin kalıbını çıkarmaya çalışır, bir yandan da hayatının ne kadar değiştiğini düşünür. O akşam sevgilisini hangi kıyafet ve parfümle karşılayacağını, nasıl vakit geçireceklerini tasarlar. Aynı zamanda da evli bir erkekle birlikte çıkarak kendine duyduğu saygıyı yitirdiğini düşünür. Oyun boyunca iç sesiyle konuşan Samantha karısına ihanet eden bir erkekle nasıl birlikte olduğunu sorgular. Yazık ki bu soruların kolayca verilebilecek cevapları yoktur. Bu yüzden Samantha kafasının içindeki seslerin bir an önce susmasını diler. Sonunda aşkın önüne geçemediğini, ilişkisi hata bile olsa buna engel olamadığını itiraf eder.

5.1.5. Diğer Oyunlar

Bu gruba giren oyunlar çok değildir, üç dört oyunu geçmez. Bu oyunlardan ikisinde savaşın gereksizliği üzerinde durulur. Fry'ın sipariş üzerine yazdığı eserinde ise olaylar dinî bir konu etrafında gelişir. Stoppard'a gelince, bu ünlü yazar Shakespeare'in *Hamlet*'ini farklı bir şekilde sahneye taşımıştır. Okuyuculara/seyircilere oldukça tanıdık gelen bu oyun Stoppard'ın kalemiyle bambaşka bir kimliğe/amaca bürünmüştür.

Savaşların sudan sebeplerden çıktığı *Us and Them*'de⁸⁹⁷ çarpıcı bir şekilde sunulur. Biz ve Onlar verimli bir toprak parçası bulmak ve oraya yerleşmek için ayrı ayrı yola çıkarak aynı yeri beğenmişlerdir. Bunun üzerine alanı iki eşit parçaya bölüp sınırın belirlenmesi için sağlam ve yüksek bir duvar örerler. Yıllar boyunca huzur içinde yaşamışlardır. Bu arada her iki taraf da diğer ülkenin ne yaptığını merak etmiştir. Biz'in arasından bazı kişiler Onlar'ın savaş hazırlığı içinde olabileceklerini, gafil avlanmamak için tedbir almak gerektiğini söylerler. Bu iddia kısa sürede ülkede yayılır ve herkes Onlar'ın ne yaptığını öğrenmeye çalışır. İçlerinden biri duvara tırmanacak, gördüğünü aşağıdakilere aktaracaktır. Ancak Onlar da Biz gibi düşünmüş, yüreklerindeki korkuya bir son vermek için duvarı kullanmaya karar vermişlerdir. Her iki taraf da bu davranışı sınırlarına müdahale olarak kabul eder ve savaş başlar. Sonunda Onlar ve Biz'den birer kişi kalıncaya kadar çetin bir mücadele yaşanır. Bu iki kişi de ateşkes ilân edip huzur içinde yaşayacakları başka bir yer bulmak için yola çıkarlar. Oyunda duvarın her iki tarafındaki insanlar arasında bir ayırım yoktur. Aslında bir bütünün parçalarıdır. Yazar bunu oyunun başlığıyla da vermiştir. Biz ve Onlar, isimleri/zamirleri konuşanın durumuna göre değişir. Örneğin kimi zaman A grubu Onlar olurken kimi zaman da Biz olur. Böylece bir bütünü

⁸⁹⁶ Arnold Wesker, "The Mistress", *Four Portraits---of Mothers*", Electronic File, ProQuest Information and Learning Company, Cambridge, 1981

⁸⁹⁷ David Campton, "Us and Them", *Double Act*, (Ed. By Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd., London, 1985

tamamlar. Yazar aslında ayrımcılığı insanların kendi kendine yarattığını, istenildiği takdirde herkesin mutlu ve huzurlu yaşayabileceğini anlatmaya çalışmıştır. Oyunda Onlar ve Biz daha başta duvar örerek aralarına bir engel koymuşlar, iletişim kurmanın yolunu ta baştan kesmişlerdir. Birbirlerini tanımak için ortam hazırlamadıkları için de önyargılı davranıp, gereksiz yere savaşımlardır. Günlük hayatta da duvarları kendimiz öreri ve bunu unutarak çoğu zaman karşı tarafı suçlar, kırıcı olayların yaşanmasına neden oluruz.

Henry, Birinci Dünya Savaşı'na katılmış ve yakından tanık olduğu olayların etkisi altında kalmıştır. Bu kez İkinci Dünya Savaşı çıkmıştır. Henry bu savaşa büyük bir tepki gösterir. *The Man Who Ignored The War*'da⁸⁹⁸ bu tepkinin boyutları anlatılmıştır. İnsanların anlamsız bir kavganın içinde olduğuna inanan Henry, daha fazla kafasını bu konuda yormamak için dünyayı yakıp yıkan Hitler'i ve onların yaptıklarını duymak bile istemez. Henry, savaşı gereksiz görür ve kendini bu olaydan soyutlamaya çalışır. Evde dış dünyadan haber verecek radyoyu ve gazeteyi yasaklar. Savaşla ilgili hiçbir söze tahammülü yoktur. Dünyada birçok masum insan ölürken en yakın arkadaşı Mr. Mallison'la sudan bir sebepten kavga edince, bu kez onların adının da anılmasını yasaklar. Oyunun sonunda Mr. Mallison'ın, Henry'e ile görüşmeye geldiğini görürüz. İki arkadaş hiçbir şey olmamış gibi konuşmaya başlarlar. Mr. Mallison onu savaşa karşı duyarlı olması için uyarır. Emekli olmasına rağmen yapabileceği birçok şey vardır. İki arkadaşın sohbeti sırasında Mrs. Alport ile Rachel içeriye girerler ve Rachel, Mr. Mallison'un oğlu Stanley'le evleneceğini söyler. Henry önce iki taraftan sıkıştırıldığı için rahatsızlık duyar, fakat kızının mutluluğuna da engel olmaz. Bu kaos ortamında tek umut veren olay ise bu evliliğdir.

Dinî bir konu üzerine yazılan *The Boy With A Cart*'da⁸⁹⁹ Cuthman babasını kaybettikten sonra annesiyle birlikte kasabalarını terk ederler. Saygı görecekle, mutlu olacakları bir yer ararlar. Annesinin ayakları rahatsız olduğu için onu bir yük arabasına oturtan Cuthman, sonunda iyi insanların yaşadığı güzel bir yer bulur. Burada içindeki sese kulak verip yerleşirler. Bir yandan hayatlarını idame ettirmeye çalışırlar, bir yandan da konu komşunun yardımıyla bir kilise inşa ederler. Oyunda yüreğinde Tanrı inancı olan ve onun yolunda giden herkesin mükâfatlandırılacağı, mutlu olacakları müjdelendirir. Oyunun sonunda annesi de onlara her zaman yardım eden Tawm ile evlenir.

⁸⁹⁸ Harold Brighouse, "The Man Who Ignored The War", *The Best One-Act Plays of 1940*, (Ed. By J. W. Marriott), George G. Harne and Co. Ltd. London, 1941

⁸⁹⁹ Christopher Fry, "The Boy With a Cart", *Selected Plays*, Oxford University Press, London, 1992

The Dogg's Troupe Hamlet'de⁹⁰⁰ öğrenciler sandviçlerini yerlerken birden *Hamlet* oyunun provasını yapmaya başlarlar. Oyunda *Hamlet* üç kez üç ayrı biçimde özetlenir. *Hamlet*'in farklı sahnelerinden alınan diyaloglar ard arda eklenerek bir anlamda yeniden üretilmiştir. Stoppard'ın *Hamlet*'in tanınmış dizeleriyle yarattığı kolaj, hem orijinal metnin olaylar dizisini hızlı bir şekilde okura/izleyiciye anımsatır, hem de *Dogg's Hamlet*'in içinde yeniden bir anlama bürünür. Oyunda ilk önce bir okul müdürünün genel ve yüzeysel kürsü konuşmalarını andıran bir anlatımı içeren bir özetle karşılaşırız. Daha sonra aynı bölüm öğrenciler tarafından canlandırılır. Son kısımda ise hızlı giriş çıkışlar ve flaş sahnelerle oyun tekrar oynanır. Bu hız da oyunun finalinde *Hamlet*'in gülünçleştirilmesini sağlayan bir araç olarak öne çıkar. Bu bölümde dizeler öyle sık tekrarlanır ki sözler giderek bilinen anlamlarını yitirmeye başlarlar.⁹⁰¹

5.2. KİŞİLER

İngiliz kısa oyunlarında kalabalık bir oyuncu kadrosuyla karşılaşırız. Bu kişileri sınıflandırmadan önce bazı yazarların oyun kişilerine isim vermek yerine onları numaralandırdığını söylemeliyiz. Sözgelisi *Over the Walls*'da oyun kişilerine numaralar verilmiştir. Oyunda dokuza kadar oyun kişisi vardır. Ayrıca *Dog's Accident*'ta da yazar benzer bir uygulama yapmış, iki oyun kişisini de 1. ve 2. diye belirtmiştir. *Us and Them* de ise harfler kullanılarak oyun kişileri ayırt edilmeye çalışılmıştır. Bu bölümde oyun kişilerinin baskın özelliklerini dikkate alarak “Âşık Kişiler”, “Bilinçli ve Yenilikçi Kişiler”, “Bozuk Düzenin ve Baskının Ezdiği Kişiler”, “Bencil ve Zalim Kişiler”, “Bilinçsiz ve Pasif Kişiler”, “Yalnız ve Kırılgan Kişiler” ve “Diğer Oyun Kişileri” şeklinde gruplandırdık. Bu kişilerden önce sayıca fazla olan “Âşık ve Tutkun Kişiler”i inceleyelim.

5.2.1.Âşık ve Tutkun Kişiler

Bu oyun kişileri sevgileri uğruna her şeyi yapmaya hazırdır. Eşlerini veya sevgililerini çok severler. Böylelerinin arasında evli olanların yanı sıra hayata daha yeni atılanlar da vardır. Özellikle gençler çok çabuk âşık olmakta ve topluma sevgilerini kabul ettirmek için mücadele etmektedirler. Bu oyunlarda karşılaştığımız kişiler içerisinde aynı zamanda meslek aşkına sahip olanlar, hayatlarını mesleklerine göre plânlayanlar da bulunmaktadır. Tiyatro veya edebiyat dünyasına ait bu kişiler, özel hayatlarını bir kenara

⁹⁰⁰ Tom Stoppard, “The Dogg's Troupe Hamlet” *Ten of the Best British Short Plays*, (Ed. by Bermon), Inter-Action Print, London, 1979

Oyun ilk kez 24 Ağustos 1976'da Londra'da sahnelenmiştir.

⁹⁰¹ Beliz Güçbilmez, *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, 2005, s.253

bırakmışlar, gece gündüz işlerinde başarılı olmak için ellerinden geleni yapmışlardır. Kısaca bunlar işlerine tutku derecesinde bağlı insanlardır.

Bu oyunlar içerisinde saf bir genç kızın duygularına *Maria Marten or Murder In The Red Barn*'da tanık oluruz. Maria kendini küçük masum bir kasabalı kıza benzetir ve namusuna gölge düşürdüğü için üzgündür. Corder'dan evlilik sözü alması onu biraz da olsa teselli eder. Corder'ın her dediğine inanan biridir. Nişanlısının eski âşığına dönmesine rağmen onu bir türlü unutamayan James'i *A Good Woman*'da tanırız. James, Rosemund'a geçmişinde yaşadığı ilişkileri sorgulamayacağını, kendisini böyle kabul ettiğini söyler. Sevgiye ve aşka saygısı vardır. Nişanlısı, Gerald'ı sevdiğini söyleyince hemen geri çekilir. Gerald ise şıpsevdi biridir. Kıbrıs'ta tanıştığı iki kıza da âşıktır. Evelyn'i düşünürken kıpkırmızı olduğunu, Madge düşünürken ise sararıp solduğunu ifade eder. Evelyn'in dans edişi, Madge'in de gözleri onu büyülemiştir. Rosemund'un da bir abla olarak kendisine bu konuda yardım edeceğini düşünür.

Mary's Wedding'de Mary, Bill'e âşıktır. Onu alkolden uzak tutmak için elinden geleni yapar. Buna karşılık Mrs. Airey, Mary'i oğluyla evlenmemesi, hayatını karartmaması için uyarır. Mrs. Airey oğullarını doğurduğu güne lânet eder ve insanın kolay kolay değişmeyeceğini söyler. Diğer iki oğlu öldüğü ve arkalarında bir çocuk bırakmadığı için mutludur. Adeta bu lanetin bu şekilde son bulacağına inanır. Mary ve Bill'in de çocuk yapmamasını aksi takdirde yaşanan her şeyin nesiller boyunca devam edeceğini söyler. Mary akli başında bir kızdır. Bütün genç kızların, akranlarının evlenirken nelere dikkat ettiklerini, nelerden heyecan duyduklarını bilir, fakat kendisine evlenme teklif edenler arasında hiçbirinin onun ilgisini çekmemiştir. Yıllar önce söz verdiği Bill'in tek aşkı olduğuna inanır. Onunla evlenirse Bill'in içkiyi bırakacağına, özünde iyi bir insan olduğuna inanır. Herkese karşı çıkmasına ve güçlü görünmesine rağmen oyunun sonunda Bill'in evlenecekleri dakikada bile içkili olması ve kendisini yüz üstü bırakmasını hazmedemez. Yazar bu noktada Mary'in duygularını konuşmalarla vermemiş sadece hareketlerle anlatmayı tercih etmiştir.

İlk defa aradığı kıızı bulduğuna inanan Bob'un *The Private Ear*'da hayal kırıklığı anlatılmaktadır. Bob yirmili yaşların başındadır ve bütün hareketlerinden kendine güveni olmayan biri olduğu anlaşılmaktadır. İlk defa bir kıızı evine çağırmıştır. Hangi yemeğin yanında hangi içkinin ikram edileceğini bilemez. Doreen'i *Birth of Venus* resmindeki Venüs'e benzetir, özellikle boynunun onun kadar uzun olduğunu düşünür. Ona göre Venüs ruh güzelliğinin doğumunu simgelemektedir. Bob klâsik müzik hayranıdır ve bu konuda

geniş bir arşivi vardır. Ted ona ‘Tchaik’ diye seslenir. Ona böyle hitap etmesi Bob’un Tchaikovsky’e duyduğu hayranlıktandır.

White Liars’da ise Tom, Sue’ya âşıktır. Fakat Frank’ın platonik bir şekilde kendisine âşık olması onu rahatsız etmektedir. Çünkü Frank iki sevgilinin arasını bozmak için elinden geleni yapar. Falcı aracılığıyla amacını gerçekleştirmeye çalışır. Başarılı bir müzisyen olan Tom, zengin bir aileden gelir. Pop müziğinde adından söz ettirebilmek için medyaya yalan söylemiş, işçi bir aileden geldiğini belirtmiştir. Bu yüzden de kuzeyli aksanıyla konuşur. Sue ile de çalıştığı gece kulübünde tanışmış ve aralarında bir aşk başlamıştır.

Sanatçı duyarlılığına sahip Brindsley’in *Black Comedy*’de iki aşk arasında kaldığını okuruz. Eserlerinin dünyanın en zenginlerinden Bamberger tarafından beğenilmesi hoşuna gider. Aşk hayatındaki karışıklık, hiç kimseyi kırmak istememesi, onun oyun boyunca üzücü olaylar yaşamasına sebep olur. Carol’ı sevdiği halde eski kız arkadaşı Celia’ya bunu zamanında söyleyemez. *Women Do Things Like That*’de Janet de kocasına âşıktır. Fakat onun kendisiyle yeterince ilgilenmediğini düşünür. Onu kıskandırmak için de Norman’ı kullanır. Oyunun sonunda ise Peter’a duyduğu aşk daha kuvvetli çıkar. Peter’ın Afrika tutkusunu anlamaya çalışır. Viktoryo dönemindeki kadınlar gibi sesini çıkarmadan kocasının gelmesini bekleyecektir.

Sevgilisine kavuşmak için kılıktan kılığa giren Patter’in maceraları *Patter versus Clatter*’a konu olmuştur. Captain Patter, sevgilisi Patty’nin babasını ancak zenginliğiyle ikna edebileceğini bilir. Çünkü daha önce tanıştıkları Mr. Parker ondan hoşlanmamıştır. Çok konuşan, karşısındakinin konuşmasına izin vermeyen Patter, aşkına kavuşmak için elinden geleni yapar. Uşağına, Patty’i ne kadar çok sevdiğini, babası yine vermezse onu kaçırıp Paris’e gideceklerini söyler. Kendinden emin ve neşeli biridir.

Birbirine âşık olan bir başka çiftte ise *The Public Eye*’da rastlıyoruz. Charles kırk yaşında, yakışıklı ve çok titiz biridir. Karısına hayatla ilgili her şeyi öğretmiştir. Belinda’yı çok sever, son günlerde kendisine olan ilgisinin azalması, onu tedirgin etmiş ve bir dedektif tutarak gerçekleri öğrenmek istemiştir. İlişkilerini yeniden değerlendirdince kırk yaşında bir adamın on sekiz yaşındaki bir kızla evlenmemesi gerektiği kanaatine varmıştır. Kilisenin bunu yasaklamamış olmasını yanlış ve tuhaf bulmuştur. Ayrıca Belinda bir pop şarkıcısıyla evlenmiş olsaydı daha mutlu ve huzurlu olacağını düşünmüştür. Çünkü arkadaş toplantılarında kendinden yaşlı erkeklerle birlikte olmaktan çok sıkılmakta, Charles’a saygı duymamaktadır.

Belinda on sekiz yaşına kadar ailesinin yanında Northampton’da yaşamıştır. Babası onu mahalledeki biriyle evlendirmeye niyetlenir. Ama o Londra’ya gelip sıra dışı bir hayat yaşamak ister. Bu yüzden Charles’e evlenir. Başlangıçta ona hayrandır, zamanla bu hayranlığı azalır. Onun bir koca/sevgili değil aksine bir öğretmen olduğunu iddia eder. Elinde cetveliyle Belinda’yı cezalandırmaktadır. Zamanla ruhu başka yenilikler istemiş, hatta Charles’ı üzmemek için rol yapmıştır. Kendini bukalemuna benzetir. Her ortama uyacak biri gibidir. Aslında ilişkilerde tek istediği birey olarak kendine saygı duyulmasıdır. Bütün sorunlara rağmen kocasını çok sever ve onunla hayatını geçirmeye hazırdır.

Mrs. Gardiner’daki Mr. Gardiner ise oldukça olgun ve anlayışlı biridir. Sakin bir şekilde evliliğini kurtarmaya çalışır. Başarılı da olur. Ona göre bir eşin belli görevleri vardır. Oyunun başında Florance’ın bunları yapmayacağını anlayınca ondan vazgeçmeye karar verir. Florance’i sevmektedir, fakat zorla da güzellik olmayacağını bilir. Bu yüzden kimseyi incitmeden karısını tekrar kazanmanın yollarını arar.

We Were Dancing’de Louise adını bile bilmediği birine âşık olur. On üç yıllık evliliğinde aşkın bittiğine ve ilişkilerinin alışkanlığa döndüğüne inanır. Bir anlık heyecan onu radikal kararlar almaya itmiştir. Kocasının anlayışla yaklaşmasını, aldığı karara saygı duymasını ister. Beklentileri olan bir insandır. Bu beklentilerini gerçekleştirmeye gayret eder. Karl ise daha önce donanmada görevliyken, oradan kovulunca özel bir şirkette çalışmaya başlamıştır. Seyahati sırasında o kasabaya uğramış ve tesadüfen Louise ile karşılaşmıştır. Birlikte Avustralya’ya gideceklerdir. Aşkını çok yoğun yaşar ve Hubert’i ikna etmeye çalışır. Rahat tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Hubert’e Louise’nin kocası olmasına rağmen onu çok sevdiğini, anlayışı ve saygın duruşu için onu tebrik ettiğini söyler.

Yılların birikimiyle âşık olduğu kadından zamanla nefret etmeye başlayan Henry’in bu duygu çalkantısını *Fumed Oak*’ta okuruz. Henry aslında karısı Doris’e âşıktır. Ne var ki ondan ilgi görmemesi duygularını değiştirmeye yetmiştir. Oyunun sonunda gerçek hislerini Doris’e söyler. Doris’in evde kalma korkusuyla kendisini gözüne kestirdiğine, aslında onu hiç sevmediğine inanır. Evliliklerinin ilk yıllarında ona ihanet etmeyi aklından bile geçirmez. Fakat karısının bir güler yüzü, tatlı sözü esirgemesi üzerine kendi geleceğini düşünmeye başlar. Maaşının bir kısmını bankaya yatırır ve karısına bundan bahsetmez. Sahte isimle aldığı pasaportuyla dünyayı dolaşacağını, kitaplardan öğrendiği ülkelere gidip sıfırdan bir hayat kuracağını söyler.

Aşk mağduru bir başka oyun kişisi ise *Followers*’daki Lucinda’dır. Lucinda yalnız bir kadındır. Redferd yıllar önce ona evlenme teklif ettiğinde âdet üzerine hayır demiş ve

Redferd bir daha sorma gereğini bile duymadan Hindistan'a gitmiştir. Hâlbuki Lucinda naz yapmış onun üstelemesini beklemiş, ısrar etmesini arzu etmiştir.

Mr. Redferd ise reddedildikten hemen sonra Hindistan'a gitmiş ve her gün geri dönüp Lucinda ile tekrar konuşmanın hayalini kurmuştur. Üst üste aldığı görevler, hastalıklar, yaralanmalar onun daha önce gelmesine engel olmuştur. Elli beş yaşında olmasına rağmen dinç gösterir. Hindistan'da hiçbir yenilgi almamasına rağmen Londra'da Lucinda karşısında yenilmiştir. Çünkü onu ikna edememiştir.

Aynı kadına âşık olan iki erkeğin aşk ve kadın hakkındaki görüşleri *Box and Cox*'da verilmiştir. Cox şapka satıcısıdır. Oldukça titiz biridir. Box ise bir gazetede gece nöbetine kalmaktadır. İkisinin ortak özelliği aynı kadının tuzağına düşmeleridir. Margaret, saf ve zengin erkekleri kandırarak onların peşinden ayrılmaz, hatta işi evliliğe kadar götürür. Box bu durumdan son anda kurtulmuştur. Evlenmek istemediğini söylemiş ama karşılığında ölümle tehdit edilmiştir. O da bir sabah erkenden evden çıkmış, yanına bir takım elbise daha alıp şelalenin yanına gitmiştir. Böylece boğulduğu imajını vermiştir. Cox da Mr. Knot sayesinde bu tehlikeyi atlattır.

Farewell to the Theatre'daki Edward otuz yıllık hukuk danışmanıdır. Yıllar önce Dorothy'e ilân-ı aşk etmiştir. Ancak Dorothy bu ilişkinin gerçekleşmeyeceğini söylediği için ondan vazgeçmiş, hatta onun tavsiye ettiği bir kızla evlenmiştir. Dorothy'de ise meslek aşkı ön plâna çıkmıştır. Ömrünü tiyatrodan geçirmiş, birçok önemli rolde oynamıştır. Ne var ki kendi dünyasından olmayanlara tiyatronun istediği özveriyi anlatmakta hep zorluk çekmiştir. Eskiden aynanın karşısında rolünü ezberleyen Dorothy giderek onu da bırakmış, hatta aynayı ters çevirerek rolüne çalışmıştır. Aynayı sadece makyajını yapmak için kullanmaktadır. Çünkü insanın kendisini aynada gördüğü zaman böbürlendiğini, bir kahraman gibi hissettiğini söyler. Bir anlamda kendi egosunu tamamlar. Çok kötü bir oyun çıkardığında insanların kendisini akılsız diye düşünmesine üzülür. Yalnızdır. Her oyundan sonra bu yalnızlığı birkaç kat daha artar.

Meslek aşkına sahip başka kişilerle *Harlequinade*'de rastlıyoruz. Edna ile Arthur, yıllarca karı koca, sevgili veya eş rollerini oynamışlardır. İkisi de tiyatroyu çok sevmektedirler. Arthur, dalgın ve yoğun biridir. Prova aralarında bir başka oyunun oyuncularını seçmeye çalışır. Yaşlı olduğu için artık Romeo rolünün kendisine uymadığını düşünür. Özel hayatıyla tiyatro hayatının özdeşleştirmiştir. Öyle ki ilk evliliğinin ne zaman başladığını ve sona erdiğini oynadığı rolleri hatırlayarak cevaplamaktadır. Karı koca tiyatro sanatçısı olarak sosyal sorumlulukları olduğunu düşünmüş ve hep bu duyguyla

hareket etmişlerdir. Halka tiyatroya sevdirmek için uğraşmaları da bu sorumluluklarının bir neticesidir. Bu yüzden memleketin ücra köşelerinde bile tiyatro yapmaya çalışmışlardır.

Duygulu ve hassas bir şairin edebiyat aşkına *Poet's Corner*'da tanık oluruz. Keats, İskoçya'daki eğitimini tamamlayıp evine dönmüştür. Eleştirmenler onu Spencer'la karşılaştırırlar. Onun Spencer kadar başarılı olmadığını düşünürler. Keats bu haberlere çok üzülür ve bundan sonra hiçbir sonet bile yazmayacağını söyler. Arkadaşı Hunt ise onun Milton'dan sonra yetişen önemli yeteneklerden biri olduğuna inanır. Sonunda Keats yalnız bir şair olarak bu tür eleştirilere hazırlıklı olması gerektiği kanaatine varır. Hatta önündeki yılları daha verimli şekilde kullanacağına söz verir. *The Failure*'da David ise babasının zoruyla üniversiteye gitmiş, ama okul ve dersler onun ilgisini çekmemiştir. O denize âşıktır. Babası gibi balıkçı olup duygularının sesini dinlemeyi ve özgür olmayı talep eder.

5.2.2. Bilinçli ve Yenilikçi Kişiler

İngiliz oyunları arasında toplumsal bilince sahip kişiler de vardır. Tüm aksaklıklara ve çarpıklıklara rağmen birey olarak daha sağlıklı bir toplum oluşturmak için ellerinden geleni yaparlar, çevrelerindeki insanları da bu konuda uyarırlar. Yazık ki bunlar çoğu zaman azınlıkta kalan kişilerdir. Böyle olmalarına rağmen yılmadan, bıkmadan cesaretle yollarına devam ederler.

Over the Walls'daki birçok oyun kişisi elindekiyle yetinir. Bunlar atalarından daha rahat bir hayat sürmektedirler. Geçmişe bakıp bugünkü hallerinden memnun olanların sayısı fazladır. Fakat 3. zavallı bir ölümlü olmaksızın akıllı bir ölümlü olmayı tercih ettiğini söyler. Herkesin konuşmaktan kaçtığı Duvar üzerine fikirlerini söyler. Bundan sonra da kendini toplumdan soyutlayıp sadece Duvar'la ilgilendiğini görürüz. Arkadaşları onu hasta zannederler, baştan aşağı muayene ederler. Ancak onun tek derdi duvarın diğer tarafında ne olduğudur. Bunun için dernek bile kurar. Otuz, kırk yıl boyunca bundan başka bir işle uğraşmaz. Bu süreç içerisinde evliliği bitmiş, çocukları kötü yola düşmüştür. Sonunda yaşlı ve parasız biri olarak kalır.

Toplum bilinci oluşturmaya çalışan bir başka oyun kişisi ise *Dog Accident*'daki 1.'dir. 1., yerde yatan ölmek üzere olan bir köpek de olsa saygı göstermek gerektiğini belirtir. Hassas ve duyarlı biridir. Bir anlamda toplumsal bilince sahiptir, her şey olup bittikten sonra aklının başına gelmesi onun zaafını gösterir. Bu anlamda pasif biridir. İnsanların duyarsız oluşuna isyan etmesi ise kendisini de sorgulaması şeklinde değerlendirilebilir. Nitekim oyunun sonunda arkadaşının sözünü dinleyip, olay yerinden uzaklaşması kendisinin de tam anlamıyla sorumluluğu üstlenmediğini göstermektedir.

The Dumb Waiter'da ise Ben ve Gus bir örgütün en aşağı düzeydeki üyeleridir. Wilson'dan aldıkları emirle hareket ederler. Onlara gösterilen adresteki bir eve sabaha karşı gizlice girmek, orada beklemek ve kapıdan içeriye gireceği son anda haber verilen kişiyi öldürmekle yükümlüdürler. İş olmadığı zaman sürekli evlerinde oturup yeni işlerin gelmesini beklerler. Gus, hayatın anlamını çözmeye çalışır. Entellektüel ve duyarlı bir birey olarak içinde bulundukları durumun adaletsizliğinin farkındadır. Oyundaki arkadaşı Ben, güvensizlik, umutsuzluk, karamsarlık gibi duygulardan kaçarken, Gus'un bunlarla savaşıması bütünleşmiş kişiliğin yıkımına ve bireyin yok olmasına neden olur.⁹⁰² Şener'e göre Ben ve Gus önceden tasarlanmış bir oyunun kuklalarıdır. Kurallarını öğrenmeden girdikleri bu oyun, sonunda onları ölümcül bir gerçekle karşılaştırır. Bu düzen içerisinde sadece Gus olup biteni sorgular ve olaylara farklı bir açıdan bakmaya çalışır.⁹⁰³

Pinter'ın karakterlerini cinsiyet; güç, zevk, zafer ve ölümsüzlük gibi kavramlardan ziyade kendi bölgesini korumaya çalışan bir hayvana benzetmek mümkündür. Anlaşılmaz olan bu karakterler, duygularını, korkularını, öfkelerini ifade edecek dilden de yoksundurlar. Her kelimedede tökezlemeleri, bir başka deyişle doğru ifadeleri bulamamaları da bunda önemli bir etkidir.⁹⁰⁴

Gus gibi isyankâr bir oyun kişisine de *Man Who Wouldn't Go To Heaven*'da rastlarız. Alton her şeyi sorgulayan biridir. Toplumda isteklerine, sorularına yeterli cevaplar alamamış, bu yüzden hükümeti birçok kere protesto etmiştir. Kralların, başkanların kendi çıkarları uğruna birçok masum insanı ölüme gönderdiğine inanmaktadır. Oyunda Alton ölmüş ve cennetin kapısına kadar gelmiştir. Fakat o girişten geçmeye niyeti yoktur. Yeryüzündeki adaletsizlik ve zulmün burada da yapılmasına hayret eder. Oyunun başında destekçileri çoktur, oyunun sonuna doğru ise tek başına kalır. Daha önceleri de buna benzer birçok güçlkle karşılaştığı için durumu olgunlukla kabullenir.

5.2.3. Bozuk Düzenin ve Baskının Ezdiği Kişiler

Bu bölümde değerlendireceğimiz oyun kişileri toplum hayatındaki birtakım aksaklıkları gözlemlemiş ve birey olarak üzerine düşen görevi yerine getirmek istemiştir. Ancak otorite sahipleri veya bu düzenin devamından yana olanlar daha güçlüdür. Bu iktidar sahipleri burada inceleyeceğimiz oyun kişileri üzerinde baskı kurarlar, onları yıldırmaya çalışırlar. Aynı zamanda bu bozuk düzenden psikolojik bakımdan etkilenenler

⁹⁰² H. Özden Sözelan, "Pinter: The Search For Identity", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul, 1992, s.17-18

⁹⁰³ Sevda Şener, "Gülerek Özgürleşmek", *İnsanı Geçitlerde Snayan Sanat, Dram Sanatı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, s.106

⁹⁰⁴ Guido Almansi, "Harold Pinter's Idiom of Lies", *Contemporary English Drama* (Ed. by C. W. E Bgisby) Holmes and Maier Publishers Inc. New York, 1981, s.79

de olmuştur. Kişiliğini oluşturmaya, hayatı anlamlandırmaya çalışan bu kişiler bu sistemdeki değişken dengeleri kavrayamadıkları için her seferinde yenilgiye uğramışlardır.

Applicant'ta Lamb, otoritenin veya o an için gücü elinde tutan kişinin baskısı sonucu ne yapacağını bilemez. Piffs'in her sözü ve davranışı karşısında ezilir. Yazar Lamb için neşeli, istekli ve heyecanlı sıfatlarını kullanmıştır. Gerçekten oyunun başında Lamb işe ne kadar istekli olduğunu Piffs'in bütün sert tavırlarına rağmen büyük bir nezaketle anlatmaya çalışmıştır. Yazar şiddete maruz kalan Lamb'e bu ismi vererek (kuzu) aslında onun uysal bir karaktere sahip olduğunu ima etmiştir. Bu isimle birlikte toplum içerisinde her denileni sorgusuz sualsiz kabul edenlerin, kurtlar sofrasında kuzu olanların yaşama veya kendini ifade etme şansı yoktur. Lamb, Piffs kendisine elektrik verdiğinde ve müziğin sesini açtığında sandalyeden yere düşer, kıvrılır, ayağa kalkmaya çalışsa da dengesini koruyamaz, sendeler. Sonunda da bu mücadeleden yenik çıkmış biri olarak sandalyeye bir külçe halinde yığılıp kalır. Benzer bir muameleyle *Glady Otherwise*'daki Mrs. Brandywine da karşı karşıya geliriz. The Man'ın tüm anlamsız sorularına mantıklı cevaplar verir. Onunla aynı kulvarda olduğunu göstermeye çalışırsa da psikolojik olarak çok etkilendiği de açıktır. Dolayısıyla oyun boyunca kendini ispat etmeye çalışmışsa da başarısız olmuştur.

Toplum baskısından kurtulmak için *The Room*'daki Rose geçmişini arkada bırakıp saygın bir kimlik kazanmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında yayılan beyaz ırkın üstün olduğu görüşü aşağı sınıf İngilizleri de etkilemiştir. Rose bu düşünceyle alt sınıftan da olsa beyaz ırktan olma güvenliliğini taşıyan Bert'e sığınarak toplum içinde kabul edilebilir bir kimlik kazanmıştır. Aslında o yaptığı bu seçimle gerçeklerden uzaklaşmıştır. Yanılsamanın yerini gerçeklerin aldığı noktada ise kör olmayı tercih etmiştir. Bir anlamda durumu kabul etmek istememiştir. Kör oluşunu onun, baştan beri onaylamadığı bir varoluş biçimine tutsak olmanın karşısındaki başkaldırısı olarak yorumlamak mümkündür.

The Room'da Rose'un gerçek kimliğinden kaçması onun bir gizem içinde yaşamasına ve kendi hapisanesini oluşturmaya yol açar. Gerçekler ortaya çıktığı zaman da yıkım çok şiddetli olur. Yaşamak için verdiği mücadelenin başarısız olduğunu görür. *Mountain Language*'da kendi dilinde konuşmasına izin verilmeyen ama daha sonra serbest bırakılan Yaşlı Kadın'ın konuşmak için gücü kalmamıştır. Kocasının hakkında bilgi alamayan Genç Kadın ise sahnede görünmeyen bürokratları cinselliğini kullanarak elde etmeye çalışır. Çünkü amacı onlardan kocası hakkında bilgi almaktır. Bunun için başka bir yol bulamamıştır.

5.2.4. Bencil ve Zalim Kişiler

Bu gruba giren oyun kişileri otorite sahibidir. Güçlerini çoğu zaman etraflarındaki insanlara baskı uygulamak için kullanırlar. Bu tutumları bilinçli veya bilinçsiz olabilir. Karşılarındakinin ruh halini, düşüncelerini dikkate almazlar. Paranın veya mevkinin verdiği güvenle kendilerinden emin davranırlar. Kendi istekleri doğrultusunda hareket ettikleri için bencil ve zalimdirler.

Bir iş görüşmesinde bile zalim olan Piffs, Lamb'in aczinden faydalanmıştır. *Applicant*'ta Lamb acıdan kıvrılırken Piff sadece gözlemlemekle yetinir. Lamb'i elektrotlara bağladıktan sonra yüksek bir tabureye oturup ona yukardan bakması bu özelliğinin belirgin ifadesidir. Lamb'in de bu şartlar altında itiraz edecek veya ortamı kendi lehine çevirecek bir hareketi olmaz. Oyunun başında ilgisiz olsa da yine nazik gözüken, Lamb'in onayını aldıktan sonra elektrotları ve kulaklığı takan Piffs'in bu andan itibaren değiştiğini ve zalim bir idareci kimliğine büründüğünü söyleyebiliriz.

Glady Otherwise'daki The Man ise Mrs. Brandywine'ı psikolojik olarak ezmeye çalışmıştır. Her sözünde, her davranışında bunu hissettirir. Oyunun başında gürültüyle içeriye girer. Kıyafeti ve elindeki çantası dikkate alındığında bir satıcı, ilaç mümessili veya sendika üyesi olduğu tahmin edilir. Mrs. Brandywine'a arka arkaya sorular sorması, cevabını dinlemeden konudan konuya atlaması onu bastırmaya ve ezmeye yönelik davranışlardır.

Bu bölümdeki oyun kişileri kadar zalim olmasa bile katı kuralları nedeniyle genç kızlar tarafından zalim ilân edilen Miss Hyslop'la *When Did They Meet Again?*'de karşılaşırız. Miss Hyslop, hayatını dünyanın dört bir tarafından Paris'i gezmeye gelenlere evini açıp onlarla ilgilenip organizasyon yapmakla kazanır. Bunda çevresince güvenilir bir bayan olarak tanınmasının da etkisi vardır. Çünkü iyi ve zengin aileler kızlarını gönül rahatlığıyla Miss Hyslop'un yanına gönderirler. Miss Hyslop, Paris'in gece hayatına ilgi duyulmasına bir anlam veremez. Ona göre Paris'in kültürel mirasını ve tarihini anlamak gerekir. Bu yüzden yanına gelen kızlar onu otoriter bulurlar.

5.2.5. Bilinçsiz ve Pasif Kişiler

Oyunlarda toplumsal bilince sahip kişilerin aksine daha çok içe dönük olan, hayatı sorgulamayan oyun kişileri de karşımıza çıkar. Bu gruba girenler kendilerine sunulanla yetinirler. Düzenlerinin bozulmasını istemezler. Toplumdaki bozuk düzenin farkında olsalar bile birtakım aksaklıkları düzeltmek veya en azından bu konuda bir adım atmak için kendilerini yormazlar. Gözlemci rolünde oldukları için hayatı pasif bir şekilde yaşarlar.

Us and Them'de A ve B ile temsil edilen Onlar ve Biz aslında bilinçsiz halktır. İletişim kurmak yerine duvar örmeyi tercih etmişlerdir. Kendilerine öğretilen doğruları benimserler ve bir hiç uğruna savaşmayı göze alırlar. Öyle ki bütün bu olup bitenin sorumlusunun duvar olduğunu ve daha sağlam, daha yüksek, daha uzun bir duvar olsaydı bütün bu acı olayların yaşanmayacağını ifade ederler. Kendilerinde bir hata olup olmadığını sorgulamazlar. Bu savaşa neden olan iletişimsizliği ortadan kaldırmayı düşünmezler.

Bütün dünya, İkinci Dünya Savaşı'nı takip ederken, *The Man Who Ignored The War*'dan tanıdığımız Henry, kendini bu savaştan olabildiğince uzak tutmak niyetindedir. Emekli olmuş, kendini sanata adanmıştır. Her insanın içinde sanat duygusunun olduğunu, ama uygun zeminde ortaya çıktığını düşünmektedir. Onun yaşındaki birçok insanın hayattan elini ayağını çektiğini, hiçbir amacının olmadığını söyler. Ancak herkes vatanını savunurken onun iyi bir satranç takımı yapmak için uğraşması çevresi tarafından garip karşılanır. O medeniyetten yanadır. Hitlerin yaptıklarını duymak bile istemez. Kızının evleneceğini öğrendiğinde de bu sefer İngiliz hükümetinin “tasarruflu olun” çağrısına kulak asmayacağını, önündeki yirmi dört saat içinde çılgınlar gibi kızının düğünü için harcama yapacağını söyler. Buradan da anlaşılacağı üzere muhalefet ruhuna sahiptir.

The Dumb Waiter'daki Ben ise Gus'un sorularından sıkılır. Beklemenin verdiği gerginliği de üzerinden atmak için sürekli gazete okur. Özellikle ölüm ve öldürme haberlerini okuması ve ikisinin de bu haberleri iğrenç bulmaları ironiktir. Gus'un aksine içinde bulundukları örgütü ve eylemlerini sorgulamaz. Sadece kendilerine verilen emri en iyi şekilde yerine getirmeye çalışır.

5.2.6. Yalnız ve Kırılğan Oyun Kişileri

Bu gruba giren oyun kişilerinin en belirgin özellikleri içe dönük olmalarıdır. Etraflarındaki insanlarla çeşitli sebepler yüzünden iletişim kuramazlar, kendi dünyalarına yahut anılarına sınırlar. Kırılğan bir yapıya sahip oldukları için de çoğu zaman hayatın gerçekleriyle yüzleşmek istemezler. Burada inceleyeceğimiz diğer iki oyun kişisi ise yaşlı oldukları için yalnızlığa terk edilmişlerdir. Onları hem aileleri, hem de toplum dışlamıştır. Bu kişiler zor da olsa hayata tutunmaya çalışmışlar, bu sırada içlerinde kopan fırtınayı saklamak zorunda kalmışlardır.

Kendi kendine ördüğü duvarları yıkamayan bir oyun kişisiyle *The Browning Version*'da karşılaşırız. Andrew, kendini beğenmiş, sakın yapıda bir öğretmendir. Konuşurken hiçbir zaman sesini yükseltmez. Nazik biridir. Klâsik edebiyat dersine girer ve Agamemnon'a hayrandır. Öğrencilerine Latince olarak oyunun her bir satırını ezberletir.

Aslında *Agamemnon*'daki kraliçenin ihaneti, kocasını öldürüp bir başka erkekle birlikte olması Andrew'ın özel hayatıyla da ilintilenmiştir. Çünkü karısı Millie de Frank adındaki meslektaşlarıyla birlikte ve Andrew'ın duygularını hiçe sayar. Ona gereken özeni göstermez. Andrew öğrenciyken *Agamemnon*'un olay örgüsünden etkilenip kendince çevirisini yapmıştır. Oyunun sonunda öğrencisi Taplow'un oyunun Browning versiyonunu hediye etmesi ve içine oyundan bir alıntıyı alıp yazması Andrew'ı çok duygulandırır. İlk kez herkesin önünde duygularına yenik düşer. Taplow'a göre Andrew duygularını belli etmeyen, insanların kendisinden nefret etmesinden neredeyse memnun olan biridir. Andrew'un kendisi de hayatın gerçeklerinden habersiz olduğunu kabul eder. Karısıyla ilişkilerinin nefrete dönüştüğünü fark etmesine rağmen hayatını değiştirecek hiçbir adım atmamıştır Andrew'ın bu tutumu duyguları, tutkuları bastırmaya yönlendiren İngiliz toplumundan kaynaklanmaktadır. Andrew ya sürekli kontrollü olmanın acısını çekecek ya da duygularını olduğu gibi yaşayıp sosyal hayatta kabul görmeyecektir.⁹⁰⁵

Naomi'deki Naomi yetmiş yaşındadır. Dışarıdan bir haber almaktan çok mutlu olur. Bu yüzden Danny aradığı zaman “yeni bir haber var mı” diye sorar. Danny ondan anılarına teybe kaydetmesini ister. Oysa Naomi o günleri hatırlamak bile istemez. Çocukluğunun, gençliğinin çok kötü geçtiğini, evlilik hayatında da mutluluğu yakalayamadığını söyler. İlk önce annesine, daha sonra kız kardeşine bakmıştır. Şimdi ise ona bakacak kimse yoktur.

Naomi gibi yaşlı bir başka oyun kişisi ise *Displaced Persons*'da Vance'dır. Vance yalnızdır, kitap okumayı sever. Onun bu alışkanlığını bilen doktorlar, arkadaşlarının ziyaretçileri ona kitap getirirler. Oğlu yılda bir kez onu ziyarete gelerek vicdanını rahatlatır. Doktorlar oğluna babasının eve çıkması gerektiğini söylediklerinde hiç oralı olmaz. Babasının evini sattıklarını, karısının sinirleri bozuk olduğu için sahilde bir ev aldıklarını, kendisinin ticarî işleri nedeniyle çok yoğun olduğunu söyleyerek âdeta oradan kaçır. Vance ise olup bitenden habersiz kendisine ilgi gösteren Leah adındaki hemşireyle hayata tutunmaya çalışır. Almanya'dan gelen Leah'e İngilizce öğretir, hatta onunla arkadaş olur. Böylece kendinin bir işe yaradığını düşünmeye başlar.

5.2.7. Diğer Oyun Kişileri

Bu başlık altında değerlendireceğimiz oyun kişilerinin ortak özellikleri yoktur. Bunları herhangi bir grupta birlikte incelemek mümkün değildir. Bir oyunda merkezî oyun kişisi dinî duyguların etkisiyle hareket eder, diğerindeki ise paranın gücüne hayrandır, her şeyi onunla çözümleyebileceğini sanır. Diğer iki oyundaki merkezî oyun kişileri ise annedir ve fedakâr anne tipine örnek gösterilebilecek özelliklere sahiptirler.

⁹⁰⁵ Colen Chambers and Mike Prior, *Playwrights' Progress*, Amber Lane Press, 1987, s.105

The Boy With A Cart'da Cuthman mistik yeteneklere sahip biridir. Koyunların etrafında bir halka çizerek Tanrı'nın onlara göz kulak olacağını düşünür ve hayvanları yalnız bırakır. Gerçekten geri döndüğünde hayvanlarını sağ salim bulur. Hiçbir zaman karamsarlığa kapılmaz. Yüreğinin sesini dinler ve kilise inşa edeceği Steyning'e ulaşırlar. Kendisini kıskananlara, kötü sözler söyleyenlere karşı da yine Tanrı'ya sığınır. Rüyasında marangoz olduğunu söyleyen Hz. İsa'yı kendisini tebrik ederken görmüştür. Aynı şekilde Napoleon ise ona hiç benzemez. *Self-made Man*'in bu kahramanı bulunduğu konumdan memnun değildir. Çok para kazanmanın yollarını arayan bir gençtir. Günün birinde kendi kendini yaratacağını, her yerde adından söz ettireceğini iddia eder. Bir iş adamının yanında çalışmaya başlamasıyla birlikte hayatı değişir. İşin inceliklerini öğrenir ve patronu Huntley'in iflas ettiği gün onun koltuğuna oturur. Huntley'i yanında çalıştırmak üzere işe alır ama yine de mutlu değildir. Sekreteri ona isterse bütün bu işlerden uzaklaşabileceğini, mutlu olmak için çok paraya ihtiyaç olmadığını söyler. Kendi zevkine ve kültürüne göre huzuru ve mutluluğu tadabileceği bir dünyaya sahip olabileceğinden bahseder. Ne var ki Napoleon çevresindeki insanların uyarılarını dikkate almaz. Beklentileri büyüktür. Bu yüzden hayal kırıklığı da o nispette büyük olur. Sonunda akıl dengesini yitirir. Yaşadıklarından da bir ders çıkarmaz. Oyun boyunca radyodan borsa haberlerini dinlemekten çok zevk alır. Hayatını yükselen veya inen hisse değerlerine göre düzenlemiştir. *Self-made Man*'in başında "Gazette!" diye bağırarak Napoleon'un oyunun sonuna doğru kendinden emin konuşması, sağa sola emirler vermesi kişiliğinde meydana gelen değişimi de göstermektedir. Ayrıca oyunda sık sık "Bulwark; 27, 27 ½, 27 ¼, 26..." gibi borsayla ilgili haberlere rastlarız.

Bir anne figürüyle karşılaştığımız *Mother Figure*'de Lucy, üç çocuk annesidir. Yatak kıyafetiyle evin içinde dolaşır. Makyajsızdır. Ayağında terliklerle odadan odaya koşturur. Bu dış görünüşü kendine vakit ayıramayan bir anneyi çağırıştırır. Çocukların yaramaz oluşu, evde sürekli onlarla mücadele etmesi sinirlerini bozmuştur. Oyun boyunca Lucy otoriter bir anne gibi davranır. Sorunları nasıl çözeceğini bilir, kontrolü hiçbir zaman elinden bırakmaz.

The Little Stone House'da Proskovya asil bir beyefendi tarafından ihanete uğrayan bir köylüdür. Bu aşk hüsrانından sonra kasabaya gelmiş, genç yaşta kendisi ve oğlu için yeni bir hayat kurmaya çalışmıştır. Okuma yazma bilmediği halde oğlunu okutmuş, onun asil biri gibi yetişmesini istemiştir. Sasha on sekiz yaşına geldiğinde de onu Moskova Üniversitesi'ne göndermiştir. Oğlunu, arkadaşının öldürdüğüne inanır ve onun kötü biri olabileceğini hiç aklına bile getirmez.

İngiliz oyunlarında yazarların oyunlarında farklı özelliklere sahip oyun kişilerine yer verdiğini görüyoruz. Toplumsal bilince sahip duyarlı kişilerin yanı sıra hayatın acımasız kuralları karşısında kendini yalnızlığa mahkûm eden kırılğan kişiler de yer alır. Oyunlarda aşkı için mücadele eden oyun kişilerine de rastlarız. Bu kişilerin bazıları geçici bir hevesin peşinde koşarlar, bazıları ise sevgililerini/eşlerini ellerinde tutmaya çabalarlar. İngiliz oyunlarında avukat, doktor, hukuk danışmanı, tiyatro sanatçısı, terzi, balıkçı gibi farklı meslek gruplarına ait kişilerle karşılaşırız. Yazarlar aynı zamanda oyun kişilerinin sosyal yönüne de değinerek daha boyutlu karakterler yaratmayı başarmışlardır.

5.3. ZAMAN

Oyunlarda zaman unsurunun çok farklı kullanıldığını görülmektedir. Oyunlarda genellikle muhtelif zaman dilimleri söz konusu edilmiştir. Bu zaman dilimleri bazen çok uzun bazen çok kısa tutulmuştur. Birçok oyunda olayların hangi zaman diliminde geçtiği belirtilmiş, ama bazı oyunlarda zaman ile olay örgüsünün bir bütün oluşturmaya özen gösterilmiştir. Bazı oyunlarda da oyun kişilerinin önemli kararları, duygu ve düşünceleri zamanla ilişkilendirilerek verilmiştir. Sayıları fazla olmamakla birlikte bazı oyunlarda yazarların bu konuyu önemsemediğini tespit ediyoruz.

Oyunların kimisinde olaylar konuya uygun olarak gündüz vaktinde geçer. Sözgeşi *The Public Eye*'de oyun kişileriyle bir Cumartesi sabahı karşılaşırız. Charles'ın genelde Cumartesi ofise gitmemesine rağmen o gün işyerinde olması aile hayatındaki birçok sorunun ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

The Man Who Ignored The War'da olaylar bir öğleden sonra gerçekleşir. İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı bu günlerde oyun kişilerinin bu önemli olaya farklı tepkiler verdiklerine tanık oluruz. Kendini savaştan tamamen soyutlamış olan Henry bu günlerin bir an önce geçmesini ister. Rachel ise ertesi gün evleneceğini henüz babasına söylemediği için huzursuzdur. Bu oyunda sosyal zamanı kesin bir şekilde öğrenebiliyoruz. Aynı şekilde *A Good Woman*'da da zaman bellidir, tereddüde yer vermeyecek kadar açıktır. Düğün törenin gerçekleşmesine üç saat kalmıştır. Olaylar sabahın dokuzunda geçer. İki oyun kişinin konuşmasından tarihin 5 Haziran olduğu anlaşılır. Rosemund, James'in düğünden önce gelin kızı görmesinin uğursuzluk getireceğine inanır ve ondan hemen eve dönmesini ve o gün içerisinde hiç karşılaşmamış gibi yapmalarını ister. James ise yalan üzerine evliliklerini kuramayacağını iddia eder. Günah veya kötü bir işaret de olsa gerçeği kabulleneceğini söyler.

Benzer bir durum *Mary's Wedding*'de Mary için de geçerlidir. Mary bir iki saat içinde evlenecektir. Ancak evde düğün heyecanı yaşanmaz aksine hüznün hâkimdir.

Kızlarının evlilik kararını onaylamayan, ama onu bu fikrinden de döndüremeyen anne ve baba sessiz bir şekilde nikâh saatinin gelmesini beklerler.

Oyun kişilerinin psikolojilerini zaman unsuruyla anladığımız bir başka oyun ise *White Liars*'dır. Oyunda uzun süre yağmur yağdığından hiç kimse kıyıya inmez. Havadaki nem insanı bunaltmakta ve karamsarlığa itmektedir. Sophie bu havayla geldikleri yeri kıyaslar ve burada insanların çok mutsuz olduğundan şikâyet eder. Gerçekte ise Frank ve Tom arasında yaşanacaklar Sophie'yi haklı çıkaracaktır. Frank huzurlu olmadığı için sadece Sophie'den yardım istemekle kalmayacak oyunun sonunda herkesin rahatını kaçıracaktır.

Üç farklı zaman dilimi kullanımıyla *Ways and Means*'de karşılaşırız. Olaylar bir Nisan gününün sabah saatlerinde, öğleden sonra ve gece yarısında geçer. Günün ilk saatlerinde karı koca içinde bulundukları ekonomik sorunu nasıl çözeceklerini düşünürler. Öğleden sonra zengin arkadaşlarının davetini kıramazlar ve onlarla birlikte seyahate devam edeceklerini söylerler. Gece yarısı ise hırsızlık yapmak üzere gelen kişinin yardımıyla bu durumdan kurtulurlar.

Followers'da sosyal zaman bellidir. Olaylar 1859 yılının Haziran'ında geçer. Lucinda yıllar öncesi yaşadığı aşkı hatırlar. Redfern'in evlenme teklifinin üzerinden tam yirmi iki yıl geçmiştir. Lucinda bu yılları geri getiremeyeceğini bildiği için yeni heyecanlara kapılmaması gerektiğini düşünür. *Poet's Corner*'da 1818'in yazında Keats'ın ülkesine dönmesi ailesini ve arkadaşlarını çok mutlu eder. Şairlik hayatına artık İngiltere'de devam edecektir. Henüz yirmi iki yaşında olan Keats önündeki yılları en iyi şekilde değerlendirmeye kararludur.

Dog Accident'da bir öğle yemeği molasında yaşananlarla karşılaşırız. 2. bir an önce yemek yemek isterken, 1. yerde yatan köpekle ilgilenir. Bu kısa zaman diliminde iki oyun kişinin karakterleri başarıyla çizilmiştir. *Mountain Language*'da kadınlar sabahın dokuzunda orada olmalarına rağmen saat beş olmuş fakat hâlâ kimseyle görüşmemişlerdir. Kış günüdür. Her taraf karla kaplıdır. Oyun kişilerinin zor durumda oldukları hava şartlarıyla da vurgulanmıştır. *The Dumb Waiter*'da ise zaman oyun kişilerinin psikolojilerini sınavan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ne zaman kimden ne emir alacaklarını bilmeden bekleyen Gus ve Ben, bu bekleme süresini nasıl atlatacaklarını bilemezler.

Kozmik zamanın gece olduğu *Black and Silver*'da anne-babanın bebek bakımı hususunda çektikleri sıkıntılar çarpıcı bir şekilde aktarılmıştır. Gece üçte kilisedeki saatin çalmasıyla birlikte bebeğin de ağlaması başlar. Erkek uykusunun en derin olduğu bir

zaman diliminde, eşine söz verdiği için bebekle ilgilenmeye çalışır. Çoğu zaman gözleri kapalı işleri halletmeyi dener. Balayındaki romantizmin yerini şimdi utanma duygusu ve tedirginlik almıştır. *The Little Stone House*'da da akşam vaktidir. Pencerenin perdeleri kapatılmadığı için dışarıda her tarafın kar olduğu anlaşılmaktadır. Bu soğuk havada kimseyi beklemeyen Provaskaya birden oğluyla karşılaşacak ve hayatındaki en büyük şoku yaşayacaktır. *When Did They Meet Again?*'nin başında havanın kararmakta olduğu, caddeden gürültüler geldiği ve eve yakın bir kafeden de dans müziği duyulduğu belirtilir. Dışarıdaki hayat dolu sahneye rağmen odanın içinde bir sükûnet söz konusudur. Susan'ın akşam dışarıya çıkmak istemesi, birçok sorunun yaşanmasına yol açar.

The Private Ear'da olaylar bir yaz akşamı saat yedide başlar. Doreen sekiz buçukta akşam yemeğine gelir. Zamanın sınırlı olması henüz hazırlanmamış olan Bob'u daha da heyecanlandırır. *Black Comedy*'deki olaylar bir Pazar akşamı dokuz buçuktan sonra gelişir. Brindsley o gece hem sanatında ilerlemesini sağlayacak zengin bir işadamlıyla, hem de müstakbel kayınpederiyle tanışacaktır. Akşam vakti elektrik arızasının ortaya çıkması da oyunda kargaşa yaşanmasına neden olacaktır. *The Browning Version*'da olaylar bir Haziran akşamı altı ve yedi arasında gelişir. Okulların tatil olması, Andrew'in başka bir okulda yeni eğitim yılına başlaması, olayların gelişimi için önemlidir. *We Were Dancing*'de ayışığı ile müziğin etkisiyle birbirlerine âşık olduklarını sanan Louise ile Karl, günün ışımasıyla birlikte gerçekleri kabul edip ayrılırlar.

The Loveliest Thing'de herkesin büyük bir heyecan ve sevinç içinde olduğu bir yılbaşı akşamında evde kırgınlıkların, küskünlüklerin yaşanması günün anlamıyla tezat teşkil eder. Aynı zamanda bu zaman dilimi Noel Baba kılığındaki birinin rahatlıkla içeriye girmesini sağlar. Oyunda dışarıda çocukların söylediği yılbaşı şarkıları da atmosferi tamamlar. *Mrs. Gardiner*'da da bir yılbaşı gecesinde oyun kişileri ayrılma kararı almışlarsa da saat on ikiyi gösterdiğinde bu fikirlerinden vazgeçmişler ve birbirlerine sarılarak yeni yıla girmişlerdir.

Bu oyunlar içerisinde zaman sıçramasının yapıldığı tek oyun *Self-made Man*'dir. Oyunun başında Napoleon'un sokakta diğer çocuklarla birlikte gazete satarken görürüz. Ancak oyunun sonuna doğru aradan on üç yıl geçmiş; Napoleon bu sürede bir holding yönetmiş, iflas etmiş, tımarhaneye düşmüş ve sonunda kendini yine sokaklarda bulmuştur. Yazar bu uzun süreyi ışılandırma ve kıyafetlerle vurgulamıştır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki bu oyunlarda olayların geçtiği zamanı öğrenmekle kalmıyoruz, onları yaşayan kişilerin psikolojilerini de tanıyoruz. Ayrıca yaz, kış, sonbahar gibi mevsimlerin ön plâna çıkarıldığını, kimi oyunlarda da sosyal zamanın kesin olarak

yazar tarafından verildiğini görüyoruz. Yine pek çok oyunda olayların kronolojik olarak işlendiğini, ama birkaç eserde buna pek uyulmadığını, yazarların geriye dönüşler veya ileriye sıçramalar yapmak suretiyle zaman aralıklarını genişlettiklerini tespit ediyoruz.

5.4. MEKÂN

Oyunları mekân açısından değerlendirdiğimizde pek çok olayın bir evin oturma odasında geçtiğini görürüz. Yazarlar, bu oyunlarda daha çok aile ilişkilerini ele aldıkları için oyun kişileriyle de doğal olarak ev ortamında karşılaşırız. Oyunların sadece ikisinde oyun kişileri ofistedir. *Harlequinade*'de ise tiyatro oyuncularını bir tiyatro binasında prova yaparken yakalarız. Yazar bireysel aşka da değindiği bu oyunda meslekî aşkı ön plâna çıkardığından böyle bir tercih yapmıştır. Ayrıca oyun kişilerinin psikolojisini ortaya koyan ve sosyal bir meseleye değinen *Displaced Persons*'da da yaşlılar yurduna rastlarız. Bu oyunlar arasında olayların sokakta veya caddede geçtiğini gördüğümüz iki oyunla da karşılaşırız.

Mother Figure'de oyunun başında evin dağınık olduğu belirtilmiştir. Lucy, çocuklarla ilgilendiği ve vaktini tamamını onlarla geçirdiğinden evini temizleyememiştir. Nitekim Lucy, Rosemary'e oturacak bir yer bulabilmek için ortalığı toplamaya çalışır. Oyunda Lucy'nin kimseyle iletişim kurmak istemeyişini mekândan da anlamak mümkündür. Çünkü evlerinin etrafını çitlerle çevirerek dış dünyayla bağlantılarını kesmişlerdir.

Dağınık bir odayla *Naomi*'de de karşılaşırız. Yazar, odanın bu haliyle yaşlı bir insanın psikolojik ve sosyolojik durumunu gözler önüne sermeyi amaçlamıştır. Hiç kimsenin arayıp sormadığı Naomi, dünyasını o odayla sınırlandırmıştır. Naomi'nin oyun boyunca elinden düşürmediği bir kitabı vardır. Naomi, oyun süresince koltukta oturup bazen kitabına bakacak, bazen televizyon seyredecektir. Evde yaşamaktan vazgeçmiş, her şeye karşı ilgisiz bir insanın ruh hali hâkimdir. Naomi'nin ruh dünyası gibi odası da dağınıktır.

The Private Ear'da olaylar Bob'un Belsize Park'taki çatı katı odasında geçer. Oda dağınıktır; sağda solda kâğıtlar, müzik dergileri, pencerelerin iki tarafına monte edilmiş iki büyük hoparlörler, duvarda ise Botticelli'nin Birth of Venus adını verdiği çalışması vardır. Bob'un önemli bir misafir beklemesine rağmen odanın temizlenmemiş olması onun bu konularda ne kadar acemi olduğunu göstermektedir. Bu küçük odada müzik dergileri ve hoparlör, Bob'un ilgi alanını ortaya çıkarırken, Birth of Venüs resmi onun kadınlar

hakkındaki görüşünü ele verir. O Venüs gibi ruh ve beden güzelliğini tamamlamış, namuslu ve erdemli bir kızın hayalini kurmaktadır.

A Good Woman'da ise Rosemund üzerinde şık bir kıyafetle masanın başındadır. Masanın üzerindeki bir yığın kâğıdın arasında bir rüya âlemine dalmış gibidir. Bu masanın üzerindeki Gerald'dan gelen telgraf oyunun şekillenmesi açısından önem taşıyacaktır. Rosemund, geleceğine ve evlilik hayatına dair önemli kararları bu odada alacaktır. *The Master of the House*'da Mr. Ovens seyircilere arkası dönük bir koltukta oturmaktadır. Oyun boyunca ışık hiçbir zaman üzerine gelmeyecek ama seyirci onun ak düşmüş saçlarını görebilecektir. Bu ev, Mrs. Ovens ve Frank'in birbirleriyle kavga etmesine neden olacak, neredeyse gücün, otoritenin sembolü haline gelecektir.

The Boy: What will he Become?'da Cotter'ların evi işçi kasabasındaki herhangi bir kulübeden farklı değildir. Odada öncelikle Paul'un oyun boyunca oturacağı merkezî bir yere yerleştirilmiş koltuğu, kitaplığı, Shaw'un oyun serisini yayınlayan *Daily Herald's* göze çarpar. *The Failure*'de ise olaylar bir balıkçı kasabasındaki bir evde geçer. Pencereden denizi ve bir adanın dağlarını görmek mümkündür. Eşyalar tertemizdir. David, bu eve dönmek için babasıyla tartışır. Çünkü deniz ve balıkçılık onun yaşam biçimidir.

Followers'ın kahramanı Miss Lucinda Baines'i Cranford'daki evinde görürüz. Lucinda, temizlik hastalığı ve aşk kırıklığından dolayı evine hiç erkek almaz. Mekânla birlikte Lucinda'nın psikolojisi de verilir. *Women Do Things Like That*'de South Kensington tercih edilmiştir. Evin her tarafı Güney Afrika'ya ait dekorasyon parçalarıyla doludur. Bu durum tamamen Peter'in Afrika tutkusundan kaynaklanmaktadır. *Poet's Corner*'da oyun kişileriyle Hampstead, Well Walk'taki bir evin oturma odasında karşılaşırız. Keats'ın eve dönecek oluşu arkadaşlarını çok sevindirir. Zira Keats bu evde; hakkında yazılan yazıları okuyacak, geleceğiyle ilgili önemli kararlar alacaktır.

White Liars'da olaylar, İngiltere'nin güney kıyısında Sophie'nin denize yakın evinde geçer. Oda perdeyle ikiye bölünmüş ve bir bölümü bekleme odası olarak kullanılmıştır. Masanın üzerinde Sophie'nin babasının fotoğrafı ve kristal bir küre vardır. Etraf çok sessizdir. Oyunda bir falcının evi kullanılarak iki oyun kişinin gizli duygularına inilerek gerçekler ortaya çıkarılmıştır. Frank başka bir yerde söyleyemeyeceği duygularını burada itiraf eder.

Black Comedy'de Brindsley'in odasında Harold'a ait antika eşyalar göze çarpar. Bu durum aslında Brindsley'in olduğundan farklı gözükme istemesinin bir sonucudur. Öte yandan karakterin iç çelişkilerini ortaya çıkarmak için mekândan yararlanılmıştır *The Browning Version*'daki olaylar güney İngiltere'de bir devlet okulunun bahçesindeki

Andrew ile karısına ait evin oturma odasında yaşanır. Evin oldukça az eşyayla döşenmesi Andrew'in kişiliğinin bir yansımasıdır. *Deborah* ise oyun kişinin psikolojisini ortaya koyacak şekilde bir süpermarkette geçer. Bize göre bir ev kadını olarak onun ne kadar yoğun olduğunu gösteren bir mekân seçilmiştir. Deborah süpermarkette çalışanlarla kendini kıyaslar ve onlardan daha özgür olduğunu iddia eder. *The Mistress*'de kapının üstündeki “kuvvetli vurun, hayat sağırdır” veya “hiçbir iyi hareket cezasız kalmaz” ifadeleri Samantha'nın kişiliğini yansıtmaktadır. O, insanın özünün değişmeyeceğine inanır.

Fumed Oak'da Gows'ların evleri diğer banliyodeki evlerden oldukça farklıdır. Her şeyden önce her yer tertemizdir. Eşyaların geneli meşe ağacından yapılmıştır. Doris, evi hakkında bu kadar titiz olmasına rağmen ilişkisinde aynı hassasiyeti göstermez. *The Man Who Ignored The War*'da ev Henry Alport'un kendini dünyadan soyutladığı bir yerdir.

Terk edilmiş bir bodrum katıyla *The Dumb Waiter*'da karşılaşırız. Odada bulunan iki kapıdan biri mutfak ve tualete, diğeri de dışarıya açılır. Sifon çalışmaz, gaz bitmiştir. Bu yüzden oyun boyunca çay içemezler. Gus'a göre içinde bulundukları yerin eskiden mutfak olma ihtimali çok düşüktür. Üstelik kendileri orada yokken, yukarıdan sipariş verenlerin ne yaptıkları da belirsiz kalan sorulardır.

The Room'da Rose'a göre oda sıcak ve aydınlık, dışarı ise soğuk ve karanlıktır. Bu yüzden Rose içeride olduğu için şükreder. Oyun boyunca bu farklılık sık sık dile getirilir. Rose odayı tek sığınağı, kötücül bir dünyadaki tek güvenliği olarak görür. Oda, bu karanlıkta sıcak bir alanın imgesidir. Rose'un sıklıkla kullandığı soğuk, rüzgâr, karanlık gibi sözcükler dış dünyanın tehlike dolu ortamını yansıtır. Korktuğu bu evren, yolladığı bir zenci ile bir anda mutluluğunu, güven duygusunu, huzurunu kaçırmıştır. Oysa Rose, küçük odasında huzurlu bir şekilde yaşamaktadır. Dışarıyla bağlantılarını o derece koparmıştır ki, hiç kimseyi tanımaz. Üstelik bundan da gurur duyar. Ne yazık ki kimseyi tanımaması onu tehlikeden koruyamamıştır.⁹⁰⁶

Olayların ofiste yaşandığını gördüğümüz iki oyunla karşılaşıyoruz. Bunlardan ilki *The Public Eye*'dir. Olaylar Charles'ın Bloomsbury'deki bürosunda geçer. Ofis çok şık döşenmiştir. Her tarafa beyaz renk hâkimdir. Kitaplıkta Charles'ın mesleğiyle ilgili kitaplar yer alır. Bu mekân Charles'ın dedektiften karısıyla ilgili bilgiler aldığı yerdir. Oyunun sonlarına doğru Belinda'nın da ofise gelmesi Charles'ı şaşırtır. Çünkü Belinda evlilikleri boyunca bu ofise hiç gelmemiştir. Böylece ev dışında da bir araya gelen çiftin birbirlerinin

⁹⁰⁶ Oya Tunaboğlu, “Harold Pinter’in İlk Dönem Oyunlarında Korku Ögesi”, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Yabancı Diller Eğitimi Anabilim Dalı, Erzurum, 1993, s.34

duygularını anlamaya çalışacakları, evliliklerindeki sorunu halletmeye karar verecekleri bir ortam hazırlanmıştır. *Farewell to the Theatre*'da ise oyun kişilerini Edward'ın ofisinde buluruz. Bu ofis Edward'a da büyükbabasından kaldığı için eşyalar oldukça eskidir. İki eski arkadaşın geçmişi andıkları bir yerdir. *Mrs. Gardiner*'da ise çiftlerin balayında olmaları dikkate alınarak bir otel odası tercih edilmiştir. Bu mekân yeni evlilerin ayrılık kararı aldıkları, arkasından da birbirlerini ne kadar çok sevdiklerini anladıkları bir yer olacaktır.

Displaced Persons'da ise yazar yaşlılar evini kullanmıştır. Bu evin her tarafı tertemizdir. Odada perde, şömine veya çiçek yoktur. Duvarlarda reklâmlı takvimler asılıdır. Yaşlı insanların kendilerini güvende hissettikleri, ilgi gördükleri bir yerdir. Yazar sosyal bir meseleyi çarpıcı bir şekilde vermek için yaşlıların buradaki hayatlarından kesitler sunmuştur.

Mekânın tiyatro binası olduğu tek oyun *Harlequinade*'deki oyuncular ise turneye çıkmışlardır. Dört hafta Londra'da kaldıktan sonra Belgrad'a, Warsaw'a, Riga'ya ve Moskova'ya geçeceklerdir. Bu kasabada baş aktör Arnold geçmişiyle yüzleşir. Zira ilk evliliğinden bir kızı ve torunu olduğunu burada öğrenecektir. *We Were Dancing*'de ise oyun kişileriyle Samola'da bir gece kulübünde karşılaşırız. Her cumartesi gecesi dans programı vardır. Bir dans grubu Pendarla'dan uçakla Samolo'ya gelir. Bütün gece çaldıktan sonra Pazar günü erkenden başka yerde program yapmak üzere ayrılırlar. Pazartesi de Pendarla'daki Grand Oteli'nde çalışırlar. Bu ortam Louise ve Karl'ın âşık olmasına neden olur. Onlar üzerinde büyümlü bir etkisi vardır.

Oyunlar arasında olayların İngiltere dışındaki ülkelerde geçtiği oyunlar da yer alır. Söz gelişi *When Did They Meet Again?* Paris'te küçük bir odada cerayan eder. Paris'in aşk şehri olması bu oyunda da ön plâna çıkarılmıştır. Bu şehir öyle büyümlü bir şehirdir ki, Susan hiç tanımadığı bir adamla aniden evlenme kararı alır. Oyunda aynı zamanda Paris'in eğlence hayatıyla tanınması eleştirilmiş, kültürel ve tarihî mirasa sahip bir şehir olduğu da Miss Hyslop aracılığıyla hatırlatılmıştır. *Ways and Means* de Fransa'da Lloyd-Ransomes'in evinde geçer. Oyun kişileri memleketlerinden çok uzaktırlar, üstelik paraları da bitmiştir. Yazar oyun kişilerinin çıkmazını mekân kullanımıyla yansıtmaya çalışmıştır.

Olayların Rusya'da geliştiği bir oyun ise *The Little Stone House*'dur. Proskovya'nın oturma odasında sessizlik hâkimdir. Proskavya'nın öldüğünü zannettiği oğlunun fotoğrafı odanın en görünür yerindedir. Proskavya için Sasha'nın ne kadar önemli olduğunu sık sık onun fotoğrafının önüne gelip onunla konuşmasından anlamaktayız. Buna karşılık *Black and Silver*'da oyun kişilerini Venedik'te görürüz. Karı-koca balayılarını

geçirdikleri otele yerleşmişler, aynı romantizmi yakalayabileceklerini ümit etmişlerdir. Fakat bir bebeklerinin olması bu şehirde gezdikleri hiçbir yerden keyif almamalarına yol açmıştır.

Self-made Man sokakta başlayıp yine sokakta biter. Bu aslında birçok hayali olan Napoleon'un bir yol kat edemediğini göstermektedir. Aksine daha da kötüye gitmesi söz konusudur. Çünkü başından geçen bunca olaya rağmen hâlâ hayal peşindedir. Oyunun bir bölümü Napoleon'un kısa bir sürede olsa zenginliğin keyfini sürdüğü ofiste daha sonra da tımarhanede geçer. Bu mekânlar Napoleon'un hayatının farklı aşamalarını göstermektedir. *Dog Accident*'da ise olaylar caddede meydana gelmiştir. Bir bakıma herkesin ölmek üzere olan köpekle ilgilenilebileceği bir yerdir. Fakat sadece 1. durumla alakadar olmuştur. Bu ise yazarın vermek istediği mesajı daha çarpıcı kılar.

Diğerlerinden farklı olarak olayların öteki dünyada geçtiği tek oyun ise *The Man Who Wouldn't Go To Heaven*'dir. Bu mistik ortam genel hatlarıyla verilmiştir. Oyunda cennete doğru giden bir yol vardır. Thariel gelenlerin kimliğini kontrol ettiği bir masanın önündedir. Diğer dünyada gün ve zaman kavramının olmadığı belirtilir. Thariel'den ismini kontrol eden kişiler girişe doğru yol alırlar.

İngiliz oyunlarında mekân oyun kişilerinin çıkmazlarını, ruh dünyalarını yansıtacak şekilde kullanılmıştır. Yazarların mekânların tasvirine önem verdiklerini, detaylar üzerinde ayrıntılı bir şekilde durduklarını söyleyebiliriz. Oyun kişilerinin mesleklerini dikkate alarak tercih edilen iş ortamları da oyunlara inandırıcılık boyutu katmış, olay örgüsünde bütünlük sağlamıştır.

5.5. YAPI VE KOMPOZİSYON

İngiliz oyunlarını yapı ve kompozisyon bağlamında incelediğimizde yazarların çatışmaları ve ateşleyici unsurları başarılı bir şekilde kullanarak olay örgüsünün seyirciye/okuyucuya ulaşmasını sağladıklarını söyleyebiliriz. Ayrıca birçok oyunda sürpriz sonlar ve beklenmedik gelişmeler söz konusudur. Oyunlar arasında çok az sayıdaki eser tesadüflere dayalı bir çözüme gitmiştir. Son dönem oyunlarında yazarlar yeni edebî akımların etkisiyle farklı teknikler denemişlerdir. Örneğin Harold Pinter absürd tiyatrodaki kendine özgü bir yolda ilerlemiş, Tom Stoppard ise oyun içinde oyun tekniğini kullanmak suretiyle oldukça başarılı oyunlar yazmıştır.

Oyunların birçoğunda yazarlar oyun kişilerinin özelliklerini, zaaflarını göstermek için çatışma unsuruna başvurmuşlardır. Sözgelişi *Applicant*'ta kullanılan bir anlık duraklama ve sessizlik Piffs'in Lamb'e uyguladığı psikolojik bir baskıdır. Çünkü oyun

boyunca Piffs, Lamb'e düşünmesi için zaman tanır gibi gözüdürse de aslında onun bu dakikaları değerlendiremeyeceği açıktır.

Piffs'in sorduğu sorulara baktığımızda anında cevaplandırılmayacak türden oldukları hemen anlaşılır. Lamb'in depresyonda olup olmadığını, kadınların veya erkeklerin onu şaşırtıp şaşırtmadığını, iş dönüşünde kendini nasıl hissettiğini, eve yemek yiyemeyecek, uyuyamayacak, dikkatini toplayamayacak kadar yorgun dönüp dönmediğini sorar. Piffs, Lamb'i kadınlarla ilgili konularda köşeye sıkıştırmak ister. Kadınların kıyafetleri, ayakkabıları, sesleri, gülüşleri, bakışları, konuşma tarzları, oturuşları, gülümsemeleri, ağızları, elleri, ayakları, cildi, diz kapakları, gözleri gibi detaylardan en çok hangisinden etkilendiğini anlamaya çalışır. Oyunda her sorunun ardından davul sesi gelir. Böylece gerilim daha da artar. Lamb bu gürültüde kendini ifade etmeye çalışırsa da pek başarılı olamaz.

Glady Otherwise'da The Man ile Mrs. Brandywine'in konuşmaları boyunca gerilimli anlar yaşanır. The Man'in bireyin özel hayatına dair soruları gayet rahat sorması, birbiriyle bağlantısı olmayan konularda arka arkaya soruları sıralaması, Mrs. Brandywine'in da ona uyup hızlı ve esprili bir şekilde cevap vermesi oyunun ritm kazanmasını sağlamıştır. *Score*'da oyun boyunca Harry ve Sheila arasında gerginlik hâkimdir. Harry'nin dikkatinin Jane'de olması Sheila'yı kızdırır. Harry ise sayı alamayınca Sheila'nın kötü bir oyuncu olmasından şikâyet eder. Oyun boyunca ikisi arasında uyumsuzluk söz konusudur. *Black and Silver*'da gece boyunca bebeğin ağlaması, anne ve babanın sinirlerini alt üst etmiştir. Ayrıca oteldekileri rahatsız etme endişesi de taşırlar. Burada balayı çiftlerinin kalması da üzerlerindeki gerginliğin bir başka sebebidir. Yemek salonunda herkesin kendilerine bakması, hayatlarında ilk defa bebek görüyormuş gibi davranmaları onların tedirginliklerini iyice arttırır.

The Man In The Bowler Hat'ın başında yazar oyun kişileri için sıradan bir gün olduğunu söyler. Karı-koca konuşurlarken melon şapkalı biri sessizce oturma odasına girer ve arkada bir yere oturur. John ve Mary'i bu kişiyi oyunun sonuna kadar fark etmedikleri için ne tür bir oyunun içinde olduklarını anlayamazlar. Esas oğlanın esas kızın babasından mücevherleri kaçırması, bu sırada kendi canıyla birlikte sevgilisini de tehlikeden korumak zorunda oluşu, sonunda babaya yakalanması, işkence çekmesi gibi heyecanlı sahneler oyundaki gerilimi arttırır. Mücevherlerin tren istasyonlarındaki kutularda olduğunu ve her birinin anahtarının/biletinin farklı yerlerde bulunduğu anlatılırken de gerilim iyice yükselir. Oyun boyunca John ve Mary'inin durumu ne zaman anlayacaklarını, esas oğlanın gerçekleri söyleyip söylemeyeceğini merak ederiz. Oyunda ceza şekli de ilginçtir. Ağır bir

işkence yapıldığı havası verilirse de aslında sadece vücuduna toplu iğne batırılır. Ne var ki esas oğlan bu nazik işkenceye dayanamayarak sırrı açıklar. Kötü adamın yanındaki adam ise gerçekten çok önemli bir görev yapıyormuş ve karşıdakinin canının acıtıyormuş gibi istekli bir şekilde iğneleri batırmaya devam eder.

Oyunda garip olan John ve Mary kendi evlerinde olmalarına rağmen olaylara müdahale edememeleri, kötü adamın emirlerini yerine getirmeleri, misafirmiş veya bir yere yanlışlıkla gelmiş gibi davranmalarındır. Bizce heyecanlı sahneler arka arkaya verildiği için ortaya ritmi yüksek bir oyun çıkmıştır.

Over the Walls'da duvarın diğer tarafında ne olduğunu 3. gibi biz de merak ederiz. Yazar, bunu sonuna kadar saklamayı başarır. Oyunun genelinde gerilim söz konusu değildir, sadece duvarın öte yanındakiler merak edilmiştir. *When Did They Meet Again?*'de ise Miss Hyslop ile Susan'ın farklı dünyalara ait olmaları çatışmayı beraberinde getirir. Miss Hyslop, Fransızların sabaha kadar süren eğlencelerine bir anlam veremez. Ona göre saygıdeğer hanımefendiler kapılarını pencerelerini bir an önce kapatıp erkenden yatmalıdır. Susan ise Louvre'ye gitmek veya sürekli kiliseleri gezmek istemez. Ona göre gece de hayat devam etmektedir. Üstelik evine döndüğü zaman öğretmenlik yapacağı için eğlenmeye fırsatı bile olmayacaktır.

The Private Ear'da Bob'un müzikle ilgili konuştuğu bölümler özellikle uzun verilmiş, onun bu konudaki bilgisi ortaya çıkarılmıştır. Buna karşılık Doreen'in konuyu değiştirmek için gösterdiği çaba iki karakterin de ne kadar zıt olduğunun bir işaretidir. Oyunda altı dakikalık sessiz bölüm, gerilimin en yoğun yaşandığı yerdir. Doreen ve Bob Madame Butterfly'dan bir aşk şarkısı dinlemektedirler. Aralarında romantik bir gerilim hissedilir. Doreen, Bob'a acıdığı için onun yanında kalmıştır. Bob ise Doreen'i öpmeye yeltenir. Fakat Bob, onun sert tepkisiyle karşılaşınca huzursuz olur. Shaffer'in sahne yönlendirmesiyle birlikte oyuncuların mimikleri ve diğer tiyatral hareketleri önem kazanır.⁹⁰⁷ Oyunda Ted ile Bob arasında da kişilik çatışması yaşanır. Ted'in otoriter ve çıkarıcı tavrı sonunda Bob'u çileden çıkaracak ve iki arkadaşın arası açılacaktır. Oyun boyunca Bob'un duygularını Doreen'a açacağı anı merakla bekleriz.

Ways and Means'de çiftin maddî sıkıntı içinde olmasıyla arkadaşlarının şaşaalı hayatı arasında zıtlık birçok sorunun yaşanmasına yol açar. Onların da bu ortama ayak uydurmaya çalışmaları, kimseye bir şey belli etmeme gayretleri gerilimli dakikaların yaşanmasına neden olur. *Fumed Oak*'ta sabah kahvaltısı yapılmasına rağmen hiç kimse

⁹⁰⁷ William Hutchings, "The Plays of Peter Shaffer", *British and Irish Drama Since 1960*, (Ed. by James Acheson), St. Martin's Press, 1993, s.34

birbiriyle konuşmaz. Doris'in, annesi Mrs. Rockett'le iğneleyici bir üslupla konuşması gerilimi devam ettirir. *The Mistress*'de Samantha oyun boyunca iç sesiyle hesaplaşır. Jessica onun gerçekleri görmesi ve kendisini sorgulamasını sağlar. Şimdiye kadar birlikte olduğu erkeklerin garip huylarından bahseder. Hiçbiri ona bir insan gibi değer vermemiştir. Oysa şimdiki sevgilisi onun düşüncelerini; duygularını dinler, gerekirse onunla tartışır. Ama bir yandan da evli bir adamla ilişkisi olması onun sadece çelişkilerini çoğaltmaktadır.

The Man Who Ignored The War'da Henry'nin savaş ile ilgili tutumu, ev halkına bu konuda yasaklar getirmesi gerilim yaratır. Oyunda kızının, düşman olduğu komşunun oğluyla evleneceğini öğrendiği zaman nasıl bir tepki vereceğini merak ederiz. *The Loveliest Thing*'te ise çiftler arasındaki iletişimsizlik ve gerginlik sezilir. Baba, karısının duygularını anlamaz. Hâlbuki karısıyla kısa bir konuşma yapsa; onun yanında yer aldığını söylese, sorun çözülecek, mutluluğu tekrar yakalayacaklardır. Böyle yapmadıkları için de bu karı-koca, sudan sebeplerle ayrılmış olacaklardır. Gerçekte ise böyle bir karar ikisini de üzmüştür. Nitekim çok geçmeden barışmaları, bu görüşümüzü doğrulamaktadır.

The Boy: What will he Become?'da gerilimli dakikalar arka arkaya gelir. Dick'e burs kazandığını belirten mektubun gecikmesi, Dick ile annesini heyecanlandırır. Arkasından Dick, Mr.Allcott ve Paul arasında kalır. Dick, amcasının sigortadan istediği parayı alamayacağını düşündüğü için Mr. Allcott'un teklifini kabul etmeye razıdır. Fakat amcasını da üzme istememektedir. Sonunda, ikilem içinde kalmasına rağmen amcasının yanında yerini alacaktır.

Followers'da Lucinda'nın iç çatışması verilir. Yıllardır yolunu gözlediği sevgilisi sonunda ülkeye dönmüştür. Onu çok sevmesine rağmen evlenme teklifini reddeder. Bu kararı verirken de önce kendisiyle hesaplaşmak zorunda kalır. *Women Do Things Like That*'de Peter'in iş teklifine hemen cevap vermek zorunda oluşu, Norman'ın Janet'le ilgili duyguları oyundaki gerilimi artırıcı unsurlardır. *The Failure*'da ise baba ile oğul arasındaki çatışma işlenmiştir. Babanın hayallerini çocuklarında yaşama isteği David'in kendi özgürlüğünü elde etme çabası oyun boyunca devam eder. Oyundaki gerilimli dakikalar ise David ve John'un karşı karşıya geldiği anlardır. *The Stepmother*'da *Daily Snairs*'deki makaleyi kimin yazmış olabileceği merak uyandırır. Bu yazı yüzünden Cora'nın aşkını bitirmesi ilimizi çeker. Ancak sekreterin her şeyi düzene koyduğunu ve sevenleri kavuşturduğunu görürüz. *The Private Ear*'ın birçok yerinde Bob ile Doreen'in birbiriyle iletişim kuramadıklarını tespit ederiz. Doreen, Bob'un kendine has esprilerini anlamaz, sürekli "Pardon?" demek zorunda kalır. Bob ise kızın ilgisini çekmeyen konulardan

konusur. İki de gerçek düşüncelerini, duygularını ifade edememişlerdir. Bu yüzden de aralarındaki gerginlik oyun boyunca sürmüştür.

Patter versus Clatter'da oyun boyunca miras davasının nasıl sonuçlanacağını merak ederiz. Patter her ne kadar oyunda sık sık mirasın kendi hakkı olduğunu iddia ederse de sonucun ne olacağını bilemeyiz. Kılık değiştirdiği bölümlerde Mr. Patter'ın durumu anlayıp sinirlenmesinden endişe ederiz. *Patter versus Clatter*'daki ateşleyici unsur Clatter'ın mirastan hak iddia etmesi, bu arada Patty'e birçok zengin kişinin talip olmasıdır.

The Dumb Waiter'da gerilim bir durup bir hareketlenen eylemlerle sağlanır. Oyundaki mekanizma sadece bir mafya örgütünü değil aynı zamanda insanları sürekli ezen ve tehdit eden politik, ekonomik, toplumsal, kültürel tüm unsurları içermektedir. Bu mekanizma sadece kendisine karşı duranı değil, aynı zamanda uyum göstereni de yok etmektedir. Kurallar karşısında tutsak olan insanın buna çözüm bulması mümkün değildir. Pinter de çözümü değil çıkmazı sergiler. Çağdaş bireyler ne zaman kendi adlarına düşünmeye ve mekanizmayı sorgulamaya başarlarsa, bu baskı o zaman sona erecektir. Pinter oyununda bunu telkin etmekte ve böyle bir umut içinde olduğunu bildirmektedir.⁹⁰⁸ Gus'ın sürekli sorular sorması da bu etkiyi devam ettirir. Oyun boyunca tehdit, korku ve gizem hâkimdir. *The Dumb Waiter*'da ise Ben'in gazeteden okuduğu ölüm haberleri onların gizledikleri korkuyu ortaya çıkarmaktadır.⁹⁰⁹ *The Dumb Waiter*'da otomatik mekanizmanın uyumlu parçaları olarak işlev gören kişiler arasında çatışma yaşanır. Gus'un mekanizmayı sorgulaması, böylece otomasyonu bozması, Ben ile Gas arasındaki eşgüdümün bozulması sonucunda mekanizmanın işleyişinde aksama tehlikesinin belirmesi, mekanizmanın aksamasına neden olan parçanın yani Gus'ın devre dışı bırakılması söz konusudur.

Yüksel'e göre Ben, sisteme uygun davranır: "Ne var ki arkadaşını öldürürse onun yerine geçecek kişinin de onu öldürebileceği kuşkusuyla yaşamaya ve mekanizma içindeki işlevini sürdürmeye dayanabilecek midir."⁹¹⁰ Ben ilk kez mekanizmanın dışına çıkarak insan gibi düşünmeye başlamış ve bu noktada gelecekle ilgili korkuları gün yüzüne çıkmıştır.

⁹⁰⁸ Ayşegül Yüksel, "Harold Pinter'in Git-Gel Dolabı'nda Anlam Dizgeleri", *Dram Sanatında Ezgi ve Uyum*, Alkım Yayınevi, 2004. s. 152

⁹⁰⁹ Fatma Karahasan Ersoy, "Dynamics of An Alternative Drama: A Retrospective Analysis of Samuel Beckett's and Harold Pinter's Plays", Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 1988, s.208, 211

⁹¹⁰ Ayşegül Yüksel, "Harold Pinter'in 'Git-Gel Dolap' Oyununda Anlatım Dizgeleri", *Dram Sanatında Ezgi ve Uyum*, s.151

The Room'da Rose'un bodrum katındaki adamın yaşlı olup olmadığını sorması ve bu adamla ilişkisi ilgi uyandırır. Riley'in Rose'u Sal diye çağırmasını da merak ederiz. Bu merakla gerçek adının, kimliğinin ne olduğu, Rose'un geçmişiyle ilgili bir şeyler saklayıp saklamadığı hususuna odaklanılır. Oyunda evle ilgili birçok belirsizlik olması, Rose'un çevreyi tanımaması gizemli bir hava yaratır.

Bu oyun, Pinter'in diğer oyunları kadar başarılı değildir. Oyunun başında ustalıkla verilen gizem ve olay örgüsü sonlara doğru basit bir çizgi izler. Kör adamın birden ortaya çıkması, kıskanç koca tarafından öldürülmesi, Rose'un kör olması açılış sahnesinin incelikle örülmüş korkularıyla boy ölçüşemeyen melodramatik araçlardır. Oyunun zayıflığı dehşet ortamından ucuz gizem ve şiddete atlamasıdır.⁹¹¹

Pinter'in her iki oyununda da başkasını tehdit edenler, bir süre sonra tehdit edilir hale gelmişlerdir. Oyunların temel özelliği tehdit ve baskı unsurlarını taşımalarıdır. Her iki oyunda da merkezî oyun kişisi içinde bulunduğu odanın dışında bir tehdit olduğunu algılar. Yalnızlık korkusunu yenmek için umutsuzca dışarıdakiyle bağlantı kurmaya, onun dost olup olmadığını anlamaya çalışır. Aynı zamanda kişisel zaaflarını karşı tarafa belli etmek istemez. Fakat bütün bu çabalar kısır bir döngüye dönüşür. Pinter tehdit ve şiddet dolu bir dünyayı seyirciyi de içine alarak vermeyi tercih eder.⁹¹² Pinter'in dünyasında insanlar görünmeyen, karanlık, gizli güçlerin etkisi altındadırlar. Korku içinde yaşarlar ve sürekli bir kaçış içindedirler. Yazar, yaşadığımız dünyada herkesin benimseyebileceği değişmez doğruların bulunmadığı kanaatindedir. Ona göre “bilinmeyen” çevremizi sarmıştır.⁹¹³

Mountain Language'da askerlerin sürekli aynı soruları sorması ve sessizlikle gerilim yaratılır. Oyun boyunca tutuklu ve askerler arasında da gerilim devam eder. Bir tarafta otoriteyi sembolize eden askerler, diğer tarafta dilleri bile yasaklanan kendilerini anlatmaktan aciz tutuklu ve tutuklu yakınları vardır. Oyunda sadece işkenceden bahsedilmez. Bir ülke sömürge haline getirildikten sonra bireyin kendisi ve dili de ortadan kalkar. Aslında burada dilin değeri ve hayatımızdaki önemi ödüllendirilmektedir, fakat Pinter'in buna tezat oluşturacak şekilde sessizliği kullanması, oyununa, daha yoğun bir politik içerik kazandırır.⁹¹⁴

⁹¹¹ Martin Esslin, (çev. Güler Siper), “Harold Pinter: Kesinlikler ve Belirsizlikler”, *Absürd Tiyatro*, Dost Kitabevi, İstanbul, 1999

⁹¹² Stephen H. Gale, “Harold Pinter”, *British Playwrights 1956-1995, A Research And Production Source Book*, (Ed. William W. Demastes), Greenwood Press, London, 1996, s.316

⁹¹³ Zehra İpşiroğlu, *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s.39

⁹¹⁴ Michelene Wandor, “Language and Politics: The Senior Generation-Stoppard, Pinter, Bond, McGrath”, *Drama Today, A Critical Guide to British Drama 1970-1990*, s.27

Oyunda sömürülen ülkedekileri “öteki” olarak tanımlamak ve aşağılamak söz konusudur. Sömürgecilerin dilinde/konuşmasında diğerini aşağılayıcı bir hava hâkimdir. Çünkü kendi dilleri daha üstündür. Pinter’ın 1988’de yönetmenliğini yaptığı British Broadcasting Corporation’da ismini söylemeyi reddeden Genç Kadın’la, Yaşlı Kadın’ı ısıran ve kimliği belli olmayan köpek arasında bir bağlantı kurulmuştur.⁹¹⁵

Oyun, Pinter’ın Türkiye seyahatinden sonra yazılmıştır. Pinter’a göre Kürtler varlıkları resmen kabul edilmediği, dillerini konuşmalarına izin verilmediği için çok kötü durumdadırlar. Pinter’ın Kürtler hakkındaki görüşlerine dayanmakla birlikte 1989’da National Theatre’da oyun sahnelendiği zaman bölge olarak daha yakın bir yeri kullandığını görürüz. Genç Kadın’ın üstündeki yağmurluk, Dover’dan Belfast’a kadar herkesin üzerinde görebileceğiniz bir kıyafettir. Askerlerin resmî kıyafetleri ise daha çok İngiliz oldukları izlenimini uyandırmaktadır. Genç Kadın’ın adı Sarah Johnson, kocasının Charles, bürokratin ise Joseph Bokes olmuştur. Yasaklanan dilin ise Kuzey İskoçya veya Galler bölgesinde konuşulduğu, hapishanenin de Kuzey İrlanda’da olduğu belirtilmiştir. Pinter, sadece Kürtlerin değil yıllar önce Bask, Estonya ve İrlanda’dakilerin de benzer durumların yaşandığını belirtir. Pinter, bir grup insanı görmezlikten gelme veya yoklarmış gibi davranmanın onlara işkence yapmaktan farksız olduğunu söyler. Bu yaklaşımın zamanında kendi ülkesinde de yaşandığını belirterek, çanların sadece bu durumdaki ülkeler için değil, herkes için çaldığını ileri sürmektedir. Böylece seyircisinin rahatsız edici gerçeklerin farkında olmasını ister.⁹¹⁶

Pinter’ın oyunlarında olay örgüsü birkaç cümleyle anlatılacak kadar basittir. Yazar, karakterlerin geçmişleri hakkında bilgi vermez. Davranışlarının/eylemlerinin arkasındaki sosyal ve politik oluşumu oyundaki belirsizliklerden, ipuçlarından çıkarmamız beklenir. Aksiyon ise oyunun sonlarına doğru görünür. Sanki oyunun başından itibaren karakterler enerjilerini biriktirmişler ve sonunda patlatmışlar gibidir. Oyunlarındaki karakterlerin iç mekâna geliş, gidişleri, aralarındaki günlük konuşmalar, uzun süren suskunluklar veya uzun konuşmalarla oyun belli bir tempoda devam eder. Karakterler, hiçbir zaman seyirciye doğru konuşmazlar, genelde espriler yaparlar, ama seyirciyi bu komik performansa çağırmazlar. Pinter, oyunlarında hiçbir zaman seyirciyi gerçek dünyaya davet etmez. Onun tek istediği oyun bittikten sonra seyircinin oyundan algıladıklarını hayatında uygulamasıdır. Oyunlarında fantezi, mantıklı düşünce ve objektif gerçeklik kadar

⁹¹⁵ Stephen Watt, “Rereading Harold Pinter”, *Postmodern/Drama, Reading The Contemporary Stage*, The University of Michigan Press, 2001, s.110

⁹¹⁶ Benedict Nightingale, “Harold Pinter/Politics”, *Around The Absurd*, (Ed. by Enoch Brater and Ruby Cohn), The University of Michigan Press, 1990, s.136

önemlidir. *The Room*'da Rose'un aniden kör olması, *The Dumb Waiter*'da git-gel dolabını kullanarak istenen farklı yemek çeşitleri oyunlarında kullandığı fantastik unsurlardan sadece birkaçıdır.⁹¹⁷

Pinter'in odaları karakterlerin kendi kendilerine inşa ettikleri psikolojik odalardır. Odaları dış güçlere karşı korurken çatışma da ortaya çıkar. Oyun kişilerinin söyledikleri ve söylemedikleri de oyundaki gerilimin sebebidir. Bu yüzden Pinter'in oyunlarındaki çatışma daha çok içsel bir çatışmadır. Çünkü her karakterin gizlediği birtakım bilgiler vardır ve bunlar dış kuvvetlerin zorlamasıyla ortaya çıkar.⁹¹⁸

Pinter'in oyunlarındaki sessizlik daha çok oyun kişilerinin karakterlerindeki bölünmüşlüğü verir. Onlar savunma araçlarından yoksun, dünyada yalnız ve acınacak durumdadırlar. Güçsüzlük insanı ya çok konuşmaya ya da sessizliğe mahkûm eder. Her ikisinde de toplumdan soyutlanma vardır. Pinter'in oyun kişileri sessizliği tercih ederek daha çok görünür ve hissedilir olurlar.⁹¹⁹ Oyunlardaki sessizlik ve duraklar oyun kişilerinin psikolojik ve duygusal boyutlarını vermek için kullanılmıştır. Karakterler tedirgin, yorgun veya güçsüz, güvensiz ve kimliksiz oldukları zaman konuşmamayı tercih ederler. Kişisel yetersizlik kendini dil kullanımında da gösterir.⁹²⁰

İngiliz yazarlar bazı oyunlarda tesadüf unsurunu kullanmışlar, böylece oyun kişilerini içinde bulundukları zor anlardan kurtarmayı başarmışlardır. Ne var ki böyle sonucun tesadüfe bağlı olduğu oyunların başarılı olduğunu söylemek zordur. Çünkü yazar, olay örgüsü doğrultusunda bir sona gitmek yerine kolayı tercih etmiş olmaktadır. Sözgeleşi *Ways and Means*'de olaylar tesadüfe bağlı olarak çözülür. Karı-koca arkadaşlarına maddî sıkıntı içinde olduklarını belli etmemek için kumar oynarlar. Ancak yine kaybederler. Bu çıkmazdan ise odalarına hırsız girmiş süsü vererek kurtulurlar. *Box and Cox*'da Mrs. Bouncer'ın iki kiracısını da idare etmeye çalışması komik olayların yaşanmasına neden olur. Cox odasında kimin sigara içtiğini merak ederken, Box da kömürün neden bu kadar çabuk bittiğini araştırmaktadır. Mrs. Bouncer bir müddet ikisine de yalanlar söyleyerek durumu belli etmez. Bir gün eşyalarını almak üzere odasına geri dönen Cox, Box'la karşılaşır. Oyundaki bir diğer tesadüf unsuru da ikisinin de aynı kadından muzdarip

⁹¹⁷ John Russell Brown, "Action and Control: The Homecoming and Other Plays by Harold Pinter", *Modern British Dramatists* (Ed. by John Russell Brown) Prentice-Hall Inc. New Jersey, 1984, s.33

⁹¹⁸ Susan Rusinko, "Harold Pinter: Minimalist", *British Drama 1950 to the Present*, Twayne Publishers, Boston, 1989, s. 53

⁹¹⁹ Jak Deleon, *The Harold Pinter Tradition In Contemporary Drama*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1984, s.87

⁹²⁰ Serihan Fişenk, "A Study on Harold Pinter: The Significance of Silences and Pauses in The Birthday Party, The Caretaker and The Homecoming", Yüksek Lisans Tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Ankara, 1998, s.13

olmasıdır. Farklı zamanlarda aynı kadına tutulmuşlar, daha sonra çeşitli hilelerle onun elinden kurtulmayı başarmışlardır.

Bu bölümde incelediğimiz birçok oyunda sürpriz unsurunun başarılı bir şekilde uygulandığını kanaatindeyiz. Yazarlar bu unsuru olayların kurgusu doğrultusunda ele almışlardır. Genellikle oyun kişilerinin özellikleri veya psikolojileri bu sonucu da beraberinde getirmiştir. Söz gelişi *The Private Ear*'da Ted'in Doreen'e ilgi duymasına ve arkadaşının sevgilisini elinden almasına şaşırırız. Yazar oyunundaki bu gelişmeleri başarılı bir şekilde vererek Bob'ın ruh halini ortaya çıkarmıştır. *White Liars*'da yazar oyunun sonuna kadar gizemi korur ve bizim oyun kişilerinin farklı ve garip hareketlerine odaklanmamızı sağlar. Tom'un kendi hayatıyla ilgili yaptığı açıklamalara kadar Frank'in her dediğine inanırız. Bu oyun da beklenmedik bir şekilde biter. Bize oyun boyunca Tom'un, Frank'in kız arkadaşıyla birlikte olduğu izlenimi yaratılmıştır. Frank'in asıl amacının Tom ile ilişki yaşamak olduğunu perde kapanırken öğreniriz. *Mrs. Gardiner*'da Vyner'in kendi kendine yaptığı konuşmada Florance ile ilişkisi anlatılmıştır. Bir anlamda da onu çok sevdiği, oyuncunun kendi ağzıyla da verilmiş olmaktadır. Buna rağmen Vyner oyunun sonunda paraya karşılık Florance'ye duyduğu aşkı bir kenara iter. *The Little Stone House*'da öldüğü bilinen Sasha'nın birden ortaya çıkması herkesi şaşırtır. Oğlunu çok seven annenin de oğlunu reddetmesi, polislerle teslim etmesi beklenmedik bir gelişmedir.

We Were Dancing'deki sürpriz gelişme, Karl ve Louise'in bir dans etme süresi içinde birbirlerine âşık olmaları ve yine kısa sürede ayrılma kararı almalarıdır. Oyunda herhangi bir gerilim yaşanmaz. Louise ve Hubert'e ilişkilerinin alışkanlığına dönüştüğünü söyler ve ondan anlayışlı davranmasını ister. Bu noktadan sonra da Hubert'in olgun davranması, Karl'ı rakip görmemesi gerilimi ortadan kaldırır. *Maria Marten or Murder In The Red Barn*'da oyun boyunca erkeğin şüpheli davranışları ve mimikleri seyirci tarafından görülürse de Maria'nın hiçbir şeyden haberi olması dramatik ironi yaratır. Bu yüzden Maria'nın oyunun sonunda kendini öldürmesini beklenmedik bir gelişmedir.

The Browning Version'da Andrew'in karısının ihanetini bilmesine rağmen tepki göstermemesi şaşırtıcıdır. Ayrıca kimseye duygularını belli etmeyen Andrew'in Taplow'un kitap hediye ettiği zaman gösterdiği duygusallık beklenmedik bir durumdur. Eleştirmenler duygusal birçok ayrıntıyı gizlediğini ileri sürdükleri İngiliz tiyatrosunda önemli bir mihenk taşı olduğunu düşünürler.⁹²¹ Oyunda yalnızlık, anlaşılmazlık ve cinsel duyguların bastırılması söz konusudur. Bütün bu özellikleri Andrew'in gizemli kişiliğinde bulmak

⁹²¹ Robert F. Gross, "Terence Rattigan", *British Playwrights, 1880–1895, A Research and Production Source Book*, (Ed. by William W. Demastes and Katherine E. Kelly), Greenwood Press, London, 1996, s.342

mümkündür.⁹²² *Fumed Oak*'un sonu da beklenmedik bir şekilde biter. Oyun boyunca hiç sesini çıkarmayan Henry evlilikleri hakkında çarpıcı açıklamalarda bulunduktan sonra evi terk eder.

Applicant'ta yazar oyunu daha çok soru-cevap mantığı üzerine kurmuştur. Olayların bir iş görüşmesinde geçtiği dikkate alındığında bu tarzın konuyla da bütünlük sağladığı görülür. Oyunda soruların arka arkaya sıralanması, Lamb'in önce uzun uzun anlatması, fakat sözünün Piffs tarafından sürekli kesilmesi üzerine tek kelimelik cevap vermeye çalışması oyuna ayrı bir hava vermiş ve eserin ritmini arttırmıştır. Lamb'in normal şartlarda Piffs'in hızına ayak uydurma olasılığı varken uygulanan şiddet yüzünden etkin olamaması önemli bir noktadır.

The Man In The Bowler Hat'te yazar kötü yazılmış bir melodrama örnek vermiştir. Çünkü oyunun başında esas kız tarafından yaşanacaklar anlatılır. Esas oğlanın her zaman cesur, kötü adamın da her zaman kötü olmadığını görürüz. Esas oğlanın ellerinin kollarının bağlı olduğu sahneyi gerçekleştirmek için elektrik kesintisine başvurmalarını ise inandırıcı bulmuyoruz.

Black Comedy bir fars oyunu özelliği taşır. Yanlış anlamalar, sürpriz gelişmeler, arka arkaya cerayan eden aksilikler ve oyunun merkezî kişinin bu durumdan kendini kurtarmak için verdiği mücadele bu görüşümüzü doğrulamaktadır. Elektrik tamircisiyle, milyarderin aynı Alman aksanıyla konuşması karanlık ortamda birbirleriyle karıştırılmalarına neden olmuş ve olaylar farklı boyuta taşınmıştır. Oyun boyunca ışığın olmaması, kimi zaman Brindsley'in işini kolaylaştırır da karanlığa rağmen saklamak istediği her şeyin ortaya çıkması son derece anlamlıdır. Herkes elektrik sorunu halledildikten sonra Brindsley'in yapacağı açıklamayı, kendini nasıl savunacağını merak etmektedir. *Patter versus Clatter*'da da kılık değiştirmelerle karşılaşırız. Captain Patter, Mr. Parker'ın evine gittiği zaman kızına talip olan diğer kişilerin kılığına bürünür. Son olarak da Mr. Parker'ın berberi olan Patter oyunun sonunda gerçek kimliğini açıklar. Bu süreç içinde Mr. Parker'ın olup bitene anlam verememesi, misafirlerin aniden ortadan kaybolması komik olayların yaşanmasına neden olmuştur.

The Dumb Waiter, yazarın yirminci yüzyıl İngiltere'sinde yaşayan aşağı tabakadan insanların, hem sınıfsal, hem de evrensel konumunu iç içe irdelediği bir çalışmadır. Pinter bir yandan bir gangster öyküsünün gizemini işlemekte; bir yandan da aşağı tabakadan İngilizlerin gündelik konuşma biçimlerine bir gönderme yapmaktadır. *The Dumb*

⁹²² Christopher Innes, *Modern British Drama, 1880–1990*, Cambridge University Press, New York, 1992, s.92

Waiter'da gerilimin yanı sıra komedi unsurları da kullanılmıştır. İki arkadaşın kelimeler üzerine tartışmaları, yemeklerle ilgili sohbetleri durumla tezat oluşturur. Ayrıca oyunun başındaki hareketleri Loral Hardy'i hatırlatır. Çünkü Gus oturduğu yerden kalkar; esner, yavaşça yürümeye başlar. Durur; aşağıya bakar, ayağını sallar. Ben gazetesini aşağıya indirir, onu izler. Gus eğilir, ayakkabı bağlarını çözer yavaşça ayakkabısını çıkarır. İçine bakar ve düzleşmiş bir kibrit kutusu çıkarır. Ayakkabıyı sallar ve içine iyice bakar. Gözleri buluşur. Ben gazetesine döner ve okumaya devam eder. Gus kibrit kutusunu cebine koyar ve ayakkabısını bağlamak için eğilir. Gus aynı hareketi diğer ayakkabısı için de yapacak ve Ben yine aynı tepkileri verecektir. Hareketlerin tekrarı absürd bir durum oluşturur.

Maria Marten or Murder In The Red Barn'ın başında başkan (chairman) seyircilere seslenerek oyuncularını tek tek tanıtır. Onların gururunu okşayacak ifadeler kullanır. Önce sahneye Maria'yı oynayacak kadın çıkar. Herkes tarafından coşkuyla karşılanır. Corder ise yuhalanır. Yönetmenin ise yer yer rol çalmaya kalkıştığını görürüz. Özellikle selamla kısmında kendini ön plâna çıkarmaya çalışır.

Oyunda müzik ve ışıklar da Maria'yı uyarıcı nitelikte kullanılmıştır. Corder, evlilikle ilgili yalanlar söylerken müziğin de "ona güvenme" diye çaldığı belirtilir. Maria'nın Corder'ın teklifini kabul edip The Red Barn'a gitmeye karar verdiğinde de müziğin sesi şiddetlenir, ışıklar yanıp söner. Ancak Maria'nın bütün bu uyarıları dikkate alması söz konusu değildir. Oyunda aşırı duygusallığa da yer verilmiştir. Maria'nın Corder'ın verdiği sözü tutmayacağını öğrenince ne acımanın ne de aşkın kendisini koruyabileceğini, ancak cennete giderse rahat edebileceğini söylemesi, ölürken Corder'ı affetmesi duruma gerçekçi yaklaşılmadığını gösterir. Yazar bir trajediyi Viktorya dönemindeki melodramlara dönüştürmeyi başarmıştır.

The Private Ear'ın bir bölümünde sahnedeki bütün karakterler donarlar ve daha sonra gelişen olaylar teypten aktarılır. Bu bölüm Bob'un Ted'in davranışlarından rahatsız olmaya başladığı ve artık ona bunu hissettirdiği andır. Bob kenarda viski içerken Ted ile Doreen birbirlerine cilve yaparlar. Yazar bu sahneyle Bob'un iç dünyasındaki çalkantıları ortaya çıkarmış ve Ted ile Dorin arasındaki ilişkiyi daha belirginleştirmiştir.

Harlequinade'de montaj tekniği kullanılmıştır. Yer yer Romeo ve Juliette'ten bölümler seyrederiz. Oyunun geneli provalarla geçer. Oyundaki tek merak noktası Arthur'un iki evli oluşunu yasalar karşısında nasıl savunacağı olmuştur. Ancak oyunun geneli daha çok tiyatro sanatçılarının hayatından bir kesit sunduğu için bu hususlar hızlı bir şekilde çözüme ulaşır.

The Boy With A Cart nazım ve nesir karışık yazılmıştır. Oyunda aynı zamanda koronun görevini üstlenen “people of South England” denilen kişiler oyun boyunca Cuthman’ın hareketlerini yorumlar. İyinin ve doğrunun yanında olmak gerektiğini vurgularlar. Fry bu oyunu 1937 yılında Coleman’s Hatch’deki kilisenin piskopos vekili Lilford Causton’un isteği üzerine kaleme almıştır. Steyning’deki kilisenin kuruluşunun on beşinci yıldönümünü anmak için yazılmıştır. Fry’nın ilk dinî eserlerinden biri olan bu oyun Aziz Cuthman’ın bir İngiliz kasabası kurmasını işler. Fry’nın başarılı oyunlarından olmamakla birlikte dinî konuları ve şiir formatını kullanması açısından önem taşır.⁹²³

Dogg’s Our Pet, Inter-Action’ın çatısı altında çalışan Dogg’s Troupe adındaki tiyatro grubu için yazılmış, oyunun adıyla grubun adı arasında paralellik kurulmuştur. Grubun lideri Ed Berman’ın zaman zaman Profesör Dogg diye çağırılması da bu durumu pekiştirir. Stoppard, önceden yaratılmış bir kurgunun ya da bir düşüncenin yapısı içinde, oyun oynamayı seçer. Postmodernizmin en önemli araçlarından olan parodiyi kullanarak oyun içinde oyun oynamayı tercih eder. Stoppard, eski başyapıtların çağdaş seyirci için yeni bir bakış açısıyla ele alınmasının revaçta olduğu bir dönemde oyun kurgusunun içine ya da arka planına klâsik yapıtları yerleştirmekten kaçınmamıştır. Wittgenstein’in Philosophical Investigations adlı yapıtının etkileri *Akrobatlar* ve *Dogg’s Hamlet*’te açıkça görülür.⁹²⁴

The Dogg’s Troupe’da Shakespeare, Stoppard için yeniden gündeme getirilecek, içinden konuşulacak metinler üretmiş bir yazardır. Stoppard yazarlık kariyerinin üç oyununda *Rosencrantz ve Guildenstern*, *Dogg’s Hamlet* ve *Cahoot’s Macbeth*’de Hamlet ve Macbeth’e sızmış, bu metinleri kendi diline çevirmiş, kendi estetiği içinde yeniden kurgulamıştır. Stoppard oyunları, yaşamın bir oyun olabileceği ihtimalini gündemde tutar, dolayısıyla okur/izleyici de kendisini önceden yazılmış bir yazınsal metnin, hep aynı sona yazgılı küçük oyun kişileri olduğundan kuşkulandırmaya kışkırtılır.⁹²⁵

Midas Connection’ın başında bir ses, haftada iki gün Londra’da ticaret bankasında/merkezinde alıcıların 10.30’dan 15.00’a kadar bir araya geldiklerini ve başkaları adına alım satımda bulunduklarını anlatır. Gün boyunca telefon görüşmeleriyle sağlanan bu iletişimin karşı tarafında; bireylerin yanı sıra bankalar, finans sektöründe çalışanlar, hatta devletin kendisi bile olabilir. Ayrıca *Over the Walls*’da ve *Naomi*’de

⁹²³ Jackie Tucker, “Christopher Fry”, *British Playwrights, 1880–1895, A Research And Production of Source Book* (Ed. by William W. Demastes and Katherine E. Kelly), Greenwood Press, London, 1996, s.122

⁹²⁴ Safiye Rayan Yirmibeş, “Tom Stoppard Tiyatrosu’nda Oyun Olgusu”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Ana Bilim Dalı, İstanbul, 2003, s.14, 17

⁹²⁵ Beliz Güçbilmez, *Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, 2005, s.183, 338

anlatıcıyla karşılaşırız. *Over the Walls*' da anlatıcı adanın öyküsünü anlatır, oyun kişileri de onun anlattığı bölümleri canlandırırlar. *Box and Cox*'da Mrs. Bouncer'ın kendi kendine yaptığı konuşmayla durumu nasıl idare ettiğini öğreniriz ve oyun kişileri hakkında bilgi sahibi oluruz. Cox ve Box'un monologlarında ise şikâyetçi oldukları noktalar üzerinde durulmuştur. *Us and Them*'de kayıt memuru, tarih kitaplarının yazıcısı gibidir. İnsanoğlunun yaşadıklarını kâğıda döküp bir gün birilerinin geçmişte olanlardan ders almasını bekler. Oyunda ise kimsenin hatalardan ders almayacağı hissettirilir. Kayıt memuru, anlatıcının rolünü üstlenmiştir. Olaylar hakkında yorum yapar. *Black and Silver*'da diyalogların yanı sıra anlatıcının sözlerine geniş yer verilmiş, oyun kişilerinin hareketleri detaylı bir şekilde aktarılmıştır.

When Did They Meet Again?'de Susan'ın Vincent'i çok önceden tanıyormuş gibi içtenlikle bütün yaşadıklarını anlatması ilginçtir. Ayrıca Vincent'in birden evlenmek teklif etmesi ve Susan'ın ona güvenmesi de mantıklı bir şekilde ifade edilmemiştir. *Maria Marten or Murder In The Red Barn*'da diyaloglarla birlikte oyun kişilerinin hareketlerini anlatan bölümlerin de uzun tutulması bizce önemli bir kusurdur. Corder, The Red Barn'a gittiği zamanki şüpheli davranışları ve kürekle mezar kazısı bunun tipik bir örneğidir. Bu gereksiz ayrıntılar eserin temposunu düşürmüştür.

5.6. DİL VE USLÛP

İngiliz tiyatrosu yazarları arasında da bir süre koşuk ve düzyazı tartışması yaşanmıştır. Özellikle tragedyalarda başarılı bir şekilde kullanılan koşuk dili İngiliz tiyatrosunda on sekizinci yüzyıldan sonra önemini büyük bir ölçüde yitirmiş ve yerini düzyazıya bırakmıştır. Birçok eleştirmen bu değişikliği gerileme olarak değerlendirmişler ve eski çağlardaki gibi başarılı eserlerin ancak koşuk diline dönmekle gerçekleştirebileceğini iddia etmişlerdir.

Elizabeth döneminde koşukla yazılmış başarılı oyunlardan söz edebiliriz. Özellikle Shakespeare'in ve çağdaşlarının oyunları bunlar arasındadır. Yunan tiyatrosundan itibaren tragedyada koşuk dili, komedyada ise düzyazının kullanılması gerektiği düşüncesi Elizabeth döneminde de yaygındır. Bu dönemde yazılan oyunların genelinde soytarlar, uşaklar ve köylüler düzyazı diliyle konuşurlar, onların efendileri ise koşuk dilini kullanır. Shakespeare, bazı oyunlarında soylu olmayan kişileri koşuk, soyluları da düzyazı diliyle konuşturmuştur. Böylece koşuk ve düzyazı tekniğinin karşıtlığından dramatik bir etki elde etmiştir. Rönesans tiyatrosunun oyunlarına düzyazı dili hâkimdir. Saraya bağlı soylu sınıfı anlatan Rönesans komedyaalarında yazarlar düzyazı dilini tercih etmişlerdir. On sekizinci yüzyılda orta sınıfın kendini ekonomi ve sosyal hayatta hissettirmesiyle birlikte İngiliz

tiyatrosunda bir duraklama süreci yaşanmıştır. Bu dönemde yazılan sınırlı sayıdaki oyunlarda da orta sınıfın isteği üzerine düzyazı tercih edilmiştir. İngiliz tiyatrosunda oyun dilinin değişikliğe uğraması, toplumsal koşullardan, sınıf çatışmalarından ve düşünce akımlarından kaynaklanmaktadır.⁹²⁶ Örneğin son dönemde yazılan oyunlarda absürd tiyatro akımının etkisiyle dilin mantığı yok edilmeye çalışılmakta, insanların içinde bulunduğu belirsizlik ortamı dil aracılığıyla seyirciye/okuyucuya aktarılmaktadır.

Bu bölümde oyunlardaki dil ve üslubu incelerken oyun kişilerinin aksanlı konuşmaları, yabancı kelimeler kullanmaları göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca özellikle son dönem oyunlarda gördüğümüz psikolojik baskının dil aracılığıyla etkinleştirilmesi üzerinde de durmaya çalışacağız.

Bazen oyun kişileri kimliklerinin ortaya çıkmaması için standart İngilizce konuşmazlar. Sözgeşi *Patter versus Clatter*'da, Patter, müstakbel kayınpederi Mr. Parker'a yakalanmamak için uzun yıllar Almanya'da kaldığını belirtir ve konuşmasını da ona göre değiştirir:

“Not at all, I want no tanks. I've my own heart vat tank me more zan twenty tousand pound, or hundred tousann pound, so vizout circumlocation I'll open de buziness...” (s.130).

Olayların İngiltere dışında geliştiği oyunlarda yazarlar, o ülkenin dilini kullanmak suretiyle inandırıcı olmaya çalışmışlardır. Bunun güzel bir örneğini *When Did They Meet Again?*'de görürüz. Oyunda Fransız polisi ve hizmetci aralarında Fransızca konuşurlar:

“Polchain: Merci mademoisselle.

Marie: Madame est montée. Je__

Polchain: Attendez. Mademoisselle, vous étiez chez vous la nuit dernière?” (s.405).

The Private Ear'da Ted'in oyun boyunca araya Fransızca kelimeler sıkıştırması söz konusudur. Kelimeleri ustaca kullandığını düşünür. Dil öğrenme kabiliyeti olduğu için akşamları Fransızca dersi aldığını ifade eder. Herkesin kendisiyle alay etmesine rağmen o bu konuda ısrarcı davranmıştır. Borsayla uğraşan birinin mutlaka Fransızca bilmesi gerektiğine inanır.

Sınıf farkını belirtmek için bazı oyunlarda oyun kişilerinin aksanlı konuştuğunu görürüz. Örneğin *The Failure*'da John'un oyunda aksanlı konuşmasından, diğer oyun kişileriyle arasındaki eğitim farkını göstermek istediğini anlarız:

⁹²⁶ Cevat Çapan, *Değişen Tiyatro*, Metis Yayınları, İstanbul, s.34

“And why no’? Didna James do it, and didna William do it? Learnin’ is in the bluid o’ the Girvan family. He didna try to do it. ower fond o’a guid time, and ower damned lazy to get on wi’ his studies. But hi isna gettin’ off wi’t it, Mary-by God he isna!” (s.82)

Mary’s Wedding’te oyundaki bütün oyun kişilerinin standart İngilizce konuşmaları onların ait oldukları sınıfla da ilgilidir:

“Tom: An’ when that woman ‘ad ‘im again an’ ‘ad ‘im roaring drunk fur a week, she never said owt but turned tu ‘er work agin an’ set aside the things she was makin’ agin the weddin’...” (s.113).

Bazı oyunlardaki konuya has bir dilin seçildiğini görüyoruz. Örneğin *Score*’da tenis oyununa uygun terimler kullanılmıştır. Sözcüğü “Skor, smash, backhand, base line, Love fifteen-0/1, Love-thirty- 0/2, Love-forty- 0/3, ‘deuce’ her iki tarafa da üç puan” gibi bu oyuna ait terimler eserin içeriğini anlamamızı kolaylaştırmaktadır. Çünkü aynı zamanda uluslar arası tenis turnuvasından söz edilmektedir. Burada oyuncuların adları, eylemleri, onlara yönelik değerlendirmeler, sıradan bir olayla karşı karşıya olmadığımızı göstermektedir. Zira bize göre eserde, Avustralyalı tenisçi Rod Laver ve İngiliz bayan tenisçi Virginia Wade’in adlarının geçmesi, olayları daha inandırıcı bir hale getirilmiştir. *The Boy With A Cart*’da daha çok dinî terimlere itibar edilmesi, ahlâk kurallarının söz konusu edileceği kanaatini vermektedir.

Oyunların kimisinde ise dil psikolojik baskı aracı olarak karşımıza çıkar. Örneğin *Applicant*’ta oyunun ritmini sağlayan kısa sorularla karşılaşırız:

“Piffs: Sık sık şaşırır mısın?

Lamb: Şaşırmak

Piffs: Kadınlar tarafından

Lamb: Kadınlar?

Piffs: Erkekler.” (s.31).

Buna benzer bir tarz Piffs’in arka arkaya sorduğu sorularda da görülür:

“Piffs: Kadınlar seni korkutur mu? Kıyafetleri? Ayakkabıları? Sesleri? Gülüşleri? Bakışları? Yürüyüş tarzları? Oturuşları? Gülümseyiş tarzları? Konuşma tarzları? Ağızları? Elleri? Ayakları?...” (s. 31).

Yazar gerilimin yüksek olduğu yerlerde bu tarzı denemiştir. Fakat çoğu yerde Lamb’in sözünün kesildiğine tanık oluruz. Bu da yine onun karakterini ve içinde bulunduğu durumu ortaya koymaktadır. Daha çok kişilik özelliklerinin ortaya çıkarılmasına çalışıldığı için sıfatlarla yüklü sorular sorulmuştur:

“Piffs: Bir iş gününün sonunda kendinizi yorgun mu hissedersiniz? Sinirli? Alıngan? Bezgin? Huysuz? Hastalıklı? ...” (s.30).

Soru-cevap tarzıyla *Glady Otherwise*’da da karşılaşırız. The Man’ın anlamsız sorularına da Mrs. Brandywine da anlamsız cevaplar verir. Yazar, dilin her zamanki kullanımını kırmıştır. The Man’ın zeminin nerede olduğunu sorması, duvar kâğıdıyla ilgili düşünceleri, kapı kolunun mutlaka bir hikâyesinin olduğunu düşünmesi ve bu doğrultuda sorular sorması oyunu absürde yaklaştıran unsurlardır.

Over the Walls’un çok akıcı bir dili vardır. Kısa cümleler, soru-cevap tarzında ilerleyen konuşmalar oyuna ritm katmış ve ortaya başarılı bir eser çıkmıştır:

“6. Görmüyor musun, tekerleği icat etmeye çalışıyorum?

7:.... et haşlıyorum?

8: bebeği yıkıyorum?

9:.... çoraplarımı yamıyorum?

5:....sone yazıyorum?

6:....köşeyi dönüyorum?

7:....kafamı parmaklıklardan kurtarmaya çalışıyorum?” (s. 58).

Oyunda dil psikolojik baskı aracı olarak da kullanılır. Sözgeşi 5., 3.’yü muayene ederken arka arkaya sorular sorarak onun aklî dengesinin yerinde olup olmadığını öğrenmeye çalışır.

“5: Saç dökülmesi, kilo kaybı, kilo alma, gerginlik, içki sorunu, aşırı sigara, halusinasyon, çarpıntı, geğirme, uyuşturucu alıyor musunuz, en üsttekini okuyabiliyor musunuz, belki de çok çalışıyorsunuz, işle ilgili kaygılarınız var, eşinizle ilgili, tatili geçireceğiniz yer konusunda, ipotekle, paranın değeriyle, siyasal durumla, yaşlı annenizle, çocuklarla, çocuklar sizi üzüyor öyle mi, dersleri iyi değil, içki sorunları var, sigara içiyorlar, uyuşturucu kullanıyorlar öyle mi, kilo kaybetme sorunuz var mı, saç dökülmesi, sıkıntılarınız var öyle mi?” (s. 60)

Us and Them’de ise herkes bir cümleyi bitirecek şekilde konuşur. Tek bir cümle bir kişiye ait değildir. Bu konuşma tarzıyla yazar insanların bir bütün olduğu düşüncesini de vermek istemiştir:

“A2: Onlar bizim gibi değil ki.

B2: Yapmazlar. Yok...

B1: Hani...

A2: Örneğin...

B1: Hatta...

A1: Üstelik...

A2: Bekle de gör.

A1: Neyi?

B1: Göreceksin. O zaman bana inanırsın.

A2: Oluncaya kadar bekle de gör.

B2: İnanmam.

A1: Aa!

A2: Görürsün.

B1: Bence kötüler.

B2: Çok açık. Herifler kötü.” (s. 80).

Oyunda yer yer aynı kelimeler üzerinde durularak tekrarların yapıldığına da tanık oluruz:

“A1: Orada ne yapıyorlar, örneği.

A2: Sanırım, her zaman ne yapıyorsa onu.

B2: Her zaman ne yapıyorsa onu yapıyorlardır.

A1: Her zaman ne yapıyorsa ile neyi kastediyorsun

A2: Her zaman ne yapıyorsan onu.

B2: Her zaman ne yapıyorsak onu” (s. 78)

Son dönem oyun yazarları klâsik dil tanımının dışına çıkmışlar ve oyunlarında bunun başarılı örneklerini vermişlerdir. Sözgeşi *Dogg's Our Pet*'te Charles ve Brink arasında özel bir dil oluşturulmuştur. Charles “Plank” dediği zaman uzun bir taş atılır. “Slab” dediğinde ise daha ince bir parça gönderilir. Bu dili ancak kendileri anladığı için onları dışarıdan gözlemleyen bir kişinin olup biteni anlamlandırması mümkün değildir. Anlatıcı, ikinci kişinin Charles'ın ne zaman hangi tarz taş isteyeceğini bildiği takdirde kelimelerin anlamının tamamen değişebileceğini belirtir:

“Plank; buraya

Slab; hazır

Block; bir sonraki

Brick; ikinci kişinin adı

Cube; teşekkür ederim” (s. 81) anlamına gelebilir

Oyunda yine dille oynanan bir başka durum ise radyodan verilen spor haberidir. Spiker “Haddock Clock quite, Haddock Foglamp trog” dediği zaman buradan çıkarılacak anlam “Manchester City sıfır, Manchester United üç” şeklinde olacaktır. Yazar bu kodlamayı da şu şekilde verir:

“Nil; quite

1; sun

2; dock

3; trog

4;slack

5; pan” (s.89)

Dog Accident’da oyun boyunca kısa ifadeler yer almış, oyun kişileri yer yer birbirlerinin sözlerini tekrarlamışlardır:

“2. daha önce ses çıkardı diye bu ölmediği anlamına gelmez

1. bu şimdi ses çıkarmıyor diye öldü anlamına gelmez” gibi

The Dogg’s Hamlet’te okul öğrencilerinin tonlama, vurgu ve jestlerden bütünüyle bağımsız biçimde Hamlet’in diyaloglarını seslendirmeleri bir aşinalığı kırma girişimidir. Stoppard bilinçli bir şekilde seyircisini/okuyucusunu Shakespeare’in *Hamlet*’inden uzaklaştırmak için bu yolu denemiştir.⁹²⁷

Politik bir oyun olan *Mountain Language*’da çavuş ve memur kullandıkları bürokratik dille iki kadını kurban etmeye çalışırlar. Kadınların ikisi de anlaşılmaz. Ama bunun sebebi bireysel duygularını, düşüncelerini açıklamayı sağlayan dillerini kullanmalarına izin verilmemesidir. Oyunda dil otoritenin ifadesidir. Güç kimin elindeyse konuşma hakkı da onundur.⁹²⁸

Pinter’in oyunlarında kişiler kelimelerle, sessizlikle ve mimiklerle iletişim kurarlar. Onların karakterini ve dünyasını anlamak için bu uç unsuru da birlikte incelemek gerekir. Kelimelerin ve sessizliğin bütünü oyuna ayrı bir kalite ve ritm katmakta; eleştirmenlerin Pinteresque dedikleri bir dilin oluşmasına neden olmaktadır. Pinter’in dili diğer yazarlardan farklıdır. Çünkü o geleneksel oyunlarda görülen açık, mantıklı ve uyum içindeki dili reddetmiştir. Pinter’in kişileri bilinçli olarak iletişim kurmazlar. Çünkü konuşarak kendilerini ele vermek istemezler. Kişiliklerini, geçmişlerini saklama çabasındadırlar. Bu yüzden karakterler dili kendilerini açıklamak için değil, aksine gizlemek için kullanırlar. Pinter için dil, endişeyi, korkuyu, aşkı, nefreti arka plâna atmalı ve kelimelerle insanın hayatında hatırlamak istemediği bazı gerçekler toprağa gömmelidir.

⁹²⁷ Beliz Güçbilmez, *Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, 2005, s.251

⁹²⁸ Christopher Innes, *Modern British Drama, 1880-1990*, Cambridge University Press, New York, 1992, s.283

SONUÇ

Karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'nın belli başlı merkezlerinde kendini göstermiştir. Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi iki veya daha fazla ulusal edebiyatı konu, üslup, motif ve dilsel özellikler ya da metin yapısı bakımından karşılaştırma çalışmalarını kapsamaktadır. Bu karşılaştırmalar ortak kültür, dil ailesi ve coğrafi bölgelerin ulusal edebiyatları arasında yapılabileceği gibi, farklı kültürlerle sahip ulusal edebiyatlar arasında da olabilir. Böylece iki eserin benzer ve farklı yanları tespit edilir, nedenleri üzerine yorum yapılır.

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'yle ilgili çalışmalar on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren Fransa, Almanya, Amerika ve İngiltere'de karşımıza çıkar. Birbirinden farklı metotların benimsendiği bu çalışmalar yirminci yüzyıla girdiğimizde yaygınlık kazanır. Bizde ise karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları lisans düzeyinde eğitim veren iki üniversitemiz dışında çoğunlukla yüksek lisans ve doktora programlarında yapılmaktadır. Bu alanda Mehmet Yazgan'ın çevirisiyle çıkan A. M. Rousseu-C. Pichois'in *Karşılaştırmalı Edebiyat*, Gürsel Aytaç'ın, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, İnci Enginün'ün, *Mukayeseli Edebiyat*, Emel Kefeli'nin *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, Ali Osman Öztürk'ün hazırladığı *Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları* gibi eserlerle ülkemizde yeni yeni ayrı bir bilim dalı olarak kabul edilen Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi desteklenmektedir.

Tezimizin "Sonuç" kısmında Türk ve İngiliz kısa oyunlarını, yukarıda belirtildiği gibi konu, kişiler, yapı ve kompozisyon, mekân, zaman ve dilsel özellikler yönünden kıyaslamaya çalışacağız. Bunu yaparken de aynı zamanda Türk tiyatrosunun üç ayrı dönemini kendi arasında karşılaştırarak bulduğumuz farklılık ve benzerlikleri de ortaya koyacağız.

Türk kısa oyunlarını İngiliz kısa oyunları ile öncelikle konu bakımından karşılaştırdığımızda ortak konuların yanı sıra farklılıklar da göze çarpar. Türk tiyatrosunda aşk ve evlilik üzerine her üç dönemde de oyunlar yazılmıştır. Tanzimat döneminde sayısı sınırlı olmakla birlikte Meşrutiyet ve Cumhuriyet döneminde yazarlarımız bu konu üzerinde daha fazla durmuşlardır. Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrolarında görücü usulü evlilik eleştirilmiş, olumsuz yanlarını gözler önüne serilmiştir. Cumhuriyet dönemine geldiğimizde artık toplumda bu tarz evlilikler pek görülmediği için yazarlarımız aile içinde yaşanan iletişimsizlik, maddî sıkıntılar gibi konulara yönelmişlerdir. İngiliz kısa oyunlarında ise toplumda kadın-erkek ilişkisinin daha rahat yaşanması, evlilik ve aşk

hususlarında da farklı bir yol izlenmesine neden olmuştur. Bu oyunlarda anne ve babanın çocuklarının ilişkilerine veya evlilik kararlarına karışması söz konusu değildir. *Mary's Wedding*'deki gibi kızlarını doğru karar vermesi için uyarmakla yetinirler. Onların çocuklarına bir baskı uyguladıklarını söyleyemeyiz. Meşrutiyet döneminin kimi oyunlarında olduğu gibi İngiliz oyunlarında da aşkta hayal kırıklığına uğrayan kişilerin ruh halleri yansıtılmıştır. Yine Meşrutiyet döneminde oldukça sık gördüğümüz kadınların eşlerini aldatmasına yönelik tavırlar İngiliz oyunlarında da karşımıza çıkar. Fakat burada kadınlar, eşlerine onları artık sevmediklerini, başka birine âşık olduklarını söyleme cesaretini gösterirler. Hatta *A Good Woman*, *Mrs. Gardiner* ve *We Were Dancing*'de kadınlar, eşleriyle yeni sevgililerini tanıştırlar ve eşlerinden anlayışlı olmalarını beklerler. Türk tiyatrosunun her üç döneminde de karşımıza çıkan özellikle tiyatroya duyulan meslek aşkı, İngiliz kısa oyunları arasında sadece iki oyunda işlenmiştir. Her iki kültürde de sanatçıların meslekleri uğruna birçok fedakârlıkta bulunduğu, özel hayatlarını ihmal ettikleri görülür. Türk tiyatrosunda işin teknik kısmı üzerinde de durulduğunu söyleyebiliriz. Oyun yazarları bir yandan batılılaşma süreciyle hayatımıza giren batılı tarzdaki tiyatroyu halka sevdirmeye, bir yandan da kendilerinin bu alandaki eksikliklerini gidermeye çalışmışlardır. Bu yüzden de oyunlarında ehil olmayan kişilerin tiyatro sanatıyla uğraşmasını eleştirerek, halkın ilgisizliğinden yakınmışlar, bu işin ne zor şartlar altında yapıldığından söz etmişlerdir.

İngiliz ve Türk tiyatrosunda da kadınların sorunlarına yönelen oyunlarla karşılaşırız. Türk tiyatrosunda sadece Cumhuriyet döneminde yazarlar kadınların, kadın, eş ve anne olarak toplumda yaşadıkları sıkıntıları dile getirmişlerdir. Âdet ve geleneklerin kadınlar üzerine yüklediği sorumluluğa dikkat çekilmiş, erkeklerin baskısına karşı çıkmaya çalışan kadınların bu mücadelelerinde çoğu zaman yalnız kaldıkları belirtilmiştir. Ayrıca oyunlarda annelerin fedakârlığı, anneliğin kutsallığı, çocuklarının mutluluğu için kendi hayatlarından vazgeçmeye hazır oldukları vurgulanmıştır. İngiliz tiyatrosunda bu konuda yazılmış dört oyunda ise daha çok kadınların iç dünyalarına yolculuk yapılmıştır.

Cumhuriyet tiyatrosu oyunlarında karşılaştığımız otoriteye ve baskıya karşı bilinçlenmek gerektiği düşüncesi, İngiliz yazarların da üzerinde durdukları hususlardır. Özellikle çok partili döneme geçildikten sonra neredeyse toplumun her kurumunda görülen yozlaşma birçok oyunda ele alınmıştır. Yazarlar, oyunlarında bu çarpık düzeni eleştirmişler, sağlıklı ve huzurlu bir toplum için birey olarak üzerimize düşen görevleri yapmamız konusunda telkinlerde bulunmuşlardır. İngiliz tiyatrosundaki oyunlarda da toplumsal bilinç ve sorumluluğa işaret edilmiştir. Fakat İngiliz tiyatrosunda, Türk

tiyatrosundan farklı olarak sınıf farkından dolayı yaşanan çatışma da dile getirilmiştir. Türk tiyatrosundaki patron-işçi arasında yaşananlar İngiliz oyunlarında alt sınıf üst sınıf arasında görülür. Her iki kültürde de üst sınıf veya patron olmak para ve güçle özdeşleştirilmiş ve işçilerin/alt sınıfın bu otorite altında ezilmesi, isyanı canlandırılmıştır.

İngiliz kısa oyunları arasında sadece *The Boy With A Cart* dinî içerikli bir eserdir. Hristiyanlığı yaymak için emir aldığını düşünen bir çobanın kilise yaptırmasını anlatan bu oyunun dışında İkinci Dünya Savaşı'na duyulan tepki de *The Man Who Ignored The War*'da gösterilmiştir. Türk tiyatrosunda ise bu konuları ele alan kısa oyunlara rastlayamadığımızı söyleyebiliriz.

Türk tiyatrosunda, İngiliz tiyatrosundan farklı olarak çocukların eğitim ve öğretiminde kullanılabilecek oyunlar yazılmıştır. Bu oyunlarda küçük yaştaki seyircilerin/okuyucuların doğru eğitilmesi, manevî değerleri elde etmesi, vatansever ve idealist kişiler olarak yetişmeleri amaçlanmıştır. Cumhuriyet dönemi tiyatrosunda daha çok eski usul ve yeni usul eğitim karşılaştırılmış ve ikisi arasındaki fark gösterilerek çocukların modern şartlarda daha iyi yetişeceği belirtilmiştir.

Batılılaşma süreciyle birlikte iş ve toplum hayatında meydana gelen değişiklikler de oyunların konusu olmuştur. Bunların başında gazetecilik mesleği gelir. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi oyunlarında yazarlar bu mesleğin ehil kişilerin elinde olmamasından yakınır. Özellikle Meşrutiyet tiyatrosunda toplumdaki özgürlük ortamından yararlanan birçok kişinin gazete çıkarması ve halka hizmet amacından giderek uzaklaşması, daha çok kâr peşinde koşulması en çok eleştirilen hususlardandır. Topluma yön verecek gazetecilerin kendi egolarını tatmin etme çabası da üzerinde durulan bir başka konudur. Meşrutiyet tiyatrosunda ayrıca rejim değişikliğiyle birlikte hukuk, tıp gibi mesleklerde de birtakım yeniliklere gidildiği, fakat bazı çevrelerin bu durumdan rahatsız olup eski düzenin devamını istediği ifade edilmektedir.

Yine İngiliz kısa oyunlarında görmediğimiz bir başka konu ise alafrangalıktır. Tanzimat'tan başlayarak her dönemde karşımıza çıkan bu konu yazarlarımızın ilgisini çekmiş, halkımıza öz değerlerini kaybetmeden de batılı tarzını benimseyebilecekleri anlatılmaya çalışılmıştır. Bu konu daha ilk dönemden itibaren oyun yazarlarımızı ilgilendirmiştir. Batılılaşmayı yanlış anlayanların toplumdaki itibarlarını nasıl yitirdikleri, çeşitli örneklerle gözler önüne serilmiştir. Türk tiyatrosunun her üç döneminde de bu konunun işlendiğini belirtmek isteriz.

Meşrutiyet tiyatrosunda iki üç kısa oyunda işlenen savaş konusu Cumhuriyet yıllarına geldiğimizde birçok eserin konusu olmuştur. Yazarlarımız pek çok oyunda,

Kurtuluş Savaşı'nda kadın, erkek, genç, yaşlı bütün Türk halkının canını ortaya koyarak bu mücadelenin içinde yer aldığını dile getirmişlerdir. Ayrıca Atatürk'ün bağımsızlığımızı elde etmemizdeki rolünü, liderlik vasfını öven oyunların yanı sıra onun inkılâplarının Türk milletinin geleceği için taşıdığı önem ve anlamı da anlatan oyunlar kaleme almışlardır.

Cumhuriyet döneminde ise diğer iki dönemden farklı olarak köyü ve köylünün sorunlarını dile getiren çok sayıda oyun vardır. Yazarlarımız 1950'lerden itibaren köylünün zor hayat şartlarını, genellikle köylerde yaşanan kan davası gibi töreleri oyunlarına taşımışlardır. Yine bu dönemde mitolojik konular etrafında gelişen ve günümüz Türkiye'sinin sorunlarına ışık tutan oyunlar yazılmıştır. Mitolojinin yanı sıra geleneksel Türk tiyatromuzdan da yararlanarak çeşitli oyunlar meydana getiren yazarlarımız da vardır. Ayrıca bu yıllarda roman ve hikâyelerden uyarlanan oyunlarla, tarih ve edebiyat dünyasından ünlü kişilerin hayatlarından kesitler sunan eserlerle karşılaşırız. Sonuç olarak Cumhuriyet tiyatrosunda daha çok bireyin iç dünyası, kendini anlamlandırma çabası, toplumla ilişkisi üzerinde durulduğunu söyleyebiliriz.

Türk ve İngiliz kısa oyunlarındaki oyuncu kadrosuna ilişkin benzer yönlerden bahsedilebilir. Sözgeşi her iki tarafın oyunlarında da âşık kişilerle toplumsal sorunlara karşı bilinçli ve aktif kişilerin yanı sıra pasif kalmayı tercih eden kişilerin yer aldığını görüyoruz. İngiliz tiyatrosunda genç oyun kişileriyle birlikte otuz kırk yaşlarındaki kişilerin de âşık olduğunu ve aşkları için mücadele verdiklerini tespit ediyoruz. Toplumsal sorunlara duyarlı kişiler ise daha çok eğitim almış erkeklerdir. Oyunlarda en yakın arkadaşını veya akrabasını bu hususlarda dikkatli olmaya davet ederler. İngiliz oyunlarında muhasebeci, avukat, doktor, yazar, şair, tiyatro oyuncusu, heykeltıraş ve özel dedektifin yanı sıra balıkçı ve işçi gibi birbirinden farklı meslek gruplarıyla karşılaşırız. İngiliz oyun yazarları, Türk yazarlardan farklı olarak oyun kişilerinin kıyafetlerini, yaşlarını, belirgin özelliklerini oyunlarının başında belirtmek suretiyle yönetmene, aktöre ve okuyucuya yardımcı olmuşlardır. Türk tiyatrosunda Tanzimat döneminde yazarlarımızın bu konuya dikkat etmediklerini, ancak Meşrutiyet döneminin sonlarından başlayarak oyun kişilerinin özelliklerini açıkça yazdıklarını belirtmek isteriz.

Türk tiyatrosunun ilk yıllarında oyun kişilerinin sadece birkaç özelliği verilmiş, üç boyutlu karakter yaratmada çeşitli sıkıntılar çekilmiştir. Batılılaşma sürecinde roman ve hikâye sanatlarında yeni aşamalara ulaşılmış olmasına rağmen tiyatro söz konusu olunca yazarlarımızın oyun kişisi yaratmada sıkıntı çekmelerinin çeşitli nedenleri vardır. Yerli tiyatro geleneğimizde karakterin olmayışı, Batı tiyatrosu ürünlerinin oyun kişisi açısından gereğince değerlendirilmemesi, genellikle oyun kişilerinin yazarın düşüncesine, tezine,

bildirisine bir araç olarak ele alınması ve kalın çizgili tiplerle yetinilmesi bu sıkıntılardan birkaçıdır. Yüzyıllardır geleneksel Türk tiyatrosuna alışmış yazarlarımız karşılarında hep tipleri görmüşlerdir. Bu tipler donmuş ve kalıplaşmıştır. İlişkileri hep aynıdır. Ayrıca sanat geleneğimizde insan psikolojisine yer verilmemiş olmasının bunda olumsuz bir etkisi vardır.⁹²⁹

Metin And, Tanzimat dönemi oyunlarında oyun kişilerinin bazı oyunlarda eğitici amaca hizmet etmek üzere abartılıp yüceltildiklerini, bazı oyunlarda ise melodram ve komedyanın belirli etkisini yaratabilmek için tipleştirildiklerini söyler. Bu yüzden de Meşrutiyet dönemi tiyatrosundaki oyun kişilerinin çok azını başarılı bulur. Çünkü bu kişiler inandırıcı olarak çizilmemiş ve derinliğine boyut kazanmamışlardır.⁹³⁰

Bu durum, Cumhuriyet döneminde büyük ölçüde aşılmış, yazarlarımız bu konuda daha başarılı karakterler çizmişlerdir. Türk tiyatrosundaki oyun kişilerinin çoğunluğunu da âşık kişiler oluşturur. Bu kişilerin kimisi aşk acısı çeker, kimisi de aşkına kavuşmak için toplumun âdet ve geleneklerini hiçe sayar. Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde yazılan oyunlarda şair, tiyatro oyuncusu, doktor, avukat, gazeteci, müdür, imam, kahveci, bakkal ve tüccar gibi farklı mesleklere sahip oyun kişileri vardır. Cumhuriyet döneminde bunlara polis, muhbir, belediye başkanı, mimar, mühendis, yönetici, politikacı, öğretmen, ağa, otel sahibi, soytarı gibi üzerlerinde çeşitli unvan taşıyan insanları da ekleyebiliriz. Ancak burada dikkati çeken nokta, yazarlarımızın daha çok erkek oyun kişilerine bir meslek edindirmeleridir. Meşrutiyet dönemi oyunları arasında sadece *Körebe*'de Bedia'nın bir gazetede yazı yazdığını, *Taaddüt-i Zevcat*'ta Rüheyde'nin iyi okullarda okumuş bir kadın olduğunu, *Sinirli Hanım*'daki Ferdane'nin Fransızca, İngilizce bildiğini, edebiyatla ilgilendiğini, müzik bilgisine sahip olduğunu, *Aşı*'da Bedia Hanım'ın feminizm hareketi içinde yer aldığını ve yardım derneklerinde çalıştığını tespit ediyoruz. Cumhuriyet tiyatrosunda ise *Bebek Uykusu*'ndaki Zeynep'in Avrupa'da, *Çın Sabahta*'ki Güneşi'nin Amerika'da tahsillerini yaptıkları belirtilir. Ayrıca *Yeni Çıkan Şarkılar Ya Da Juliette*'de Genç Kız, *Aşağıdakiler*'de Yaşlı Kadın, *Mektuplar*'da ise Jale ile Leyla'nın tiyatro oyuncusu oldukları söylenir. Cumhuriyet dönemi oyunlarında kadınların toplum hayatında söz sahibi oldukları işlenmekle birlikte çoğunun belli bir meslek grubu içinde yer almadığı görülmektedir.

Türk tiyatrosunda azınlık mensubu oyun kişilerine de rastlarız. Sözgelişi *Fakir Lokantanın Fakir Uşağı*'nda Dimitri, Nikolaki, Mari, *Terkos Gölü*'nde Terko ve

⁹²⁹ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923–1970)*, 1971, s.58

⁹³⁰ Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, 1970, s. 187-191

Makraman, Markasof, *Mızrak Çuvala Sığmaz*'da Berkos, *Bir Ceviz Ağacının Altında*'da Yavonof, Tahtacı Cozef, Hambıloviç, *Karşıda Bir Gece*'de Virjin, *Zincir*'de Denis, *Bir Yalanın Sonu*'nda ise Matmazel Tison ve Matmazel Hayganoş Mıgıryan, *Öyle Bir Akıl Ki...*'deki Yahudi ve Ermeni, *Kumarbaz?*'daki ev sahibi Ermeni karı-koca ilk akla gelen azınlık mensubu oyun kişileridir. Yurt dışını konu alan oyunlarda ise yabancı oyun kişileri daha çok olayların yaşandığı memleketin insanlarıdır. Örneğin *Bir Beyaz Adam*'da Diomi, Eugene, *Pirinçler Yeşerecek*'te Koreli bir kadın bunlar arasında sayılabilir.

Türk tiyatrosundaki oyunlarda köyü ve köylüyü anlatan eserlerde oyun kişilerinin de köylü olduklarını görürüz. Söz gelişi, *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebrî*'de Esmâ ve Gülveli köylü oyun kişileridir. Meşrutiyet tiyatrosunda pek karşılaşmadığımız köylü oyun kişilerinin Cumhuriyet döneminde oldukça fazla olduğunu söyleyebiliriz. *Pusuda, Dikenli Kestane, Kimdir Kim Bilir, Yangın Memet, Ermiş Memet, Kerpiç Memet, Keziban, Kafakağıdı* gibi oyunlarda kadınlı erkekli tüm oyun kişileri köylüdür. Şehirli oyun kişileri ise yine Cumhuriyet döneminde yoğunluk kazanmıştır. *Bebek Uykusu, Mendil Alır mısınız?, Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünc, Yaşasın Kavuniçi, Genç Kız, Hücre İnsanı, Yirmi On Beş Treni, Üzüntüyü Bırak, Oda Saklambacı, Kozalar* gibi birçok oyunda olayların şehirlerde geçmesi nedeniyle oyun kişilerini şehirli olarak tanımlayabiliriz.

İngiliz ve Türk tiyatrosunda yazarların oyun kişilerini isimlendirirken farklı yollar benimsediklerini tespit ettik. Örneğin İngiliz tiyatrosunda *Over the Walls*'da dokuz oyun kişisine sadece numara verilmekle yetinilmiştir. Benzer durum *Dog's Accident* için de geçerlidir. Bu oyundaki iki oyun kişisi de 1. ve 2. diye belirtmiştir. *Us and Them* de ise harfler kullanılarak oyun kişileri ayırt edilmeye çalışılmıştır. Türk tiyatrosunda, Tanzimat tiyatrosundan başlayarak her dönemde yazarların farklı uygulamalar içinde olduklarını söyleyebiliriz.

Tanzimat dönemi oyunları arasında *Telgraf Öğrenip Hekim Olmak, Pul Meşvereti, Polka Budalası* ve *Tavsiye*'de yazarlar oyun kişilerinin isimleri yerine harf kullanmayı tercih etmişlerdir. *Telgraf Öğrenip Hekim Olmak*'ta hasta için T, hastanın arkadaşı için C, doktor için de B harfini kullanmıştır. *Pul Meşvereti*'nde *Şark* gazetesinin temsilcisi konuşurken onu Ş harfiyle, *Cerideyi Havadis* muharriri konuşurken C ile gösterir. *Tavsiye*'de E, Hı, H, B, T, S, C gibi harflerle ayırım yapma yoluna gitmiştir. *Polka Budalası*'nda ise yazar metin içerisinde Besim Efendi'den Bes, Terzi'den T, Bakkaldan B diye bahseder. Meşrutiyet Tiyatrosu'ndaki birçok oyunda da kişilere “Zevc” ve “Zevce” veya *Kelepir Bir Yüzük*'te olduğu gibi “Ben”, “O” ve “O'nun kocası” şeklinde adlandırmalar yapılmış ve bu şekilde oyunların kişi kadrosu belirlenmiştir.

Cumhuriyet dönemindeki oyunlarda ise *Bir Kadın İçin Düet*'te Ev Sahibi Kadın ve Yabancı Kadın, *Korkunç Oyun*'da Yaşlı Adam ve Yaşlı Kadın, *Aşağıdakiler*'de Yaşlı Adam ve Yaşlı Kadın, *Batak* ve *Bay Hiç*'te Kadın, Erkek, *Sonsuzluk Kitabevi* ve *Müfettişler*'de Adam, *Sevda Dolu Bir Yaz*'da Kadın, *Sakarya Çetesi*'nde 1. Köylü veya 2. Köylü, 1. Kadın veya 2. Kadın, *Kuyu*'da 1. Oğul, 2. Oğul, *Mat*'ta ve *Bir Kuşluk Vakti*'nde 1. Adam, 2. Adam, *Yirmi On Beş Treni*'nde Adam ve Kadın, *Baba ve Oğul*'da Baba ve Oğul, *Düğün Şarkısı*'nda Karı, Koca, *Bina* ve *Seksen Birinci Cadde On Dördüncü Bina İki Numaralı Daire*'de I. ve II. Adam, *Ocak Başı*'nda I. ve II. İhtiyar, *Yalnızlar Parkı*'nda Sakallı, Kravatlı ve Genç Adam, *Kompartman*'da Siyahlı Kadın ve Kırmızılı Kadın, *Terzi Makası*'nda S. gibi farklı kullanımlara rastlarız. *Âdem ile Mâdem*'de oyun kişilerine birbirlerini tanımadan önce A ve B denilmiş, daha sonra birine Âdem, diğerine de Mâdem ismi verilmiştir. *Hüzün Mahallesi Otobüsü*'ndeki oyun kişileri de "A" ve "b" şeklinde isimlendirilmiştir. *Erteleme Oyunu*'nda ise yazar oyun kişilerinin isimlerinin sadece baş harfini vermiş, oyunun ikinci bölümünde aynı kişilerin farkı isimlerle karşımıza çıkmasını sağlamıştır. Örneğin oyunun başında A B ve C, Ali, Berrin ve Cem iken oyunun sonunda Aydın, Berna ve Celâl olmuştur.

Tiyatro eserinin başarısını etkileyen zaman unsuru da Türk ve İngiliz tiyatrolarında çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. İngiliz oyunlarında yazarların birçoğu zaman unsuruyla oyun kişilerinin psikolojilerini, duygu ve düşüncelerini vermişlerdir. Ancak bazı oyunlarda yazarların bu konuya gereken hassasiyeti göstermediklerini söyleyebiliriz. Bir başka deyişle oyunun başında belirtilen zaman dilimi olayların akışını etkileyecek şekilde işlenmemiştir.

Türk tiyatrosunda ise Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde yazarlarımızın bu konuda başarılı olmadıkları kanaatindeyiz. Özellikle Tanzimat yıllarındaki oyunlarda yazarlarımızın henüz batılı tiyatro tekniklerine hâkim olamayışlarından kaynaklanan çeşitli aksaklıklar söz konusudur. Bazı oyunlarda zaman belirsiz bırakılmış, bu da oyunların başarısını olumsuz etkilemiştir. Buna rağmen yazarlar, *Şair Evlenmesi*, *Kendim Ettim Kendim Buldum*, *Nazife* gibi eserlerde sosyolojik zamanı yansıtmışlar, böylece inandırıcı olma yoluna gitmişlerdir. Meşrutiyet döneminde ise yazarlarımızın nispeten daha güzel örnekler verdiklerini söyleyebiliriz. Kronolojik sırayı takip eden oyunların yanı sıra oyun kişilerinin psikolojisini ortaya koyacak zaman sıçramalarının yer aldığı oyunlarla da karşılaşırız. Bu dönemde de yazarlarımız sosyal zamanı göz ardı etmemişlerdir. Meşrutiyet döneminin giyim kuşam tarzından, âdet ve geleneklerinden örnekler vererek olay örgüsüyle bütünlük sağlamışlardır.

Cumhuriyet döneminde bu konuda bir hayli ilerleme sağlanmıştır. Çünkü yazarlarımızın tiyatro alanında daha bilinçli ve dikkatli davranmışlardır. Yazarlar, birçok oyunda kesin tarih vermiş, böylece oyunun sosyal çevresini tam olarak belirlemişlerdir. Bu dönemde yazılan oyunlarda zaman aralıkları da çeşitlilik gösterir. Kimi oyunlar bir iki dakika içinde geçerken kimi oyunlarda ise zaman daha geniş tutulmuştur. Altı haftalık veya yirmi yıllık zaman dilimlerinden de söz etmek mümkündür. *Bilge Sokrates ve Marilyn Monroe, Antonius, Kleopatra, Arada Bir Ceasar, Ya Tutarsa ve Ölümsüzler Ya da Bir Cinayetin Söylencesi* gibi oyunlarda ise çağlar arasında bir geçiş söz konusudur. Bu oyunlarda geçmiş yüzyıllar ve günümüz bir arada yaşanır. Meşrutiyet tiyatrosunda olduğu gibi bu dönemde yazılan oyunlarda da zamanda ileriye ve geriye sıçramalar yapılmıştır. Böylece oyun kişilerinin çatışmaları, çelişkileri daha açık bir şekilde seyirciye/okuyucuya sunulmuştur.

Mekân bir oyun için; konusu, dönemi, türü, bağlı olduğu akımı, kişilerin içinde bulunduğu durumu ve ortamı belirlemesi ve inandırıcılığı sağlaması yönünden çok gerekli bir öğedir. İngiliz tiyatrosundaki kısa oyunlarda mekânlarla kişilerin duygu yoğunluğu yansıtılmıştır. Özellikle aşk ve evlilik konularını işleyen oyunlarda, oyun kişilerini duygularını daha iyi ifade edebilecekleri ev ortamında görüyoruz. Bunun yanı sıra *Harlequinade*'de oyun kişilerinin mesleği dikkate alınarak bir tiyatro binasının tercih edildiği söyleyebiliriz. *The Room* veya *The Dumb Waiter*'da ise bireylerin çıkmazları, iç çelişkileri içinde bulundukları oda aracılığıyla sahneye aktarılmıştır. *The Man Who Wouldn't Go To Heaven*'da ise konuya uygun bir şekilde mistik bir atmosfer yaratılmıştır. Oyunların çoğunda mekân İngiltere'dir, ama *The Little Stone House*'da Rusya, *Black and Silver*'da Venedik, *When Did They Meet Again?* ve *Ways and Means*'de Fransa gibi yabancı ülkelerin mekan olarak kullanıldığını hatırlatalım.

Türk tiyatrosunda da zaman unsurunda olduğu gibi ilk oyunlarda mekânın işlenişinde çeşitli aksaklıklar söz konusudur. Kimi oyunlarda yazarların mekânı belirtmeden olay örgüsünü verdiklerini, kiminde ise birkaç kelimeyle anlatmaya çalıştıklarını görürüz. Meşrutiyet döneminde ise yazarlarımız çoğu eserlerinde oyun kişilerinin duygusal yönlerini ortaya çıkaracak mekânları tercih etmişlerdir. Bazı oyunlarda oyun kişilerinin mesleklerinin dikkate alınması da olayları inandırıcı kılmıştır. Dönemin yaşantısına uygun olarak birçok oyunda köşklerin kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu dönemdeki kısa oyunların hemen hepsinde olaylar İstanbul'da geçmektedir.

Cumhuriyet döneminde, daha önceki dönemlere oranla mekân sayısı bir hayli artmıştır. Birçok oyunda, oyun kişilerinin psikolojileri, çıkmazları genellikle kapalı

mekânlar aracılığıyla yansıtılmıştır. Çünkü olayları ve insanları sınırlı bir mekâna toplamak, çatışmanın sürmesini ve gelişmesini sağlamakta, çeşitli karakterlerden yararlanmayı kolaylaştırmakta, toplu davranışlara imkân hazırlayıp gerilimi yoğunlaştırmaktadır. Bu dönemde yazarlar kendilerini ev, ofis gibi neredeyse her dönem oyunlarında karşılaşacağımız yerlerle sınırlandırmamışlar; sirk, park, depo, karakol, pansiyon, otel gibi farklı yerleri mekân olarak kullanmışlardır. Yazarlarımız kimi oyunlarında da tek mekânla yetinmemiş, olay örgüsünü de dikkate alarak oyun kişilerini çok daha fazla mekânlarda göstermişlerdir. Klasik mekân veya dekor tanımlamaları yerine seyircinin hayal gücüne dayanan imgelerle örülmüş dekorlarla da karşılaşırız. Bu dönemde yazarlarımız İstanbul ve çevresiyle sınırlı kalmamışlardır. Özellikle 1950’li yıllardan itibaren köyü ve köylüyü anlatan yazarlarımız Anadolu’ya açılmış, Anadolu köylüsünün derdini gerçekçi bir şekilde aktarmıştır. Cumhuriyet dönemindeki şehirleşmenin olumlu ve olumsuz yönleri oyunlardaki mekânlarla verilmeye çalışılmıştır. Bunun yanı sıra kimi oyunlarda Paris, Kore, Kosova, Çin, İngiltere gibi yurt dışı mekânlarla birlikte hayalî yerler de karşımıza çıkarılmıştır. Özellikle Cumhuriyet’in son döneminde yazarlarımız bu konudaki yeteneklerini gösteren başarılı eserler kaleme almışlardır.

İngiliz oyunlarında yazarların oyunlarında çatışma ve ateşleyici unsurları başarılı bir şekilde kullandıkları kanaatindeyiz. Oyunların sonuna kadar merakımızı canlı tutmayı başaramışlardır. Birçok oyunda komedi unsurlarının kullanılması, olay örgüsünün tesadüf ve sürprizlerle kurgulanmasına yol açmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yazılmış oyunların kimisinde tesadüflere bağlı çözümler gibi çeşitli kusurlar bulunmaktadır. Ancak yirminci yüzyıla geldiğimizde Harold Pinter, Tom Stoppard gibi ünlü yazarların farklı teknikler geliştirdiklerini ve oyunlarında bunlardan yararlandıklarını, dolayısıyla ortaya yapı ve teknik bakımından güzel eserler çıkardıklarını ifade etmek isteriz. Harold Pinter ve Tom Stoppard’ın “absürd tiyatro” akımından etkilendiği, Stoppard’ın oyun içinde oyun kurgusunu gerçekleştirdiği eserleri diğer oyunlardan hemen ayırt edilebilecek özgün özelliklere sahiptirler.

Batılı tiyatro tarzında ilk örneklerini verdiğimiz Tanzimat tiyatrosunda birçok yazarımız sebep-sonuç ilişkisini göz ardı etmiştir. Bazı oyunlarda oyun kişilerinin daha sonra yaşanacakları anlatmaları oyunların ilgiyle okunmasını engellemiştir. Ne var ki başta *Şair Evlenmesi* olmak üzere bazı oyunlarımızın yapı ve kompozisyon bakımından başarılı olduklarını belirtmemiz gerekir. Meşrutiyet döneminde ise yazarlarımızın yavaş yavaş sebep-sonuç ilişkisini, ateşleyici nokta, merak, düğüm, çatışma gibi unsurları önemsediklerini ve bunları değerlendirmeye çalıştıklarını görmekteyiz. Fakat olumlu

örneklerin yanı sıra iki kişi arasındaki diyalogun oyun olarak kabul edildiği oyunlara da rastlarız. Oyunun ritmini bozan uzun anlatımların yer aldığı, sonuçların tesadüflere bağlı olduğu birçok oyun da vardır.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Halkevleri'nde sahnelenmek için kısa sürede yazılan birçok oyunda merak unsuru göz ardı edilmiştir. Halkı eğitmek, Kurtuluş Savaşı'nda yaşanan kahramanlıkları anlatmak, inkılâpların öneminden bahsetmek için kaleme alınan bu oyunlarda uzun konuşmalar da bulunmaktadır. Çocuk oyunlarının da içinde bulunduğu bu tarz oyunlarda sahneleme teknikleri ve dekor ya göz ardı edilmiş ya da en aza indirgenmiştir. Sınırlı imkânlarla birçok kişiye ulaşılması hedeflendiğinden tiyatronun kimi önemli unsurları dikkate alınmamıştır. Bütün bu olumsuzluklara rağmen son dönemdeki oyunların başarısı göz ardı edilemez. Batılı edebî akımların etkisinde kalan birçok yazarımız oyunlarını bu doğrultuda kurgulamışlar ve seyircinin/okuyucunun ilgiyle takip ettiği oyunlar ortaya koymuşlardır. Bu dönemde yazarlarımızın tiyatronun teknik unsurlarını çok iyi bir şekilde kullandıklarını ve oyunlarını geniş kitlelere ulaştırdıklarını söyleyebiliriz. İmge kullanımından soyutlamaya kadar birbirinden farklı uygulamaların yer aldığı bu dönem oyunlarında kimi yazarlarımız geleneksel Türk oyunları ile kendi özgün tarzlarını buluşturmaya denemişlerdir.

Son olarak değerlendireceğimiz dil ve üslup konusunda İngiliz oyun yazarlarının hassasiyet gösterdikleri bir gerçektir. Onlar oyunlarını inandırıcı kılmak için oyun kişilerini ait olduğu sınıfa uygun konuşma tarzı veya aksanı benimsemişlerdir. Ayrıca bu oyunlarda karakterin özentili kişiliğini gösteren yabancı kelimelere de rastlarız. Komedi veya fars oyunlarında, oyun kişileri kılıktan kılığa bürünmüşler ve tanınmamak için bir Alman veya bir Fransız gibi konuşmaya özen göstermişlerdir. Son dönemlerde Harold Pinter, N. F. Simpson ve Tom Stoppard gibi absürd akımın önemli temsilcilerinin oyununda dil ve üslup ayrı bir önem kazanmıştır. Absürd tiyatronun geleneksel dil kurallarını kırma alışkanlıkları bu oyunlarda da kendini göstermiştir. Harold Pinter'in oyun kişileri çoğu zaman sessizlikle varlıklarını duyurmaya çalışmışlardır. Tom Stoppard'ınkiler ise kendi aralarında, kimsenin anlamadığı bambaşka bir dil meydana getirmişlerdir.

Tanzimat döneminde yazarlarımız için tiyatro yeni bir kavramdır. Henüz tiyatro terminolojisi oluşmamıştır. Dolayısıyla yazarlarımızın bu konuda pek çok eksiği vardır. Dil ve üslup konusunda Şinasi, *Şair Evlenmesi*'yle kendinden sonra geleceklere bir yol açmıştır. Fakat birçok yazarımız, onun bu hassasiyetini önemsememiş, görmezlikten gelmiştir. Yine Şinasi'nin ısrarlı bir şekilde sade dil kullanılması yönündeki telkinleri kimi yazarlarımızca dikkate alınmamıştır. Bunu o dönemin birçok oyununda kullanılan Arapça

ve Farsça tamlamalardan da anlıyoruz. *Şair Evlenmesi*, *Kendim Ettim Kendim Buldum*'da gibi oyunlarda ise tiyatromuzda ilk defa yerel ağzın kullanıldığını tespit ediyoruz. Bunun yanında bazı oyunlarda karakterin özelliğini daha da belirginleştirmek için mübalağalı anlatımlara yer verildiğini hatırlatalım.

Meşrutiyet tiyatrosunda ise Tanzimat tiyatrosuna göre daha çok Osmanlıca kelime ve tamlamalar kullanılmıştır. Bazı oyunlarda Batı dünyasıyla tanışmamız neticesinde Fransızca kelimelere de yer verilmiştir. Buna karşılık *Turabîzadeler* ve *Gerdaniye Buselik* adlı oyunlarda yabancı kelimelerin yerine öz Türkçe karşılıklarının bulunması gerektiği düşüncesi telkin edilmiştir. Bu dönem oyunlarında Tanzimat tiyatrosuna göre daha çok atasözü ve halk deyişleriyle karşılaşırız. Yine bir önceki dönemde olduğu gibi Yahudi, Ermeni ve çingene gibi azınlık mensubu kişilerin bozuk bir Türkçeyle konuştuklarına tanık oluruz.

Cumhuriyet döneminde kimi yazarlarımız yerel ağız özelliğini ön plâna çıkaran başarılı eserler yazmışlar, yöresel deyişlerle de eserlerde inandırıcı bir atmosfer yaratmışlardır. Bu dönemde genel olarak kısa oyunlarımızda Osmanlıca kelime ve tamlamaların azaldığını, fakat Fransızca kelimelerin yanı sıra İngilizce kelimelerin de kullanılmaya başlandığını görürüz. Ayrıca kimi oyunlarda çok fazla atasözü, halk deyişi ve deyimlere rastlarız. Yabancı ülkelerde geçen oyunlarda ise o ülkenin dilini kullanan oyun kişileriyle karşılaşırız. Yazarlar kimi zaman sayfanın altına kimi zaman da oyunun sonuna bu yabancı kelimelerin Türkçe karşılığını vererek olayları canlı bir şekilde aktarmışlardır. Bu dönemde yazılan bazı oyunlarda mizahî ve mübalağalı bir üslup benimsenmiş, bunun yanında argo ifadelerin çokça kullanıldığı oyunlar da kaleme alınmıştır. Son dönemlerde yazılan absürd oyunlarda diyalogların geri plânda kaldığını, sözel saçmalıkların bulunduğunu tespit ediyoruz. Yazarlar, oyun kişinin çıkamazlarını, çelişkilerini bu yolla ortaya koymaya çalışmışlardır. *Âdem ile Mâdem*, *Sonsuzluk Kitabevi*, *Kozalar* gibi oyunları bu gruba dâhil edebiliriz.

Türk ve İngiliz Tiyatrosu'nun farklı geçmişlerden ve kültürlerden gelmelerinden dolayı ele aldıkları konularda; karakter yaratmada, zaman ve mekân unsurlarını kullanmada, olay örgüsünde ateşleyici sebep, çatışma, düğüm, merak, sürpriz ve tesadüfe yer verme gibi hususlarda farklı yollar benimsediklerini söyleyebiliriz. Yaptığımız değerlendirmede her iki ülkenin oyunlarında da aşk, sevgi, toplumsal bilinç/sorumluluk gibi evrensel konuların işlendiği anlaşılmaktadır. Fakat Türkiye'nin batılılaşma serüveninin toplum ve iş hayatındaki yansımaları birçok oyunumuza konu olmuşken

İngiliz tiyatrosunda buna ilişkin bir esere rastlamamaktayız. Bu durum, iki ülkenin uygarlık tarihî ve sosyolojik farklılığından kaynaklanmaktadır.

Her iki toplumun kısa oyunlarının büyükçe bir kısmı sahnede temsil edilmişlerdir. Bizim tiyatromuzda incelediğimiz kimi kısa oyunlar birçok tiyatro topluluğu tarafından oynanmıştır. Özellikle Meşrutiyet döneminde çok sayıdaki tiyatro toplulukları birçok eseri, İstanbul, İzmir, Bursa, Trabzon ve Edirne gibi kültür merkezlerinde sahnelemişlerdir. Cumhuriyet döneminde ise Halkevleri'nin kurulmasıyla oyun ihtiyacı artmış ve bu durum, hem birçok oyunun yazılmasına, hem yazılan bu oyunların oynanmasına vesile olmuştur. 1950'li yıllardan sonra yazılan oyunların çoğunun da sahnelendiğini görüyoruz. Bu konuda Devlet Tiyatrosu ile İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun yayımladığı kitaplardan, ayrıca özel tiyatrolar üzerine yapılmış çalışmalardan bilgi edinmek mümkündür.

İngiliz tiyatrosu, Türk oyun yazarlarının öykündüğü batılı tarzda oyun yazma tekniklerine ta başlangıçtan beri hâkimdir. Bu yüzden İngiliz oyun yazarları Türk tiyatrosunun bocalama dönemini yaşamamış, eskiden beri bu tiyatral unsurları daha yetkin bir şekilde kullanmışlardır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki ilk kısa oyunlarda bile yazarlar yönetmene, aktöre veya okuyucuya yardımcı olacak sahne düzenlemelerini ayrıntılı bir şekilde vermişlerdir. Oyun ilerledikçe oyuncuların nasıl hareket edeceği, sahnenin neresinde duracakları, tonlamayı nasıl yapacakları en azından birkaç kelimeyle ifade edilmiştir. Türk tiyatrosunda ise bunların önemi yeterince anlaşılamamıştır. Dolayısıyla oyun yazarlarımız bu hususlarda çağdaşlarından bir hayli geride kalmışlardır. Bu açık zamanla Cumhuriyet tiyatrosunda giderilmeye çalışılmıştır. Artık günümüzde tiyatronun bütün unsurlarını dikkate alarak yazılmış çok başarılı eserlerle karşılaşyoruz.

KAYNAKÇA

1. İNCELENEN KISA OYUNLAR

1.1. Türkçe Kısa Oyunlar

- Abdi de Abdi, “Bir Rüya”, *Temaşa*, S.18, 1920, s.32–33
- “Açgözlü Hekim”, *Tiyatro Dergisi*, S.54, 3 Eylül 1874
- Adil, Nihat, *Bir Yalanın Sonu*, İstiklal Matbaası, Ankara, 1961
- Afif Yesari, “Olduğu Gibi”, *Düşünce Tiyatrosu Oyunları 1*, İstanbul, 1968
- Ağabey, “Şadan Beyin Alacaklıları”, *Zekâ Dergisi*, S.6, 14 Mayıs 1328
- Ağaoğlu, Adalet, “Bir Kahramanın Ölümü”, *Oyunlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982
- _____, “Çıkış”, *Oyunlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982
- _____, “Kozalar”, *Oyunlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982
- _____, “Tombala”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut, İstanbul, 1993
- Ahmet Oktay, *Yeni Yıl*, Yeni Matbaa, Akşehir, 1953
- Ahmet Reşat, *Beyin Hakkı Var*, Arşak Garoyan Matbaası, İstanbul, 1325
- Ak, Behiç, *Bina*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993
- _____, *Ayrılık*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- _____, “Fay Hattı”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003
- _____, “Newton Bilgisayardan Ne Anlar”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003
- _____, *İmaj Katili*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2004
- Akın, Gülten, “Keloğlan”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.334–363
- _____, “Batak”, *Yeni Türk Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Ali Püsküllüoğlu (hızl.), Nokta Yayınları, Ankara, 1975
- _____, “Çıkış”, *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997
- _____, “Kapılar Pencereleler”, *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997
- Aksal, Sabahattin Kudret, “Bay Hiç”, *Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1988
- _____, “Sonsuzluk Kitabevi”, *Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998
- Aktay, Salih Zeki, *Mağara*, Şirketi Mürebbiye Basımevi, İstanbul, 1936

- “Alafranga Bir Avukat”, *Tiyatro Dergisi*, S.21, 10 Haziran 1874, s.1–2
- Ali Galip, “Talih”, *Temaşa Dergisi*, N.16, 1919, s.11–12
- _____, “Bey Evde Hanım Köyde”, *Temaşa Dergisi*, S.15, 1 Nisan 1919, s.15–16
- _____, “Başmuharrir”, *Temaşa Dergisi*, S.18, 1 Ocak 1920, s.28–31
- Ali Rıza, *Mızrak Çuvala Sığmaz*, Mehmedefendi Matbaası, İstanbul, 1292
- Alınacı, Raik, “Duvarcılar”, *Türk Dili Dergisi*, S.172, Ocak 1966, s.260–263
- Altaylı, Ali Zühtü, *Züğürtler*, Ulusal Matbaa, Ankara, 1943
- Altıok, Metin, “Duygusuz Yenilgi”, *Ekim*, S.8, Temmuz 1963, s.21–23
- _____, “Çizgiler”, *Ekim*, S.10, 1963, s.17–21
- Altuğ, Aziz, *En Ulu Eseri*, Ege Basımevi, Mersin, 1937
- Amil, Hulki, “Şüphe”, *Süha*, S. 1, 19 Haziran 1919
- Anday, Melih Cevdet, “Dikkat Köpek Var”, *Toplu Oyunları 1*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987
- _____, “Müfettişler”, *Toplu Oyunları 1*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987
- _____, “Ölümler Konuşmak İster”, *Toplu Oyunlar 1*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987
- _____, “Ölümsüzler Ya da Bir Cinayetin Söylencesi”, *Toplu Oyunları 1*, Adam Yayınları, İstanbul, 1987
- Aral, Enise, *Mehmetçik*, Çınar Matbaası, İstanbul, 1967
- Arı, “Gröenland Başşehbenderliği”, *Alemdar Gazetesi*, S.3013, 10 Aralık 1920
- _____, “Müdür Beyin Bir Günü”, *Kalem Dergisi*, S.110, 13 Ocak 1326
- Arıt, Aydın, “Beşgen”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006
- _____, “Bal Sineği”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006
- Artist Burhaneddin Bey, “Rücu”, *Resimli Kitap*, S.2, Ekim 1324
- Asena, Orhan, “Yurttaş C”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.392–403
- _____, “Yurttaş B”, *Türk Dili*, S.227, Ağustos 1970, s.393–400
- _____, “Yurttaş A”, *Yeni Türk Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Ali Püsküllüoğlu (hızl.), Nokta Yayınları, Ankara, 1975
- _____, “Ana”, *Kısa Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1996
- _____, “Gecenin Sonu”, *Kısa Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998
- _____, “Geçkin Kız”, *Kısa Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998

- _____, “İkili Yaşam”, *Kısa Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998
- _____, “Korkunç Oyun”, *Kısa Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998
- _____, “Öç”, *Kısa Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998
- _____, “Bir Küçük Gece Müziği”, *Kısa Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998
- _____, “Kapılar”, *Kısa Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998
- _____, “El Kapısı”, *Kısa Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998
- Atay, Cahit, *Pusuda*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1971
- _____, “Kerpiç Memet”, *Karalar’ın Memet’leri*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1971
- _____, “Yangın Memet”, *Karalar’ın Memet’leri*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1971
- _____, *Ormanda*, İzlem Yayınları, Ankara, 1964
- _____, “Ermış Memet”, *Karalar’ın Memet’leri*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1971
- “Ayak Oyunu”, *Tiyatro Dergisi*, S.4, 30 Mart 1290
- Ayda, Lütfü, Ayşe, Yeni Adana Matbaası, Adana, 1946
- Aykılıç, Savaş, “Ksantos Trajedisi”, *Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003
- Ayvaz, Ülkü, “Geriye Bakma”, *Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999
- Aziz Hüdayi, “İğne ve Çuvaldız”, *Talebe Defteri Dergisi*, S. 36–37, 15 Mayıs 1330
- Badak, M. Gündüz, “Ölüler”, *Evrin*, S.15, Şubat 1964, s.15–17
- _____, “Ölüler”, *Evrin*, S.19, Temmuz 1964, s.3
- B. L. Bahar, “Alabora”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan alınmıştır.
- Balcı, Hilkat, “Emel”, *Talebe Defteri*, S.34, 2 Şubat 1332
- Baltacıoğlu, İsmayıl Hakkı, “Andaval Palas”, *Yeni Adam*, S.1, 1 Kânunusanî 1934, s.10
- _____, “Profesör ile Uşağı”, *Türk Dili Dergisi*, S.176, Mayıs 1966, s.533–546
- _____, “Profesörle Hastaları”, *Türk Dili Dergisi*, S.201, Haziran 1968 s. 335–338
- _____, “Dolap Beygiri”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Aydın Su (hızl.), Hür Yayınları, İstanbul, 1973
- Baran, Reşid, *Mahcuplar*, Ulus Basımevi, Ankara, 1936
- “Baş Belası Üç Kişi Yahut Feylesof İbiş”, *Coşkun Kalender Dergisi*, S.1–5, 1327

- Başkut, Cevat Fehmi, “Üzüntüyü Bırak”, *Hepimiz Birimiz İçin ve Üzüntüyü Bırak*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri Kolektif Şirketi, İstanbul, 1965
- Baydur Mehmet, “Doğum”, *Doğum, Limon, Yalnızlığın Oyuncakları, Kadın İstasyonu*, Mitos Boyut, İstanbul, 1993
- _____, “Genel Anlamda Öpüşme”, *Toplu Oyunları 4*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- _____, “Çin Kelebeği”, *Toplu Oyunları 4*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- Behramoğlu, Ataol, “Yıllar Geçerken”, *Türk Dili Dergisi*, S.229, Ekim1970, s.40–48
- Bekir, Münevver, “Kırılmış Fincan”, *Yeni Yol*, S.36–37, 10 Mayıs 1340, s.188–189, 204–207
- Bilgisel, Şevket, *Erkek Kukla*, Ulusal Matbaa, Ankara, 1940
- Bilir, Tevfik, *Ağaçların Derdi*, Pehlivanlı Matbaası, Kırıkkale, 1966
- “Bir Ceviz Ağacının Altında”, *Hayal Dergisi*, S.191, 23 Ağustos 1291
- “Bir Haftada Üç Cumartesi”, *Çocuklara Rehber Dergisi*, S. 45–52, 1314, s.34/4/3–4/4/23/7/ 7–8
- “Bir Haneye Tabib Gelmesi”, *Tiyatro Dergisi*, S.33, 22 Temmuz 1874
- Bolayır, Ali Ekrem, “Mama Dadım Darılır”, *Tarik Gazetesi*, S.39–46, 28 Ağustos 1919
- Bora, Kemal Emin, *Geçimsizlik*, Ulusal Matbaa, Ankara, 1940
- Burdurlu, İbrahim Zeki, “Kimdir Kim Bilir”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.423–434
- Burhaneddin Âli, “Yeni Hizmetçi”, *Gençlik*, S. 17, 15 Haziran 1337, s.5–7
- Burian, Orhan, *Ceylan Çocuk*, Yeni Ufuklar Yayınları, 1954
- Büyükağaoğlu, M., (der.), “Kuşlar İzmir Üstüne Uçar”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- Canar, Münir, “Öyle Bir Akıl Ki...”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan alınmıştır.
- Canova, Civan, *Düğün Şarkısı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002
- Cansever, Edip, “Ben Ruhi Bey Nasılım”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- Cem, Cemil Cahid, “Tahrir-i Nüfus”, *Yeni Kalem Dergisi*, S.1, 6 Ekim 1923
- _____, *Bir Komedi*, Tefeyyüz Kitaphanesi, İstanbul, 1932
- _____, *Bulaşık Hastalık*, Tefeyyüz Kitaphanesi, İstanbul, 1932
- _____, *Kumarbaz?*, Tefeyyüz Kitaphanesi, İstanbul, 1932
- _____, *Haydutlar*, Tefeyyüz Kitaphanesi, İstanbul, 1933

- _____, “Akşamlar!”, *Akbaba*, S.380, 1 Mayıs 1941, s.6
- _____, “Alçak”, *Akbaba*, S. 368, 6 Şubat 1941, s.6–7
- _____, “Kıskanç Şahıslar”, *Akbaba*, S.381, 8 Mayıs 1941, s.6–7
- _____, “Pahalı”, *Akbaba*, S.374, 20 Mart 1941, s.12
- _____, “Derse Çalışıyoruz”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Aydın Su (hızl.), Hür Yayınları, İstanbul, 1973
- _____, “Çapanoğlu”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Aydın Su (hızl.), Hür Yayınları, İstanbul, 1973
- Cenab Şahâbeddin, *Körebe*, Yeni Şark Kütüphanesi, Matbaa-i Kadir, 1333
- Cimcime, “Kim Haklı”, *Akbaba*, S.161, 23 Nisan 1927, s.7
- _____, “Dert Ortağı”, *Akbaba*, S.413, 1942, s.6
- _____, “Babasının Oğlu”, *Akbaba*, S.159, 9 Nisan 1947, s.7
- _____, “İtiraf”, *Akbaba*, S.160, 16 Nisan 1947, s.7
- _____, “Sihirli Su”, *Akbaba*, S.163, s.9, 7 Mayıs 1947
- _____, “Son Çare”, *Akbaba*, S.162, 30 Nisan 1947, s.9
- Cin, “Yüzme Öğren Yoksa Boğulursun!”, *Akbaba*, S.336, 27 Haziran 1940, s.6
- Cumalı, Necati, “Kaynana Ciğeri”, *Oyunlar 3*, İmbat Yayınları, İstanbul, 1969
- _____, “Vur Emri”, *Oyunlar 1*, İmbat Yayınları, Ekin Basımevi, İstanbul, 1969
- _____, “Yeni Çıkan Şarkılar Ya Da Juliette”, *Oyunlar 2*, İmbat Yayınları, İstanbul, 1969
- _____, “Zorla İspanyol”, *Oyunlar 4*, İmbat Yayınları, İstanbul, 1969
- _____, “Kristof Kolomb’un Yumurtası”, *Oyunlar 5*, İmbat Yayınları, İstanbul, 1973
- _____, “İş Karar Vermekte”, *Oyunlar 6*, İmbat Yayınları, İstanbul, 1977
- Cur’a, “Göz Doktoru”, *Cem Dergisi*, S.20, 26 Nisan 1928, s.4–5
- Cüce, “Yanlış Kat”, *Cem Dergisi*, S.25, 7 Haziran 1928, s.14–15
- Çağan, Sermet, *Savaş Oyunu*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993
- Çağlar, Behçet Kemal, “Deniz Abdal”, *Yüz Seçme Piyes*, Muhiddin Nalbandoğlu (hızl.), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1988
- Çamlıbel, Faruk Nafiz, *Küçük Çiftçiler*, Türkiye Çocuk Esirgeme Kurumu Çocuk Neşriyatı, 1940
- _____, *Yangın*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul, 1950
- _____, *Yeni Usul*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul, 1950
- _____, *Mektuplar*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul, 1950
- _____, *Hanım Şiir Yazacak*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul, 1950

- _____, *Sinir Hekimi*, Öğretmen Dergisi Yayınları, İstiklal Matbaası, Ankara, 1961
- Çelik, Mustafa Taner, “Çalmasını Bil Dündüğü”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- Çelikezer, Raşit, “Bir Kuşluk Vakti”, *Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2001
- _____, “Yanlış Adamlar”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2001
- Çimdik, “Komedi Yarım Perde”, *Akbaba*, S.354, 1940, s.10
- Çorbacıoğlu, Fazıl Hayatî, “Bayram Çorbası”, *Birer Perdelik Beş Komedi*, Minnetoğlu Yayınları. İstanbul, 1968
- _____, “Her Şeyin Hayırlısı”, *Birer Perdelik Beş Komedi*, Minnetoğlu Yayınları, İstanbul, 1968
- _____, “Brahms Kapıyı Çalınca”, *Birer Perdelik Beş Komedi*, Minnetoğlu Yayınları, İstanbul, 1968
- _____, “Cankurtaran”, *Birer Perdelik Beş Komedi*, Minnetoğlu Yayınları, İstanbul, 1968
- _____, “Satılık Şapka”, *Birer Perdelik Beş Komedi*, Minnetoğlu Yayınları, İstanbul, 1968
- Dâime Servet, “İmtihan Kapısı Önünde”, *Bizim Mecmua*, S.7, 18 Mayıs 1922
- Dağlı, Abay, *Sakarya Çetesi*, Işık Basımevi, Adapazarı, 1969
- “Dairenin En Çalışkan Memuru”, *Resimli Hikâye*, S.3, Ekim 1927, s.9–10
- “Ders Oyunu”, *Hayal*, S.243, 6 Mart 1292, s.1,2
- Dıranas, Ahmet Muhip, *Üç Kahraman*, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1942
- _____, “Çıkmaz”, *Oyunlar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1997
- Dilmen, Güngör, “Avcı Karkap”, *Yeni Türk Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Ali Püsküllüoğlu (hızl.), Nokta Yayınları, Ankara, 1975
- _____, “Galetea ve Pigmalion”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996
- _____, “Küp Hamit”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996
- _____, “Ayak Parmakları”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996
- _____, “Misyoner”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996
- _____, “Afyon Savaşı”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996

- _____, “Toplar ve Paşalar”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996
- Direktör Âli Bey, “Misafir-i İstiskal”, *Muzaffer Dergisi*, S.8, 15 Eylül 1324
- Doğan, Aydın, “Çıplak Işıklar Altında”, *Delioğlan ve Diğerleri*, Yaba Yayınları, İstanbul, 1995
- _____, “Karanlık Tablo”, *Delioğlan ve Diğerleri*, Yaba Yayınları, İstanbul, 1995
- _____, “Nivya”, *Delioğlan ve Diğerleri*, Yaba Yayınları, İstanbul, 1995
- _____, “Delioğlan”, *Delioğlan ve Diğerleri*, Yaba Yayınları, İstanbul, 1995
- _____, “Piyondaki Ses”, *Delioğlan ve Diğerleri*, Yaba Yayınları, İstanbul, 1995
- Doğudan, Macit, *Tufan*, Marifet Basımevi, İstanbul, 1944
- Dr. Refet, *Muhavere*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1931
- Dürder, Baha, *İsimsiz Facia*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1933
- _____, *Kürsüden Uzakta*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1933
- Dürder, Baha - Ediskun, Haydar, “Hayırdır İnşallah”, *Güldürü Oyunları 1*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1953
- _____, “Bize Bir Pantolon Lâzım”, *Güldürü Oyunları 1*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1953
- _____, *Ali Yerine Veli*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1958
- _____, *Keçileri Kaçıranlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1963
- _____, *137 Numara*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1963
- _____, *Bir Metot*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1975
- _____, “Akrepiz Yelkovan”, *Acıklı Oyunlar II*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981
- _____, “Dönüş ve Sönüş”, *Acıklı Oyunlar II*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981
- _____, *Duygusuzlar*, *Acıklı Oyunlar I*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982
- _____, “İçimizin Sesi”, *Acıklı Oyunlar I*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982
- _____, “Güverte Yolcuları”, *Acıklı Oyunlar II*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982
- Edgüer, Nahit Nafiz, *Keloğlan ve Haydutlar*, Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1962
- Egeli, Münir Hayri, *Bir Ülkü Yolu*, Ankara Halkevi, Ulus Basımevi, 1934
- _____, *Bayönder*, Ulus Basımevi, Ankara, 1934
- _____, *Haftamızı Oynuyoruz*, Cumhuriyet Basımevi, Ankara, 1936
- _____, *Yeni Ağustos Böceği ile Karıncalar*, Ulusal Ekonomi ve Arttırma Kurumu, Ankara, 1936
- _____, “Dağ Başı”, *Yeni Türk Edebiyatı, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Ali Püsküllüoğlu (hızl.), Nokta Yayınları, Ankara, 1975

- _____, “Dağ Başını Duman Almış”, *Yüz Seçme Piyes*, Muhiddin Nalbandoğlu (hızl.), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1988
- “Ehlühû Mahallehû”, *Hayal Dergisi*, S.260, 12 Haziran 1292
- Erenuluğ, Alpagut, *Bir Beyaz Adam*, Toplum Yayınları, Ankara, 1965
- Erenus, Bilgesu, *Kırmızı Karağaç*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996
- Erduran, Refik, “Bordello”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- _____, *İki Kısa Piyes*, Şehir Matbaası, İstanbul, 1957
- _____, *Korkunçlar*, Şehir Matbaası, İstanbul, 1957
- Erkan, Tahsin, *Bir Çeyrek Ekmek*, Hüsniyat Matbaası, İstanbul, 1969
- Erten, Cemal, *Dikiş Kutusu*, Sipahi Yayınları, Mersin, 1941
- _____, *Üç Avcıdan Biri*, Ercan Matbaası, İstanbul, 1954
- _____, *Babam Geliyor*, Sipahi Yayınları, Mersin, 1954
- _____, *Beni Hiç Sevmiyorlar*, Sipahi Yayınları, 1954
- _____, *Handa İki Çocuk*, Sipahi Yayınları, Mersin, 1954
- _____, *Komşuya Gülerken*, Sipahi Yayınları, Mersin, 1954
- _____, *Onun Gibi*, Sipahi Yayınları, Mersin, 1954
- _____, *Kim Kazanır*, Sipahi Yayınları, Mersin, 1954
- _____, *Oğlum Yemek Yemiyor*, Sipahi yayınları, Ercan Matbaası, İstanbul, 1954
- _____, *Yavuz’a Çanta*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960
- _____, *Ablamın Saati*, Resimli Posta Matbaası, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960
- _____, *İşin Sonu*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960
- _____, *Satılık Kılıç*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960
- _____, *Sen Arslansın*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960
- _____, *Simitçi Mehmet*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960
- _____, *Yok Sen! Yok Ben!*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960
- _____, *Parlak Düğmeler*, Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi, Öğretmen Dergisi Yayınları, Ankara, 1960

- Erten, Teoman, “Tren Tarifesi”, *Ekim*, S.7, Haziran 1963, s.21–22
- Fırat, H.Bedi, *Tanrılar Konuşuyor*, 9 Eylül Basımevi, İzmir, 1947
- Firkete, “Adam Çekiştirmek”, *Akbaba*, S.322, 21 Mart 1940, s.6
- Faruk, Mehmet “Gönül Açan Bağ”, *Resimli Hikâye Dergisi*, S. 1, Eylül 1928
- Fuad Refik, “Yavuz Hırsız”, *Resimli Gazete*, S.202, 1927
- Fürüzan, “Sevda Dolu Bir Yaz”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- Garipoğlu, F., “Bob Sital”, *Akbaba*, S.357, 1940, s.5–6
- Galip Naşit, *Destan*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1933
- “Gazetecilik 1001 Perde”, *Hayal Dergisi*, S.189–193, 19 Ağustos 1291
- Genç Oyuncular, “Vatandaş Oyunu”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Aydın Su (hızl.), Hür Yayınları, İstanbul, 1973
- Gökgücü, Erhan, “Gerçek Kurbanın Acısı”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996
- Gündüz, Aka, *Beyaz Kahraman*, Aka Gündüz Kitapevi, Ankara, 1932
- _____, *Köy Muallimi*, Aka Gündüz Kitapevi, Ankara, 1932
- Güner, Orhan, “Antonious, Kleopatra Arada Bir Ceasar”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996
- _____, “İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996
- _____, “Sevda Bulut”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996
- Güney, Oben, “Yük”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan alınmıştır
- Günsel, Şahika, “Kompartman”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- Güntekin, Reşat Nuri, “Asker Dönüşü”, *Şair Nedim Dergisi*, S.3, 30 Ocak 1919, s.45–48
- _____, “İhtiyar Serseri”, *Mektep Temsilleri Birer Perdelik Üç Komedi Bir Arada*, İlkbal Kütüphanesi Sahibi Hüseyin, Orhaniye Matbaası, 1924
- _____, “Şemsiye Hırsızı”, *Mektep Temsilleri Birer Perdelik Üç Komedi Bir Arada*, İlkbal Kütüphanesi Sahibi Hüseyin, Orhaniye Matbaası, 1924
- _____, “Gazeteci Düşmanı”, *Mektep Temsilleri Birer Perdelik Üç Komedi Bir Arada*, İlkbal Kütüphanesi Sahibi Hüseyin, Orhaniye Matbaası, 1924
- _____, *Eski Borç*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1931
- _____, *Felâket Karşısında*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1931

- _____, *Vergi Hırsız*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1933
- _____, *İstiklal*, Hâkimiyeti Milliye Matbaası, Ankara, 1933
- Güntekin, Vahdet, “Karın Ağrısı”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Aydın Su (hızl.), Hür Yayınevi, İstanbul, 1973
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, “İlk Devre-i Hürriyette Gazetecilik”, *Cem*, S.30, 22 Temmuz 1911
- Gürsel, Nedim (Oyunlaştıran: Esen Özman), “İlk Kadın”, Oyun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan alınmıştır.
- Gürtunca, M. F. *Zafer Yıldızları*, Ülkü Basımevi, İstanbul, 1943
- Güven, F. Celal, “Çakır Ali”, *Yüz Seçme Piyas*, Muhiddin Nalbandoğlu (hızl.), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1988
- H.S., “Yarım Konferans”, *Talebe Defteri Dergisi*, S.35, 1 Mart 1333
- Hacıhansanoğlu, Muzaffer “Yolculuk”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s. 443–456
- Hamdi Nüzhet, “Vaiz-i Muhterem Çarliston Hazretleri”, *Fikirler Dergisi*, S.1, 15 Temmuz 1927
- “Hiddet Mi Mülâyemet Mi?”, *Çocuk Bahçesi*, S.8–9, S.9, Mart 1321, s.7–9/7–10,
- Hikayecibaşı, “Sağlam Haber”, *Akbaba*, S.326, 18 Nisan 1940, s.14
- Hüseyin Suad, “Devâ-yı Aşk”, *Kalem Dergisi*, S.88–91, Temmuz 1326
- _____, Hülle”, *Kalem Dergisi*, S.98, 26 Ağustos 1326
- _____, “Ahrette Bir Gün”, *Servetifünun Dergisi*, S.1547–1549, Nisan 1926
- _____, *Tayyare*, Türk Ocakları Merkez Heyeti Matbaası, Ankara, 1927
- _____, “Ana Karnında Son Gece” *Hüseyin Suad Yalçın ve Şiirleri*, Halk Basımevi, İstanbul, 1943
- Irmak, Coşkun, *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999
- _____, *Gece Boyunca*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999
- _____, “Kuş”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir
- Işık, Kenan, *Keloğlan’la Zülfüsarı*, TBMM Kültür, Sanat ve Yayın Kurulu Yayınları, Ankara, 1986
- _____, *Bebek Uykusu*, Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul, 1995
- _____, “Olmayan Kadın”, *Tiyatro Oyunları*, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2006
- Işıқтаç, Kâzım, *Vatan Uğrunda*, Yavru Basımevi, 1933
- Işın, Hüsamettin, *Atatürk’e İlk Kurban*, Bozkurt Matbaası, İstanbul, 1935

- İ.T. “Ellerimizi Yıkayalım”, *Çınaraltı*, S.114, 27 İkinci Teşrin 1943, s.6
- İbrahim Hilmi, *Aşk ile Zafer Arasında Yakup ve Roziya*, Hilmi Kitaphanesi, İstanbul, 1930
- İğci, Nurettin, *Kosova Cehennemindeki Çiçek*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000
- İhsan Neşet, *Karanlık*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1942
- İhsan, Ahmet, *Çalar Saat*, Cumhuriyet Matbaası, İzmir, 1932
- İlgin, Ertuğrul, *Sihirli Kurbağa*, Çocuk Esirgeme Kurumu Yayınları, Ankara, 1945
- “İncir Çekirdeği”, *Resimliay*, S.1, 1 Şubat 1926, s.41–43
- İsmail Hikmet, “Arı ile Kelebek”, *Talebe Defteri Dergisi*, S.51, 14 Mart 1334
- A İsmet, “Atalet”, *Çocuk Bahçesi Dergisi*, S. 24–25, 14–21 Temmuz 1321
- _____, “Hizmetçinin Eğlenceleri”, *Çocuk Bahçesi*, S. 22–23, 14 Temmuz 1321, s.-9-11/6-7
- İşhan, Fuat, “Oyy Deniz”, *Yüz Seçme Piyes*, Muhiddin Nalbanoğlu (hızl.), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1988
- İşisağ, Sema, (Oyunlaştıran Maral Üner - Tomris Çuhadaroğlu), “Havada Bulut Yok”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir
- Jüpon Bey, “İki Ebe Bir Gebe”, *Hayal Dergisi*, S.55–60, 28 Ekim 1910
- “Kadın ve Hırsız”, *Tiyatro Dergisi*, S.21, 10 Haziran 1874
- Kalendar Geda, *Vay! Kız Bekçiyi Seviyor*, Matbaa-i Ebüzziya, İstanbul, 1326
- Karabekir, Kazım, “Hâlâ Bu Mektep”, *Yol Dergisi*, S.24–26, 14 Şubat 1340, s.10
- Karacan, Feyyaz, “Mutlu Azınlık”, *Mutlu Azınlık, Âdem ile Mâdem, Sevgililer, Oda*, Bahar Matbaası, İstanbul, 1968
- _____, “Sevgililer”, *Mutlu Azınlık, Âdem ile Mâdem, Sevgililer, Oda*, Bahar Matbaası, İstanbul, 1968
- _____, “Oda”, *Mutlu Azınlık, Âdem ile Mâdem, Sevgililer, Oda*, Bahar Matbaası, İstanbul, 1968
- _____, “Âdem ile Mâdem”, *Mutlu Azınlık, Âdem ile Mâdem, Sevgililer, Oda*, Bahar Matbaası, İstanbul, 1968
- _____, “Oda”, *Mutlu Azınlık, Âdem ile Mâdem, Sevgililer, Oda*, Bahar Matbaası, İstanbul, 1968
- Karakoç, Sezai, “Çeyiz”, *Piyesler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982
- _____, “Ertelenen Düğün”, *Piyesler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982
- _____, “Perde”, *Piyesler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1982
- _____, “Görev”, *Piyesler*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1998

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, “Nirvana”, *Resimli Kitap*, 1325
- _____, “Veda”, *Resimli Kitap*, 1325
- Karasu, Murat, *Hüzün Mahallesi Otobüsü*, Gerçek Sanat Yayınları, 1995
- Karay, Refik Halid, *Deli*, Kenan Basımevi ve Klişe Fabrikası, İstanbul, 1939
- Karga, “Aşkın Dili”, *Akbaba*, S.50, 19 Şubat 1953, s.8–9
- “Karı Koca”, *İnci*, S.17, 1 Haziran 1336, s. 8–10
- “Karnaval Esnasında Tüccarın Hali”, *Hayal Dergisi*, S. 32, 9 Şubat 1289
- “Karşıda Bir Gece”, *Zümrüdüanka Dergisi*, S.97, 13 Aralık 1339
- “Kartopu”, *Mecmua-i Muallim*, S.25, 16 Mart 1304, s.97–98
- “Kelepir Bir Yüzük”, *Papağan Dergisi*, S.46, 4 Mart 1341
- Kemal, Enver, “Dalgın”, *Gençlik Dergisi*, S.13–14, 16 Nisan 1337
- Kemal Emin, “İkram”, *Şair*, S.4–11, Ocak-Şubat 1919, s.62–64/78–80/93–96/112, 127/128/144/160/176
- “Kendi Kendine Hekimlik”, *Tiyatro Dergisi*, S.8, 25 Nisan 1874
- Kılıçözlü, Ziya, *Öğretmenin Evinde*, Ulus Sesi Basımevi, Mardin, 1937
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Siyah Pelerinli Adam*, Çınar Matbaası, İstanbul, 1964
- “Kızlar Mektebi”, *Resimli Mektep Âlemi Dergisi*, S.1–6, 1331
- Koca, “Pabuç”, *Akbaba*, S.421, 26 Mart 1942, s.9
- Kocagöz, Samim, “Yaşlı Kız”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s. 488–497
- Kocatürk, V. Mahir, *10 İnkılâp*, Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1933
- _____, *Altın Kalem*, Ahmet Halit Kitabevi, 1941
- _____, “Cumhuriyet Bayramı”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi* Aydın Su (hızl.), 1973
- Kocatürk, Kemal, “Su İzler”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005
- Koldaş, Nihal Geyran, “Tılık Sulara Durduk”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- Koparal, Sevim, “Fantasya ve Gerçek”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan alınmıştır.
- Kurşunlu, Nâzım, “Dışardakiler”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.498–506
- Köklük, İlker, “Mendil Alır Mısınız?”, *İsviçre Hastanesi Yarışma Oyunları 1*, Mitos Boyut, İstanbul, 2003

- Köksal, Ülker, “Dönüş Yolunda Bir Çocuk”, *Toplu Oyunları 4*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002
- _____, “Buluşma”, *Toplu Oyunları 4*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002
- _____, “Eşikte”, *Toplu Oyunları 4*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002
- _____, “Şaka”, *Toplu Oyunları 4*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002
- _____, “Tata’nın Çocukları”, *Toplu Oyunları 4*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002
- Köseoğlu, Rıza Hilal, *Çılgılık*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988
- _____, “Kargı”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- Kumru, “İki Talâk Bir Dondurma”, *Tavus Dergisi*, S.2, 1 Mayıs 1341
- Levent, Tamer, *Ya Tutarsa*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- M. Feridun, *Kapıyı Çalan Asker*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1931
- M. N., “Bir Akşam Yemeği”, *Yüz Seçme Piyas*, Muhiddin Nalbandoğlu (hızl.), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1988
- _____, “Her İş Vaktinde Gerek”, *Yüz Seçme Piyas*, Muhiddin Nalbandoğlu (hızl.), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1988
- _____, “Tilki ile Deve”, *Yüz Seçme Piyas*, Muhiddin Nalbandoğlu (hızl.), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1988
- M. Necdet, “Sönmeyen Ateş”, *Yürüyüş*, S.11–12, Temmuz-Ağustos 1930, s.10–11
- M. Raif, *Çilek*, Amidi Matbaası, İstanbul, 1341
- _____, *Tehlike Karşısında*, Amidi Matbaası, İstanbul, 1341
- Mamikoğlu, Erdi, “Seksen Birinci Cadde, On Dördüncü Bina, İki Numaralı Daire”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- Marlallalı, Haldun, *Derebeyi Oyunu*, Betik Yayınları, İzmir, 1993
- Mehmed Lutfi, “Eski Usûl Üzerine Ders Okuyan Çocuk”, *Tiyatro Dergisi*, S.21, 10 Haziran 1874
- Mehmet Asaf, “Sinirli Hanım”, *Hanımlar Âlemi Dergisi*, S. 13, 19 Haziran 1330
- Mehmet Behçet, *Fakir Lokantanın Fakir Uşağı*, Mehmet Efendi’nin Matbaası, 1292
- Mehmet Cemil, “Hakaret”, *Sandık Dergisi*, 1. Cüz, 1290
- Mehmet Faruk, “Kanlı Akşam”, *Servet-i Fünûn Dergisi*, S.1567, 26 Ağustos 1926, s.635–637
- Mehmet Fazıl, *Mahalle İmamı*, Bekir Efendi-Karagöz Matbaası, 1326
- Mehmet Rifat, “Deli”, *Rübab*, S.40, 11 Ekim 1327, s.465–468
- Mehmet Rauf, “Dilenci”, *Resimli Kitap*, S.13, s.80–88, Ekim 1325

- _____, *Diken*, Kütüphane-i Sudi, İstanbul, 1933
- Meriç, Nezihe, “Çın Sabahta”, *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003
- _____, “Öyle Bir Gün”, *Toplu Oyunlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003
- Mes’adet Bedirhan, “Hasbıhal”, *Kadınlar Dünyası Dergisi*, S.146, 6 Haziran 1330
- Miroğlu, Cemil, “Eski Palto”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Aydın Su (hızl.), Hür Yayınları, İstanbul, 1973
- _____, “Yolcu Konmaz Oteli”, *Yüz Seçme Piyes*, Muhiddin Nalbandoğlu (hızl.), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1988
- Mualla Senaî - Münir Hayri, *Küçük Paralar*, Ulusal Ekonomi ve Arttırma Kurumu Çocuk Piyesleri, Ankara, 1936
- Muhittin, Nezihe, “Taliin Bir Cilvesi”, *Muhit*, S.1, 1 Mayıs 1929, s.540–544
- _____, “Vicdanların Emri”, *Muhit*, S.1, Ağustos 1929, s.754–757
- Mungan, Murathan, *Bir Garip Orhan Veli*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993
- Mustafa Nuri, *Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebrî*, Mihran Matbaası, İstanbul, 1301
- Müfid Ratıb, “Sayfiyede”, *Resimli Kitap*, S.1, Eylül 1324
- _____, *Zincir*, Karabet Matbaası, İstanbul, 1336
- Müfid Rıfat, “Zeki Çocuk”, *Yeni Nesil Dergisi*, S.5, 26 Mayıs 1337
- Nahid, Tahsin, *Hicranlar*, İkbâl Kütüphanesi, İstanbul, 1324
- Nahid, Tahsin- Süleyman Şahabeddin, *Ben... Başka!*, Halit Kitaphanesi, İstanbul, 1329
- Nar, Turgay, “Kuyu”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut, İstanbul, 1997
- _____, “Terzi Makası”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut, İstanbul, 1997
- Nayır, Yaşar Nabi, “Baba”, *Muhit Gazetesi*, N. 8, 1 Haziran 1929
- _____, *Beş Devir*, Hakimiyeli Milliye Matbaası, Ankara, 1933
- _____, *İnkılâp Çocukları*, Hâkimiyeti Milliye Matbaası, İstanbul, 1933
- Necdet Rüştü, “İhanet”, *Papağan Dergisi*, S. 133, 6 Haziran 1926
- _____, “İkramiye”, *Yüz Seçme Piyes*, Muhiddin Nalbandoğlu (hızl.), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1988
- Necib Necati, “Hilal-i Ahmer-Moda”, *Talebe Defteri Dergisi*, S.41, 24 Mayıs 1333
- _____, “Meslek Tayini”, *Çocuk Bahçesi Dergisi*, S.16–20, 1321, s.8–9/9–10/8/10–11/8–10
- Nesin, Aziz, *Biraz Gelir misiniz?*, Yeni Matbaa, İstanbul, 1958
- _____, “Bir İnsan Baş Üstüne Üç Sesli Üzüncü”, *Bütün Oyunları 2*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992
- _____, “Bir Kadın İçin Düet”, *Bütün Oyunları 2*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992

- _____, “Bir Şey Yap Met”, *Bütün Oyunlar 1*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992
- _____, “Hazırol”, *Bütün Oyunları 2*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992
- _____, “Sen Gara Değilsin”, *Bütün Oyunları 2*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992
- _____, “Yaşasın Kavuniçi”, *Bütün Oyunları 2*, Adam Yayınları, İstanbul, 1992
- Neyzi, Ali H., “Mektuplar”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- _____, “Alas Hatun”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997
- Nutku, Özdemir, “Köprü”, *Türk Dili Dergisi*, S. 164, Mayıs 1965, s.588–594
- Odabaşı, Mehmet Ali, *Kıbrıs’a Giden Öğretmen*, Kanaat Matbaası, Konya, 1964
- Oflazoğlu, A. Turan, *Allah’ın Dediği Olur*, Kent Yayınları, İstanbul, 1967
- _____, *Keziban*, Kent Yayınları, İstanbul, 1967
- _____, “Anıtkabir”, *Güzel Yazılar, Kısa Oyunlar*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1996
- _____, “Şenlik”, *Fatih ve Kısa Oyunlar*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2002
- _____, “Sultan Ahmet Camii Ses ve Işık Gösterisi” *Fatih ve Kısa Oyunlar*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2002
- _____, “Çağrı”, *Fatih ve Kısa Oyunlar*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2002
- _____, “Olimpiyat” *Fatih ve Kısa Oyunlar*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2002
- Okur, Şinasi, *Kadın Saylav*, Bozkurt Matbaası, İstanbul, 1935
- Olçay, Hamdi, *Kafa Kâğıdı*, Doğu Basımevi, Ankara, 1945
- _____, *Sevilen Adam*, Ulus Basımevi, Ankara, 1947
- _____, *Günlerden Bir Gün*, Ulus Basımevi, Ankara, 1950
- _____, *Köse ile Muhtar*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1950
- Onay, Yılmaz, *Tren Gidiyor*, Hacı Basımevi, İstanbul, 1984
- _____, “Hücre İnsanı”, *Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994
- _____, “Karadul Efsanesi”, *Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994
- _____, “Karakedi Geçti”, *Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994
- _____, “Promethia”, *Toplu Oyunları 2*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994
- Or, Müçteba Selâhattin, *Gömdüğüm O Cihan*, Bürhanettin Matbaası, İstanbul, 1932
- _____, *Yağ Kandili*, Bürhanettin Matbaası, İstanbul, 1932
- _____, *Bir Damla Yaş*, İkbal Kitabevi, İstanbul, 1937
- _____, *Ülkü Yolcusu*, İkbal Kitabevi, İstanbul, 1937
- _____, *Yirmi Birinci Asırda*, İkbal Kitabevi, İstanbul, 1937
- _____, *Mazlumlar Serisi*, İstiklâl Matbaası, Ankara, 1961

Oraloğlu, Lale, “Kadınlar Koğuşu”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.

Orbay, Toygun, “Mat”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.

Orbey, Ergin, “Kurtuluş Savaşından Belgeler”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.

_____, “Yirmi On Beş Treni”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.

Orhon, Orhan Seyfi, “Pire!”, *Akbaba*, S.318, 22 Şubat 1940, s.14–16

_____, “Haysiyetli Bir Erkek”, *Papağan*, S.32, 26 Kasım 1340, s.2

_____, “Erkek Kadınlaşınca”, *Akbaba*, S.365, 1941, s.4–5

Ortaç, Yusuf Ziya, “Papağan”, *Yeni Dünya Dergisi*, N.3, 17 Temmuz 1335

_____, “Fal”, *Temaşa Dergisi*, S.18, 1336

_____, “Behiç’in Nişanlısı”, *Akbaba Dergisi*, S. 3, 1338

_____, “Talâk-ı Selase”, *Akbaba Dergisi*, S.5, 1338

_____, “Dayak”, *Akbaba Dergisi*, N. 9, 1339

_____, “Geç mi Erken Mi”, *Akbaba Dergisi*, S.24, 1339

_____, “Hırsız”, *Akbaba Dergisi*, N.20, 1339

_____, “Sultanın Arzusu”, *Akbaba Dergisi*, S.27, 1339

_____, “Tedavi Ücreti”, *Akbaba Dergisi*, S.21, 1339

_____, “Kadın”, *Türkiye Edebiyat Mecmuası*, S.2, 27 Ekim 1339

_____, “Maske”, *Akbaba Dergisi*, S.6, 1339

_____, “Beni Seviyor Musun?”, *Akbaba Dergisi*, S.26, 1340

_____, “Oruç Keyfi”, *Akbaba Dergisi*, S.141, 1340

_____, “Sevgilisi Mi?”, *Akbaba Dergisi*, S.146, 1340

_____, “Yok, Hayır, Olmaz Demiş”, *Akbaba Dergisi*, 1340

_____, “Erkek Evlat”, *Tavus Dergisi*, S. 2, 1 Mayıs 1341

_____, “Ev Kirası”, *Akbaba Dergisi*, S.2, 1341

_____, “Düğünden Sonra”, *Şair Dergisi*, S. 5, 9 Ocak 1919

_____, “Tatlı Ölüm”, *İnci Mecmuası*, S. 3, 1 Nisan 1919

_____, “Tavla”, *Temaşa*, S.18, 1 Ocak 1920, s. 15–16

_____, “Koca ile Aşık”, *Akbaba*, S. 4, 1922

_____, “Arkadaş Hatırı İçin”, *Nikâhta Keramet*, 1923, s.13–20

_____, “Çingene Çadırında”, *Nikâhta Keramet*, 1923, s.21–27

_____, “Eski Hatıra”, *Nikâhta Keramet*, 1923, s.33–37

- _____, “Eski Mektup”, *Nikâhta Keramet*, 1923, s.178–192
- _____, “Kadın, Şiir, Aşk”, *Nikâhta Keramet*, 1923, s.38–42
- _____, “Kırk Lira”, *Nikâhta Keramet*, 1923, s.67–71
- _____, “Nikâhta Keramet”, *Nikâhta Keramet*, 1923, s.5–12
- _____, “Sadık Uşak”, *Nikâhta Keramet*, 1923, s.28–32
- _____, “Vesika”, *Nikâhta Keramet*, 1923, s.43–48
- _____, “Horlama”, *Akbaba Dergisi*, S. 338, 1926
- _____, “Bıraktığı Gibi Bulmuş”, *Nikâhta Keramet*, 1923
- _____, “İlk Prova”, *Nikâhta Keramet*, 1923
- _____, “Kadıköy Vapurunda”, *Nikâhta Keramet*, 1923
- _____, “Sıcak Yatak”, *Nikâhta Keramet*, 1923
- Osman, Zeliha, *Çiçekçiler ve Melike’nin Zaferi*, İktbal Kütüphanesi, İstanbul, 1925
- _____, *Hırsız Var*, İktbal Kütüphanesi, İstanbul, 1925
- _____, *Şekerli Çörek*, İktbal Kütüphanesi, İstanbul, 1925
- Osman Sabri, *Vatan Uğrunda*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1931
- Osman Şevki, *Taaddüt-i Zevcat*, Der-Saadet/Şant Matbaası, İstanbul, 1327
- Oya, Berkun, “Yangın Duası”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- Ozansoy, Halit Fahri, *Ali Baba yahut Kırkharamiler*, Ülkü Basımevi, İstanbul, 1936
- _____, “İtiraf”, *Rübab*, S.30–32, Ağustos 1328, s.347–348/358–360/368–371
- _____, “Ölüm Perileri”, *Şair Nedim Dergisi*, S. 6, 20 Şubat 1919, s.94–96
- _____, *Oyuncaklar*, Ülkü Basımevi, 1936
- Ölce, Mine, “Dün Bugün Yarın”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003
- _____, “Biletler İki Kişilik”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003
- Ömer Seyfettin, *Mahcupluk İmtihanı*, Muallim Ahmet Halit Kitaplığı, 1938
- Önel, Ahmet, *Erteleme Oyunu*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1998
- Örnek, Sedat Veyis, “Pirinçler Yeşerecek”, *Yeni Türk Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Ali Püsküllüoğlu (hızl.), Nokta Yayınları, Ankara, 1975
- _____, “Manda Gözü”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s. 521-532
- Özakman, Turgut, “Berberde”, *Yeni Türk Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Ali Püsküllüoğlu (hızl.), Nokta Yayınları, Ankara, 1975

- _____, “Ben, Mimar Sinan”, *Toplu Oyunlar 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999
- _____, “Darılmaca Yok”, *Toplu Oyunlar 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999
- _____, “Hastane”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999
- _____, “Karagöz’ün Dönüşü”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999
- _____, “Kardeş Payı”, *Toplu Oyunlar 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999
- Özgentürk, Işıl, “Avluda”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998
- _____, “Küçük Sevinçler Bulmalıyım”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998
- Özşener, Funda, *Sevgili Hayat*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2004
- Pepemehmetoğlu, Melahat, *Gezegenlerin Özlemi*, Ar Matbaası, İstanbul, 1969
- “Prens Bismark’ın Politikası”, *Letaif-i Asar Dergisi*, S.6, 17 Aralık 1290
- “Polka Budalası”, *Tiyatro Dergisi*, S.76, 8 Mart 1875, s.1–2
- “Pul Meşvereti,” *Tiyatro Dergisi*, S.78, 15 Mart 1874
- Püsküllüoğlu, Ali, “Dağ Başı”, *Yeni Türk Edebiyatı, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Nokta Yayınları, Ankara, 1975
- R.C., “Aile Sahnelerinden”, *Kalem Dergisi*, S.113, 3 Şubat 1326, s.7-10
- Ragıp Nurettin, *Anneler Arasında*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1933
- Ran, Nazım Hikmet, “Ocak Başında”, *Oyunlar*, Adam Yayınları, İstanbul, 1996
- Refik Nuri, “Sigara Külü”, *Muhit*, S.2, Eylül 1930, s. 378–381, 399
- Sabiha Samih, “Zavallı Melahat”, *Karagöz’ün Salnaması*, Y.3, 1912, s.148–159
- Sabuncu, Başar, “Lâdes Ya Da Aile Ocağı”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1966, s.539–547
- _____, “Şerefiye”, *Yeni Türk Edebiyatı, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Ali Püsküllüoğlu (hzl.) , Nokta Yayınları, Ankara, 1975
- Sadun Galip, “Aşı”, *Temaşa*, S. 21, Mayıs 1336, s. 12–16
- Saklaya, M., *Orman Dile Geldi*, Bursa Yeni Basımevi, 1949
- Selim İsfendiyar, “İsmail Efendi”, *İctihad Dergisi*, S.74, 1 Ağustos 1329
- Selimoğlu, Zeyyat, “Bir Tren Bekleniyor”, *Türk Dili Dergisi*, S.245, 1972, s.342–346
- Sekizinci, İbnurrefik Ahmet Nuri, “Münevver’in Hasbıhali”, *Zekâ Dergisi*, S.10, 9 Temmuz 1328
- _____, “Sınıf Arkadaşı”, *Resimli Ay Matbaası*, 1931
- _____, *Şer’iye Mahkemesinde*, Cumhuriyet Halk Fırkası Kâtibi Umumiliği, 1933

- _____, “Kadın Tertibi”, *Fırsat Yoksulu, Gücü Gücü Yetene, Kadın Tertibi* Kadın Tertibi, Servet-i Fünun Matbaası, Diken Neşriyatı, 1334
- _____, “Gücü Gücü Yetene”, *Fırsat Yoksulu, Gücü Gücü Yetene, Kadın Tertibi*, Diken Neşriyatı, 1334
- _____, “Fırsat Yoksulu”, *Fırsat Yoksulu, Gücü Gücü Yetene, Kadın Tertibi*, Servet-i Fünun Matbaası, Diken Neşriyatı, 1334
- _____, “Açık Bono”, *İnci Dergisi*, S. 4, 1 Mayıs 1335, s.11/12
- _____, “Eski Adetler”, *Türk Dünyası Dergisi*, S. 57/62, 1335
- _____, “Üç Misli”, *İnci Mecmuası*, S. 5, 1 Haziran 1335
- _____, “İzdivaç Projesi”, *İnci Dergisi*, S.3, 1 Nisan 1919
- _____, “Dengi Dengine”, *Türk Dünyası Dergisi*, S.6, 26 Ağustos 1919
- _____, “Gerdaniye Buselik”, *İnci Dergisi*, S.6, 1 Temmuz 1919
- _____, *Kısmet Değilmiş*, Tanin Matbaası, İstanbul, 1336
- _____, “Yeni Dünya”, *Dersaadet Gazetesi*, S.93/100, 4 Ekim 1336
- _____, “Tecdîd-i Nikâh”, *Kalem Dergisi*, S. 100, 21 Ekim 1336
- _____, *Aşk-ı Atik*, Ümid Külliyyatı, S. 1, 1336
- _____, “Kuduz”, *Ümid Dergisi*, S.13, 4 Kasım 1336
- _____, “Madde-i Asliyye”, *Ümid Dergisi*, S. 16, 1336, s.14
- _____, “Harika”, *İnci Dergisi*, S.19, 1336
- _____, “Büyük Yemin”, *Ümid Dergisi*, S.10, 23 Eylül 1336, s.12/15
- _____, “Turabizadeler”, *Ümid Dergisi*, S.8. 26 Ağustos 1336
- _____, “Münafıklık”, *Ümid Dergisi*, S.18, 24 Mart 1337
- _____, “Banka Müdürü”, *Ümid Dergisi*, S. 19, 21 Nisan 1337
- _____, “Çürük Merdiven”, *Ümid Dergisi*, S.17, 17 Şubat 1337
- _____, “Kara Haber”, *Resimliay Dergisi*, S.3/4, 1340
- _____, “Fırtınadan Sonra”, *Resimliay Dergisi*, S. 1, Şubat 1924
- _____, “Bayramlık”, *Resimli Ay Gazetesi*, S.4, Mayıs 1341
- _____, “Ferhunde”, *Resimliay Dergisi*, C.2, S.5, Haziran 1341
- _____, “Olağan Şey”, *Resimliay Dergisi*, 2. Yıl, 1. Sayı, Şubat 1341
- _____, *Asrî Hülyalar*, İkbâl Kütüphanesi, İstanbul, 1342
- _____, “Metres-Zevce”, *Sevimliay Dergisi*, S.3/4, Haziran 1926
- _____, “Minnettarlık”, *Sevimliay Dergisi*, S. 2, Mart 1926

- _____, “Arayan Mevlâsını da Bulur-Belasını da”, *Resimliay Dergisi*, S. 45, Kasım 1343
- _____, “Faka Basmaz”, *Resimli Ay Gazetesi*, S.40, Haziran 1343
- _____, “Zü’l-Karneyn”, *Yeni Kitap Mecmuası*, S. 8, 1343
- _____, “Kaynanaya Hulul Etme Usulu”, *Resimli Hikâye Dergisi*, S.1, Mayıs 1928
- Sergen, Semih, *Kardeş Kanı*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000
- Sermed Muhtar, “Helâl Mal”, *Temaşa Dergisi*, S.10–11, 17 Ekim 1918
- _____, “Ev İlacı”, *Şair Dergisi*, S.12–5, Şubat 1919
- Server Bedi, “Hanımefendinin Dayısı”, *Papağan*, S. 58, 1 Mayıs 1929, s.2–3
- Seyahioğlu, İpek, “Bakır Kalkan”, *İsviçre Hastanesi Yarışma Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003
- Seyda, Mehmet, “Karagöz’ün Filimciliği”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.558–567
- Sezener, Melahat, *Emrindeyiz*, Çocuk Esirgeme Kurumu Yayınları, Ankara, 1943
- Sırrı, Süleyman, “Ezâ-yı Talak”, *Rûbab Dergisi*, S.36, 13 Eylül 1328, s.417–419
- Simavi, Sedat, *Düşenin Dostları*, Sedat Simavi Eserleri, Hürriyet Yayınları, 1973
- Suat Salih, “Keçiboynuzu”, *Bozkurt Dergisi*, S.1, 8 Temmuz 1337
- Sunat, İ. Hakkı *Balta*, Ülkü Basımevi, İstanbul, 1943
- _____, *Atak Ali*, Ülkü Basımevi, İstanbul, 1943
- Süldür, Enver, “Ülkü Çocukları” *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, Aydın Su (hızl.), Hür Yayınevi, İstanbul, 1973
- Sümer, Dinçer, “Maviydi Bisikletim”, *Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994
- Sümer, Güner, “Baba İle Oğul”, *Güner Sümer Toplu Eserleri II*, Ada Yayınları(Eserin yayın yılı belirtilmemiştir. Bu oyun Adam Yayınları tarafından 2006’da tekrar basılmıştır.)
- Şahin, Remzi, “Kan Davası”, *Çağrı*, S.94, 1965, s.12–13
- Şehabeddin Süleyman, “Aralarında”, *Resimli Roman Dergisi*, S.5, Temmuz 1325
- _____, “Kırık Mahfaza”, *Musavver Hale Dergisi*, S.2, Ocak 1325
- _____, “Aziz Katil”, *Resimli Kitap*, S.13, 1325, s.56–63
- _____, “Kanun”, *Musavver Muhit Dergisi*, S.38–16, 23 Temmuz 1325, s.457–465
- _____, “Yeni İzdivaçlarda”, *Karagözün Salnamesi*, Y.3, 1912, s.79–80
- Şemsî, “Kendim Ettim Kendim Buldum”, *İstanbul*, Kırkanbar Matbaası, 1292
- Şerif, Kamuran, “Aman Pot Kırma”, *Yeni Kalem Dergisi*, S.16, 1928

- _____, “Böyle Kaynana Dostlar Başına”, *Yeni Kalem Dergisi*, S.15, 1928
- Şevket, Süleyman, “Pembe Şafak”, *Muallimler Mecmuası*, S. 29, Mart 1925, s.1285–1290
- _____, “Kırık Dal”, *Muallimler Mecmuası*, S.32, Temmuz 1925, s.1449–1460
- _____, “Mükâfatlı Tahrir Vazifesi”, *Muallimler Mecmuası*, S.32, Temmuz 1925, s.1362–1375
- Şinasi, İbrahim, *Şair Evlenmesi*, (hzl. Cevdet Kudret), Yeditepe Yayınları, İstanbul, 1959
- Şükûfe Sevinç, “Suad’ın Altını”, *Maarif-i Umumiye Mecmuası*, S. 3, 17 Ocak 1340
- Talipzade, Abdullah Salih, “Bir Perdelik Drama”, *Kardeş Kümeği Dergisi*, S.1, 1917
- Taner, Haldun, “Dışardakiler”, *Bütün Oyunları 4*, Bilgi Yayınları, İstanbul, 1981, s.96–185
- _____, “Eşeğin Gölgesi”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- Tarhan, Abdülhak Hamit “Nazife”, (hzl. İnci Enginün), *Abdülhak Hamid Tarhan Oyunları 5, Tarık, İbn-i Musa, Tezer, Nazife, Abdullahiüs’s Sagîr*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002
- Tarus, İlhan, *Bir Gemi*, Ulusal Matbaa, Ankara, 1942
- Taşan, Berin, *İçerdeki Adam*, Haşmet Matbaası, İstanbul, 1971
- Taşkın, Mümtaz Zeki, “Küçük Makasçı”, *Yeni Okul Tiyatrosu*, Kısa Oyunlar Antolojisi, Aydın Su (hzl.), Hür Yayınevi, İstanbul, 1973
- “Tavsiye”, *Tiyatro Dergisi*, S.41, 19 Ağustos 1874
- Tecer, Ahmet Kutsi, *Bir Pazar Günü*, İstanbul Matbaası, İstanbul, 1959
- _____, “Yazılan Bozulmaz”, Oyun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- “Teessüf”, *Tiyatro Dergisi*, S.26, 15 Haziran 1290, s.1-2
- “Telgraf Öğrenip Hekim Olmak”, *Tiyatro Dergisi*, S.15, 20 Mayıs 1874, s.2–3
- “Tembel Korkut”, *Çocuk Dünyası Dergisi*, S.62, 15 Mayıs 1330
- Temren, Tahsin “Keloğlan”, *Yüz Seçme Piyes*, Muhiddin Nalbandoğlu (hzl.), Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul, 1988
- Teodor Kasap, “Heves ve Arzu”, *Hayal Dergisi*, S.42–44, 10–14 Mart 1290
- “Terkos Gölü”, *Hayal Dergisi*, S.119, 2 Kasım 1290
- Tezcan, Necdet, “Bilge Sokrates ve Marilyn Monroe”, *Oluşum*, S.10, Nisan-Mayıs-Haziran 1995, s.22–28
- “Tiyatronun Ahvali”, *Tiyatro Dergisi*, S.10, 2 Mayıs 1874
- Tör, Vedat Nedim “29 Ekim”, *Yeni Okul Tiyatrosu*, Kısa Oyunlar Antolojisi, Aydın Su (hzl.), Hür Yayınevi, İstanbul, 1973

- Türk, Bekir, *Uçtu*, Çeltut Matbaası, İstanbul, 1943
- Ubeydullah, Mehmet, “Cürmümeşhut yahut Mahfil-i Zafer”, *Servetifünun*, S.50, 1341, s.1524
- Ulçugür, Saadet Timur, “Suçlular”, *Türk Dili, Türk Kısa Oyunları Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.573–579
- Uçar, Burak Mikail, “Oda Saklambacı”, *Toplu Oyunları I*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994
- _____, “Şamatacılar”, *Toplu Oyunları I*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994
- _____, “Umut Cinayeti”, *Toplu Oyunları I*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1994
- Uçuk, Cahit, *Cumhuriyet Güneşi*, Çocuk Esirgeme Kurumu Yayınları, Ankara, 1943
- “Umacı”, *Yeni Yol*, S.29, 22 Mart 1340, s.74–75
- Uygun, Ahmet Reşit, *Meslekler*, Bakış Kütüphanesi, İstanbul, 1972
- Üner, Maral- Çetiner, Tomris- Şekercioğlu, Mustafa-Ülkü, Meral, “Bacılarla Yunus”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- Vala Nureddin, “Taştan Kalp”, *Muhit Gazetesi*, 1 Mart 1929, N. 5, 1929
- Vasfi Mahir Kocatürk, *Sanatkâr*, Edebiyat Yayınevi, Ankara, 1965
- “Vatanperverler”, *Hayal*, S. 269, 3 Temmuz 1299
- Yalçın, İrfan, “Yalnızlar Parkı”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- _____, “Aşağıdakiler”, Oyunun metni Ankara Devlet Tiyatrosu’ndan temin edilmiştir.
- Yağcıoğlu, Halim, “Eşsiz Kahraman”, *İnkılâpçı Gençlik*, S.56–7, 2 Ağustos 1941, s.2, S. 56–23, 22 İkinci Teşrin 1941, s.6, S.56–24, 29 İkinci Teşrin s.6, S.56–25, 6 İlk Kânun 1941, s.6, S.56–27, 27 İlk Kânun 1941, s.6
- Yavuz, Kerim, *Şeytan Tırnağı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul (Basım tarihi belirtilmemiştir.)
- Yedekçioğlu, Kâzım, *Dikenli Kestane*, Yeni Matbaa, Kayseri, 1961
- Yesari, Afif, *Soytarının Biri*, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, 1967
- Yesari, Mahmut, *Bir Sukût-ı Hayal*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1928
- _____, *Soyulan Hırsız*, Devlet Matbaası, İstanbul, 1928
- _____, *Pencereden Pencereye*, Çığır Kitabevi, İstanbul, 1938
- _____, *Fener Nöbeti*, Çığır Kitabevi, İstanbul, 1939
- _____, *Müthiş Bir Hastalık*, Çığır Kitabevi, İstanbul, 1939
- _____, “Nüfus Sayımı”, *Akbaba*, S.352, 1940, s.4–5

- _____, “Tavsiye Mektupları”, *Yeni Okul Tiyatrosu, Kısa Oyunlar Antolojisi*, (hızl. Aydın Su), Hür Yayınevi, İstanbul, 1973
- Yılmaz, Abdullah, *Kıbrıs Bizimdir*, Rize Halk Eğitim Merkezi Yayınları, 1964
- Yula, Özen, “Sahibinden Kiralık”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002
- _____, “Yakındoğu’da Emanet”, *Toplu Oyunları 3*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002
- Yusuf Niyazi, *Çürük Şeftali*, Kastamonu Matbaası, Kastamonu, 1927

1.2. İngilizce Kısa Oyunlar

- Ayckbourn, Alan, “Mother Figure”, *Double Act*, (Ed. by Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985
- Bennett, Arnold, “A Good Woman”, *Five Contemporary One Act Plays*, (Ed. by Frank Shey), Pierre Loving. Statework & Kidd Company, 1920
- _____, “The Stepmother”, *One-Act Plays of Today*, (Ed by. J. W. Marriot) George G. Harrap & Co. Ltd. 1924
- Brighouse, Harold, “The Boy: What will he Become?”, *The Best One-Act Plays of 1934*, (Ed. by J. W. Marriott), George G. Harnepe and Co. Ltd. London, 1935
- _____, “When Did They Meet Again?” *One-Act Plays For Stage and Study*, Samuel French, Vail-Ballou Press, Inc., London, 1938
- _____, “Followers” *One-Act Plays For Stage and Study*, Samuel French, Vail-Ballou Press, Inc., 1938
- _____, “The Man Who Ignored The War”, *The Best One-Act Plays of 1940*, (Ed. by J. W. Marriott), George G. Harnepe and Co. Ltd. London, 1941
- Brook, Lyndon “Score”, *Double Act*, (Ed. by Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985
- Box, Sydney, “Self-made Man”, *The Best One-Act Plays of 1934*, (Ed. by J. W. Marriott), George G. Harnepe and Co. Ltd. London, 1935
- Calderon, George, “The Little Stone House”, *Five Contemporary One Act Plays*, (Ed. by Frank Shey), Pierre Loving. Statework & Kidd Company, 1920, s. 101–109
- Campton, David, “Us and Them”, *Double Act*, (Ed. by Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985

- Cannan, Gilbert, "Mary's Wedding", *Five Contemporary One Act Plays*, (Ed. by Frank Shey), Pierre Loving. Statework & Kidd Company, 1920
- Conway, Olive, "Women Do Things Like That", *The Best One-Act Plays of 1931*, (Ed. by J. W. Marriot), R. Clark Ltd. Edinburg, 1932
- Corrie, Joe, "The Failure", *The Best One-Act Plays of 1944–1945*, (Ed. by J.W. Marriot), R. Clark Ltd. Edinburg, London, 1946
- Coward, Noel, "We Were Dancing", *Tonight At 8.30, Plays by Noel Coward*, The Sun Dial Press, Inc. New York, 1935
- _____, "Ways and Means", *Tonight At 8.30, Plays by Noel Coward*, The Sun Dial Press, Inc., New York, 1935
- _____, "Fumed Oak", *Thirty Famous One-Act Plays* (Ed. by Bennett Cerf and Van H. Cartmell) Random House, Inc. New York, 1943
- Dennis, Richard, "Maria Marten, or Murder In The Red Barn", Double Act, (Ed. by Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd., London, 1970
- Edgar, David, *Midas Connection*, Nick Hern Books, London, 1989
- Frayn, Michael, "Black and Silver", *Double Act*, (Ed. by Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985
- Fry, Christopher, "The Boy With a Cart", *Selected Plays*, Oxford University Press, 1992
- Granville-Barker, Harley, "Farewell to the Theatre", Electronic File, ProQuest Information and Learning Company, Cambridge, 1916
- Houghton, Stanley, "The Master of the House", *One-Act Plays of To-day*, (Ed. by J. W. Marriot), George G. Harrap & Co. Ltd., 1945
- Mathews, Charles James, "Patter versus Clatter", *English Plays of the Nineteenth Century*, (Ed. by Michael R. Booth), Oxford Press, London, 1973
- Milne, A. A., "The Man In The Bowler Hat", *Double Act*, (Ed. by Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985
- Milne, Elizabeth, "Displaced Persons", *The Best One-Act Plays of 1950–1951*, (Ed. by J.W. Marriot), George G. Harnepe and Co. Ltd. London, 1952
- Moore, George, "Mrs. Gardiner", Electronic File, ProQuest Information and Learning Company, Cambridge, 1916
- Morton, John Madison, "Box and Cox", *English Plays of the Nineteenth Century*, (Ed. by Michael R. Booth), Oxford Press, London, 1973
- Pakington, Mary, "Poet's Corner", *The Best One-Act Plays of 1931*, (Ed. by J.W. Marriot), R. Clark Ltd. Edinburg, London, 1932

- Pertwee, Roland, "The Loveliest Thing", *The Ladies' Home Journal, One-Act Plays*, Doubleday, Page & Company, New York, 1925
- Pinter, Harold, "The Dumb Waiter", *English Plays of the Nineteenth Century*, (Ed. by Michael R. Booth) Oxford Press, London, 1973
- _____, "Applicant", *Double Act*, (Ed. by Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985
- _____, "The Room", *Death etc.* Grove Press, New York, 2005
- _____, "Mountain Language", *Death etc.* Grove Press, New York, 2005
- Rattigan, Terence, "The Browning Version, Playbill", Nick Hern Books, London, 1994
- _____, "Harlequinade", *Playbill*, Nick Hern Books, London, 1994
- Saunders, James "Dog Accident", *New Directions Five One-Act Plays in the Modern Idiom*, (Ed. by Alan Durband), Hutchinson Educational, London, 1961
- _____, "Over the Walls", *Double Act*, (Ed. by Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985
- Shaffer, Peter, "Black Comedy", *Four Plays*, Penguin Books, London, 1981
- _____, "White Liars", *Four Plays*, Penguin Books, London, 1981
- _____, "The Private Ear", *Four Plays*, Penguin Books, London, 1981
- _____, "The Public Eye", *Four Plays*, Penguin Books, London, 1981
- Simpson, N. F., "Gladly Otherwise", *Double Act*, (Ed. By Mark Shackleton), Edward Arnold Ltd. London, 1985
- Smith, F. Sladen, "Man Who Wouldn't Go To Heaven", *The Best One-Act Plays*, (Ed. by J. W. Marriott), George G. Harap & Co. Ltd. London, 1978
- Stoppard, Tom, "Dogg's Our Pet", *Ten of the Best British Short Plays*, (Ed. by Bermon), Inter-Action Print, London, 1979
- _____, "The Dogg's Troupe Hamlet" *Ten of the Best British Short Plays*, (Ed. by Bermon), Inter-Action Print, London, 1979
- Wesker, Arnold, "Naomi", *Four Portraits---of Mothers*, Electronic File, ProQuest Information and Learning Company, Cambridge, 1981
- _____, "Miriam", *Four Portraits---of Mothers*, Electronic File, ProQuest Information and Learning Company, Cambridge, 1981
- _____, "Deborah", *Four Portraits---of Mothers*, Electronic File, ProQuest Information and Learning Company, Cambridge, 1981
- _____, "The Mistress", *Four Portraits---of Mothers*, Electronic File, ProQuest Information and Learning Company, Cambridge, 1981

2. YARARLANILAN KİTAP, MAKALE ve TEZLER

2.1. Kitaplar

- Akı, Niyazi, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış, 1923-1967*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1968
- _____, *XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı, Sosyopsikolojik Deneme*, Atatürk Üniversitesi Basımevi, Erzurum, 1974
- _____, (hızl), *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Tiyatro Eserleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1984
- _____, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1989
- Akıncı, Gündüz, *Abdülhak Hamid Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, Doktora Çalışması, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1954
- _____, *Batıya Yönelirken Şinasi*, Kurtuluş Matbaası, Ankara, 1966
- Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, 1860–1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995
- And, Metin, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1970
- _____, *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu (1908–1923)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1971
- _____, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu, (1839–1908)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1972
- _____, *50 Yılın Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973
- _____, *Ataç Tiyatrosu*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1982
- _____, *Şair Evlenmesi'nden Önceki İlk Türkçe Oyunlar*, İnkılâp ve Aka, İstanbul, 1983
- _____, *Atatürk ve Tiyatro*, Maya Matbaacılık, İstanbul, 1983
- _____, *Osmanlı Tiyatrosu*, Dost Yayınları, İstanbul, 1988
- Bayar, Zühtü, *Nazım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul, 1995
- Berkes, Niyazi, (hızl. Ahmet Kuyaş), *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996
- Bezirci, Asım, *Abdülhak Hamit, Yaşamı, Çağı, Şairliği, Oyun Yazarlığı, Seçmeler*, Altın Yayınları, İstanbul, 1991

- Boyliss, A. E. M. (Ed.), *Junior One-Act Plays of To-day*, George G. Harrap & Co. Ltd., 1935
- Cassady, Marshall, *An Introduction to Modern One-Act Plays*, National Textbook Company, Lincolnwood, Illinois, USA, 1991
- Çalışlar, Aziz, *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*, Kültür Yayınevi, İstanbul, 1978
- Çamurdan, Esen, *Hıçkırma ile Haykırma Arası, Sabahattin Kudret Aksal'ın Oyunlarını Bir Okuma Denemesi*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2001
- _____, *Şiddet ile Oynamak, Çağdaş Türk Tiyatrosunda Şiddet Görünümleri*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2004
- Çetişli, İsmail, *Metin Tahlillerine Giriş/2, Hikaye- Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, İstanbul, 2004
- Enginün, İnci (hızl.) “*Eserlerimi Nasıl Yazdım*” *Abdülhak Hamid'in Hatıraları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994
- _____, *Abdülhak Hamid Tarhan Tiyatroları 5, Tarık, İbn Musa, Tezer, Nazife, Abdullah's's Sagır*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002
- _____, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003
- _____, *Yeni Türk Edebiyatı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839–1923)*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006
- Esslin, Martin, (Çev. Özdemir Nutku), *Dram Sanatının Alanı, Dram Sanatının Göstergeleri Sahne, Perde ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratır*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996
- Friedman, Robert *Playwright Power*, University Press of America, Inc. New York, 1996
- Gür, Âlim, *Ahmet Muhip Dıranas/Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Tablet Yayınları, Konya, 2004
- Karadağ, Nurhan, *Halkevleri Tiyatro Çalışmaları 1932–1951*, TC. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988
- Kudret, Cevdet, *Dilleri Var Bizim Dile Benzemez*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1966
- Levend, Ağâh Sırrı, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1960
- Lokitt, C. H. (Ed.), *More One-Act Plays*, M. A. Sc. University Press, Aberdees, 1946
- Moses, Montrose J. *Representative One-Act Plays by Continental Authors*, Little, Brown and Company, 1923
- Nutku, Özdemir, *Darülbeyaz'ın Elli Yılı, (Darülbeyaz'den Şehir Tiyatrosu'na)*, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1969
- Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi II*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999

- Nutku, Hülya, *Cumhuriyet'in 75. Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998
- _____, *Oyun Yazarlığı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999
- Ofluoğlu, Mücap, *Dünya Bir Sahnedir*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995
- Okay, Orhan, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1988
- _____, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005
- Oktay, Ahmet, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı, 1923–1950*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993
- Özakman, Turgut, *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1998
- Özçelebi, Betül, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri, 1923–1938*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988
- Özçelebi, Hüseyin, *Cumhuriyet Döneminde Edebî Eleştiri, 1939–1950*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988
- Özman, Esen, *Sahne Tozu*, Tiyatro Yazıları, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2005
- Parlatır, İsmail- Enginün, İnci- Okay, Orhan – Kerman, Zeynep- Yetiş, Kazım –Birinci, Necati (hızl.), *Güzel Yazılar, Kısa Oyunlar*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1996
- Parlatır, İsmail- Enginün İnci- Ercilasun, Ahmet, - Kerman, Zeynep- Uçman Abdullah- Çetin, Nurullah, *Tanzimat Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006
- Pekman, Yavuz, *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002
- Platon, *Sokrates'in Savunması*, Elips Yayınları, Ankara, 2005
- Sevinçli, Eftal, *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Arba Yayınları, (Basım tarihi ve yeri belirtilmemiştir.)
- Sevengil, Refik Ahmet, *Meşrutiyet Tiyatrosu*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1968
- Sokullu, Sevinç, *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979
- Szondi, Peter, (Çev. Michael Hays), *Theory of the Modern Drama*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987
- Şener, Sevdâ, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk, Ekonomi, Kültür Sorunları (1923–1970)*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1971
- _____, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923–1970)*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1971

- _____, *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1998
- _____, “Tiyatro Türünde Eser Veren Yazılar (1923–1940)”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu*, Edebiyatçılar Derneği, Ankara, 1988
- Şinasi, *Şair Evlenmesi*, (düz. Mustafa Nihat Özön), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1943
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1997
- Topuz, Hıfzı, *100 Soruda Türk Basın Tarihi*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1973
- Urgan, Mina, *Virginia Woolf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995
- Yalçın, Alemdar, *II Meşrutiyette Tiyatro Tarihi Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, İstanbul, 2002
- Yüksel, Ayşegül, *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1986
- _____, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, M. Cevdet Anday Tiyatrosu, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 1995
- Wayne, Philip, (Ed.), *Modern One-Act Plays*, Longmans Green and Co. Ltd., 1937
- Woolf, Virginia, (Çev. Fatih Özgüven), *Bir Yazarın Güncesi: Virginia Woolf*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1995

2.2. Makaleler

- Anamur, Hasan, “Aziz Nesin’in Oyunlarında Ölüm ve Yalnızlık”, *Gösteri*, S.176, Temmuz 1995, s.42–43
- Alınacı, Raik, “Necati Cumalı Üstüne Konuşma”, *Türk Dili Dergisi*, S.30, 1992, s.46
- Aksal, Sabahattin Kudret, “Oyun Kişilerinin Dili Üzerine”, *Türk Dili*, S.291, Şubat 1954, s.276–277
- And, Metin, “A. Kutsi Tecer ve Tiyatro”, *Hisar*, S.45, Eylül 1967, s.9
- _____, “Yusuf Ziya Ortaç ve Tiyatro”, *Hisar*, S.42, Haziran 1967, s. 14
- _____, “Mehmet Rauf ve Tiyatro II”, *Varlık*, S. 689, 1 Şubat 1967, s.9
- _____, “Meşrutiyette Tiyatro Toplulukları”, *Varlık*, S.733, 1 Ocak 1969, s.12
- _____, “Cumhuriyetten Önce Köy Oyunları”, *Yeni Edebiyat*, S.2, s.23, Aralık 1969, s.23
- _____, “Dünyada ve Türkiye’de Kısa Oyunlar”, *Türk Dili, Kısa Oyunlar Özel Sayısı*, S.214, Temmuz 1969, s.300
- _____, “Duru Türkçe ile Yazmış Bir Tanzimat Moliere’i”, *Türk Dili*, S. 228, Eylül 1970, s.436–442

- _____, “Cumhuriyet Tiyatrosu”, *Tiyatro Kılavuzu*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1973, s.442
- _____, “Atatürk ve Cumhuriyet Tiyatrosu”, *Gösteri*, S.6 Mayıs 1981, s.21
- _____, “20. yüzyılın Eşiğinde Tiyatromuzun Genel Görünümü Üzerine Aykırı Düşünceler”, *Milliyet Sanat?*, 1 Temmuz 1990, S.243, s.11
- _____, “Darülbedayi’den Çıkan Tiyatro Toplulukları” *Hisar*, S.39, Mart 1967, s.12–13
- Asena, Orhan, “Öz Türkçe ve Tiyatro”, *Dernek*, S.1, Kasım 1961, s.12
- Atilla, Ömer, “Tiyatro Dili İçin”, *Yeditepe*, S.153, 15 Nisan 1958, s.3
- Birsel, Salah “Batıda Kısa Oyun”, *Türk Dili, Kısa Oyun Özel Sayısı*, S.214, 1 Temmuz 1969, s.309
- Durak, Mustafa, “Aziz Nesin’in Biraz Gelir misiniz? Oyununda Kip ve Etkileşim” *Karşı Dergisi*, Ankara, S.31, 1989, s. 20, 23
- Cohen, Helen Louise Cohen, “The Workmanship of the One-Act Play”, *One-Act Plays by Modern Authors*, Harcourt, Brace and Company, New York, Chicago, 1934, s.3
- Eliot, T. S., (Çev. Sevim Kantarcı), “Şiir ve Tiyatro”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, s.211
- Enginün, İnci, “Tiyatro Eserlerimizden Şair Evlenmesi”, *Milli Kültür*, N. 8, Ocak 1982, s.44–47
- _____, “Turan Oflazoğlu ve Türk Halk Kültürü”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Dergâh Yayınları, İstanbul*, 2006, s.367
- Erduran, Refik “Sahnedeki Öz Türkçe”, *Akis*, S.214, 14 Haziran 1958, s.30
- Fry, Christopher, (Çev. Bilge Karasu), “Niye mi Koşuk?”, *Türk Dili, Tiyatro Özel Sayısı*, S.178, Temmuz 1966, s. 802
- Gökşen, Enver Naci, “Eş Konulu Piyeler, Şair Evlenmesi-Körebe”, *Yeni Adam*, S.490, 18 Mayıs 1944, s.6, 7/11
- Göktaş Sema, “Aydın Arıt Üstüne”, *Aydın Arıt Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2006, s. 41–43
- Güntekin, Reşat Nuri, (hızl. Kemal Yavuz), “Lisan Mes’elesi ve Tiyatro”, *Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatro İle İlgili Makaleleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1976, s.260–261

- Gürzap, Can, “Mehmet Baydur’un Anısına”, *Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Mehmet Baydur’un Anısına*, Hzl. Sevdâ Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.137
- Kaplan, Mehmet, “Tiyatro Sanatı”, *Mehmet Kaplan’dan Seçmeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988, s.285
- Karabekir, Jale, “37. Ölüm Yıldönümünde Oyun Yazarı Nazım Hikmet”, *Varlık*, S.1113, Haziran 2000, s.35
- Kongar, Emre, “Korkunun Ecele Yararı Yok”, *Hürriyet-Gösteri*, S. 28, Mart 1983, s.48
- Kudret, Cevdet “Evhâmî’nin Önsözü”, *Evhami*, Feraizci-zade Mehmet Şakir, Varlık Yayınları, 1974, s.12
- Işık, Kenan, “Son Döl”, *20. Yıl İstanbul Devlet Tiyatrosu, Bir Kentin Yaşamında Rol Almak*, (Editörler, Şule Ateş, Selen Korad Birkiye, Yetkin Dikinciler), Devlet Tiyatroları Vakfı, İstanbul, 1999, s. 139
- İlhan, Nejat, “Pusuda”, *Yeni İstanbul*, S.4364, 6 Ocak 1962, s.3
- İpşiroğlu, Zehra, “Adalet Ağaoğlu’nun Oyunları Üzerine Bir Okuma Deneyimi” *2000’li Yıllara Doğru Tiyatro*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s.50
- _____, “Gülmece Ustası Behiç Ak, Bina” *2000’li Yıllara Doğru Tiyatro*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1998, s.120, s.115
- Necatigil, Behçet Kemal, “Pirinçler Yeşerecek”, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1971, s.254
- Nesin, Aziz, “Niçin Başka Türü Değil” *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S.344, Mayıs 1958, s.17
- _____, “Bir Şey yap Met Oyunu Üzerine Düşünceler”, *Oyun Dergisi*, S.9, 1965, s.21
- _____, “Manzum Oyuna Değın”, *Tiyatro*, S.1, Şubat, 1970, s.27–28
- Hülya Nutku, “Güngör Dilmen’in Yazar Kişiliğı, Oyunları ve Midasın Kulakları”, *Güneş Tırmanmazsan Ayı Göremezsın, Tiyatro Yazıları*, İleri Kitabevi, İzmir, 1992, s.142
- _____, “Coşkun İrmak’ın Yazarlığı ve Sanat Anlayışı Üzerine”, *Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu Konserve Kutusuna Balıklama Atlamak*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s.14, 16
- Nutku, Özdemir, “Pusuda Bir Yazar”, *Milliyet*, S.4164, 29 Aralık 1961, s.2
- _____, “Aziz Nesin ve Oyunları”, *Dost Dergisi*, S.5, 1969, s.32
- _____, “Tiyatroda Dil ve Tavrı Sorunu”, *Yaşayan Tiyatro*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s.126

- _____, “Elli Yılın Türk Tiyatrosuna Kısa Bakış”, *Yaşayan Tiyatro*, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1976, s. 112
- _____, “Savaş Oyunu Üzerine”, *Savaş Oyunu*, Sermet Çağan, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, s. 23
- _____, “Cumhuriyet Döneminde Türk Tiyatrosunu Geliştiren İlk Adımlar”, *50. Yıldönümünde Cumhuriyet’i Anma Kitabı*, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Ankara, 1973, s.145
- Oflazoğlu, Turan “Manzum Oyun Üstüne”, *Tiyatro*, S. 2, Mart 1970, s.40–41
- Ortaylı, İlber, “Tiyatroda Tarihî Oyunlar Üzerine”, *Gelenekten Geleceğe*, Ufak Kitapları, İstanbul, 2001, s.167
- Özdoğru, Nüvit, “Tiyatromuzun Dili”, *Cumhuriyet*, S. 16929, 23 Eylül 1971, s.2
- Şamlıoğlu, Ayşenil, “Konuşmak İçin Beklememek Gerek”, *20. Yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu, Bir Kentin Yaşamında Rol Almak*, (Editörler, Şule Ateş, Selen Korad Birkiye, Yetkin Dikinciler), Devlet Tiyatroları Vakfı, İstanbul, 1999, s.268
- Saraç, Tahsin, “Asena’nın Oyunlarındaki Ezilmiş İnsancıklar”, *Türk Dili*, S.236, 1 Mayıs 1971,s.133
- _____, “Asena’nın Oyunlarında Öz ve Biçim”, *Türk Dili*, S.264, 1 Eylül 1973, s.383
- Sevengil, Refik Ahmet, “Ahirette Bir Gün”, *Vakit*, 23 Mart 1926
- Strindberg, August, (Çev. Cevat Çapan), “Modern Oyun Yazarlığı ve Modern Tiyatro Üzerine”, *Türk Dili, Tiyatro Özel Sayısı*, S.178, Temmuz 1966, s. 754
- Şener, Sevdâ, “Şiirli Tiyatro”, *Türk Dili*, S.366, Haziran 1982, s.375
- _____, “Tiyatro Türünde Ürün Veren Yazarlar (1923-1940)”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı Sempozyumu*, Edebiyatçılar Derneği, Ankara, 1988, s.103
- _____, “Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yazarlığı”, *Oyundan Düşünceye*, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 1993, s. 128
- _____, “Cumhuriyet Dönemi Kadın Oyun Yazarları”, *Oyundan Düşünceye*, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 1993, s.143
- _____, “Kurtuluş Savaşını Konu Alan Oyunlar”, *Oyundan Düşünceye*, Gündoğan Yayınları, İstanbul, 1993, s.208
- _____, “Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmajı ve Kadın Sorunları”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Kitabevi, İstanbul, 2003, s.83

- _____, Tiyatro Araştırmacısı ve Yazarı Ahmet Kutsi Tecer”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Kitabevi, İstanbul, 2003, s.165
- _____, “Melih Cevdet Anday’ın Oyunlarında Anı-Öyküler”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 183
- _____, “Aziz Nesin’in Oyunlarında Dramatik İkilem” *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 203
- _____, Sevda Şener, “Bir Halkbilimci Oyun Yazarlarımız: Sedat Veyis Örnek”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Kitabevi, İstanbul, s. 232
- _____, “Dinçer Sümer Tiyatrosu”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Kitabevi, İstanbul, 2003, s.217
- _____, “Tiyatromuzun Kendi Sesini Arama Süreci”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Kitabevi, İstanbul, 2003, s. 14–19
- _____, “Karaların Memetleri”, *Karalar’ın Memet’leri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara Basım ve Cilt Evi, Ankara, 1972, s.14
- _____, “Çağdaş Türk Tiyatrosunda İki Kişilik Oyunlar”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Kitabevi, İstanbul, s.41
- _____, “Karalar’ın Memetleri”, *Karalar’ın Memet’leri Üzerine Bir İnceleme*, Ankara Basım ve Cilt Evi, Ankara, 1972, s. 18,19
- _____, “Tiyatro Araştırmacısı ve Yazarı Ahmet Kutsi Tecer”, *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, Alkım Kitabevi, İstanbul, s.167
- _____, “Yirmionbeş Treni”, *İzleri Kaldı, Tiyatro Eleştirileri*, Dünya Yayınları, İstanbul, 2005, s.246
- _____, “Bordello”, *İzleri Kaldı, Tiyatro Eleştirileri*, Dünya Yayınları, İstanbul, 2005, s.108
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, “Tiyatro Üzerine Düşünceler”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s.83
- Taşer, Suat,1953, “Dil ve Tiyatro”, *Varlık*, S.395, 1 Haziran, 1953, s.15
- Tecer, Ahmet Kutsi, “Şair Evlenmesi’ni Okurken”, *İstanbul*, S.4, 1954, s.16–19
- Tecer, Ahmet Kutsi, “Oyun Dili”, *Türk Dili*, S. 178, Temmuz 1966, s.728
- Taner, Haldun, “Eşeğin Gölgesi Üzerine”, *Türk Tiyatrosu Dergisi*, S.364, 1965, s.7–8
- Uçarer, Dikmen Gürün, “Cumhuriyet Döneminde Tiyatro Eleştirisi”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Panel, İstanbul Devlet Tiyatrosu, 26–28 Ekim 1998*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s.44–46

- Yalım, Özgür, “Bina Üzerine”, *20. Yıl İstanbul Devlet Tiyatrosu, Bir Kentin Yaşamında Rol Almak*, (Editörler, Şule Ateş, Selen Korad Birkiye, Yetkin Dikinciler), Devlet Tiyatroları Vakfı, İstanbul,1999, s.231
- Yüksel, Ayşegül, “İnsandan, Özgürlükten, Sevgiden Yana”, *Gerçek Kurbanın Acısı, Toplu Oyunları 1*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s.9
- _____, “Cumhuriyet Dönemi Türk Oyun Yazarlığı”, *Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu, Panel, İstanbul Devlet Tiyatrosu, 26-28 Ekim 1998*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, s.52-54
- _____, “Mehmet Baydur Başını Alıp Gitmiştir Neyse Ki Oyunları Bizde”, *Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Mehmet Baydur’un Ardından, (Hzl. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas)*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.30
- _____, “Haldun Taner, Batı’nın Tadına Doğu Lezzeti Katmış Bir Oyun Yazarı”, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, s.82 (Basım tarihi belirtilmemiştir.)
- _____, “Melih Cevdet Anday: Apollo’dan Esinlenmiş Bir Tiyatro Ozanı”, *Çağdaş Türk Tiyatrosu’ndan On Yazar*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, s.51–526 (Basım tarihi belirtilmemiştir.)
- _____, “Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda İç Devinim”, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda On Yazar*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, s.63 (Basım tarihi belirtilmemiştir.)
- _____, “Anday’ın Tiyatro Söylemi”, *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, s.57 (Basım tarihi belirtilmemiştir.)

2.3. Tezler

- Akyüz, Burak “Orhan Asena’nın Kısa Oyunlarında Düşünsel Yapı”, Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık-Dramaturgi Ana sanat Dalı, İzmir, 2005
- Ardıç, Ferhat, “(1951-1970) Yılları Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar”, Yüksek Lisans Tezi, Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2003
- Aktaş, Gıyasettin, *Tanzimat Tiyatrosunda Sosyal Meseleler*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, 1996

- Buttanrı, Müzeyyen, “Türk Edebiyatında Tarihî Tiyatro (Başlangıçtan 1950’ye Kadar)”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, 2002
- Çelenk, Zerrin Akdenizli, “(1980-1990) Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynaklar”, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir, 1999
- Göktaş, Sema, “Türk Tiyatrosunda Soyutlama Kavramı ve Aziz Nesin’in Soyutlamaya Dayanan Oyunları” Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne ve Görüntü Sanatları Anabilim Dalı, İzmir, 1995
- Hatipoğlu, Şahine, “Çağdaş Türk Tiyatrosunda Anlatım Araçları”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basın Yayın Yüksek Okulu, Radyo Televizyon Bölümü, İstanbul, 1992
- Kalkan, İnci, “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Köy Gerçeği”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İzmir, 2002
- Kan, Burcu, “Adalet Ağaoğlu’nun Kozalar Oyununda Kadın Karakterler Bağlamında Yabancılaşma Kavramının İncelenmesi”, Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışma Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2004
- Kaygana, Mehmet, “(1923–1940) Arası Konusunu Türk Tarihinden Alan Tiyatrolar”, Yüksek Lisans Tezi, Kocatepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Afyon, 2002
- Kınay, A. Yasin, “Aziz Nesin’in Oyunlarında Güldürünün Türk Tiyatrosu Doğrultusunda İncelenmesi”, Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003
- Salta, Zehra Handan, “Feminist Tiyatro”, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturgi Anabilim Dalı, İstanbul, 2002
- Taşçı, Fatma, “Yaşamı, Sanat Anlayışı ve Oyunlarıyla Güngör Dilmen” Sahne Sanatları Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2001

Taşkan, Deniz Taşkan, “Çağdaş Türk Tiyatrosunda Öykü ve Romandan Uyarlanan Oyunlar”, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, 1995

Tomru, Duygu Seda, “Türkiye’de Absürd Tiyatro ve ‘Birey’ Teması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, 2003

DİZİN

TÜRK OYUN YAZARLARI

- A İsmet, 12
A. Turan Oflazoğlu, 157, 163, 243, 244, 245, 257, 375
Abay Dağlı, 166
Abdi de Abdi, 66
Abdullah Yılmaz, 172
Abdülhak Hamit Tarhan, 8
Adalet Ağaoğlu, 198, 199, 204, 218, 220, 362
Afif Yesari, 123, 208
Ağabey, 65
Ahmet İhsan, 257
Ahmet Kutsi Tecer, 20, 118, 136, 161, 347, 359, 371, 372
Ahmet Muhip Dıranas, 198, 353
Ahmet Oktay, 121, 238
Ahmet Önel, 224
Ahmet Reşat, 68
Ahmet Reşit Uygun, 237
Aka Gündüz, 32, 114, 176
Ali Galip, 34, 43, 56
Ali H. Neyzi, 146, 239, 336
Ali Püsküllüoğlu, 122, 129
Ali Rıza,, 9
Ali Zühtü Altaylı, 259
Alpagut Erenuluğ, 255
Arı, 61, 66, 72, 98
Artist Burhaneddin Bey, 49
Ataol Behramoğlu, 221
Aydın Arıt, 132, 149, 335
Aydın Doğan, 161, 191, 214, 220, 225
Aziz Altuğ, 168
Aziz Hüdai, 64
Aziz Nesin, 119, 143, 185, 186, 193, 222, 242, 265, 276, 278, 279, 296, 306, 338, 345, 364, 374, 375
B. L. Bahar, 129
Baha Dürder, 123, 126, 127, 167, 221, 225, 230, 242, 250, 251, 252, 253, 258
Başar Sabuncu, 131, 190
Behçet Kemal Çağlar, 260, 397
Behiç Ak, 131, 134, 184, 185, 196, 276
Bekir Türk, 171
Berin Taşan, 164
Berkun Oya, 225
Bilgesu Erenus, 119, 246, 404
Burak Mikail Uçar, 142, 144, 208
Burhaneddin Âli, 67
Cahit Atay, 119, 157, 159, 161, 162, 163, 348, 393
Cahit Uçuk, 179
Cemal Erten, 145, 226, 227, 229, 231, 232, 233, 234
Cemil Cahid Cem, 122
Cemil Miroğlu, 226, 258
Cenab Şahâbeddin, 33
Cevat Fehmi Başkut, 119, 131, 219, 348
Cimcime, 124, 132, 138, 252
Cin, 124
Civan Canova, 130
Coşkun Irmak, 209, 210, 216, 288, 363
Cüce, 124
Çimdik, 133
Dâime Servet, 61
Dinçer Sümer, 140, 337
Direktör Âli Bey, 3, 9, 379, 380
Dr. Refet,, 236
Edip Cansever, 243, 245
Enise Aral, 173
Enver Kemal, 67
Enver Süldür, 178
Erdi Mamikoğlu, 211
Ergin Orbey, 169
Erhan Gökçü, 200
Ertuğrul İlgin, 232
F. Celal Güven, 168
F. Garipoğlu,, 254
Faruk Nafiz Çamlıbel, 230, 250
Fazıl Hayatî Çorbacıoğlu, 133
Feyyaz Karacan, 137, 144, 204, 211, 401
Firkete, 93, 138
Fuad Refik, 232
Fuat İşhan, 171
Funda Özşener, 173
Füruzan, 66, 247, 337
Galip Naşit,, 178
Genç Oyuncular,, 197
Gülten Akın, 125, 129, 192, 205, 387
Güner Sümer, 214
Güngör Dilmen, 118, 150, 187, 195, 196, 205, 207, 256, 259, 335, 352, 387
H.Bedi Fırat, 156

H.S., 63, 191, 265
Haldun Marlalalı, 249
Haldun Taner, 118, 181, 182, 190, 191,
275, 333, 347, 354, 357, 371, 403
Halim Yağcıoğlu, 174
Halit Fahri Ozansoy, 123, 226, 375
Hamdi Nüzhet, 126
Hamdi Olcay, 159, 164, 176
Haydar Ediskun, 123, 126, 127, 221, 225,
230, 242, 250, 252, 253, 258
Hikayecibaşı, 138
Hilkat Balci, 63
Hulki Amil, 50
Hüsametdin Işın, 168
Hüseyin Rahmi Gürpınar, 71
Hüseyin Suad, 32, 35, 39, 57, 73, 97, 382
Işıl Özgentürk, 147, 148
İ. Hakkı Sunat, 237
İ.T., 233
İbnurrefik Ahmet Nuri Sekizinci, 45, 53,
65, 66, 69, 70
İbrahim Hilmi, 170
İbrahim Şinasi, 2, 4
İbrahim Zeki Burdurlu, 160
İhsan Neşet, 124
İlhan Tarus, 251
İlker Köklük, 183
İpek Seyahioğlu, 150
İrfan Yalçın, 192, 240
İsmail Hikmet, 61
İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, 192, 251, 256
Jüpon Bey, 48
Kalendar Geda, 35
Kamuran Şerif, 137
Karga, 139
Kâzım Işıktaç, 166
Kazım Karabekir, 235
Kâzım Yedekçioğlu, 234
Kemal Emin, 39, 135
Kemal Emin Bora, 135
Kemal Kocatürk, 154
Kenan Işık, 135, 179, 210
Kerim Yavuz, 203
Koca, 38, 48, 49, 77, 79, 98, 99, 125,
128, 261, 284, 303, 307, 367, 421, 473
Kumru, 5, 6, 18, 25, 27, 28, 53
Lale Oraloğlu, 247
Lütfü Ayda, 122
M. Büyükağaoğlu, 168
M. F. Gürtunca, 237

M. Feridun, 166
M. Gündüz Badak, 225
M. N., 62
M. Necdet, 139
M. Raif, 60
M. Saklaya, 236
Macit Doğudan, 125
Mahmut Yesari, 128, 182, 227, 231, 252,
258
Mehmed Lutfi, 12
Mehmet Ali Odabaşı, 172
Mehmet Asaf, 35
Mehmet Baydur, 131, 137, 144, 401
Mehmet Behçet, 7
Mehmet Cemil, 11
Mehmet Faruk, 126, 171
Mehmet Fazıl, 65
Mehmet Rauf, 59, 73
Mehmet Rifat, 42
Mehmet Seyda, 249
Mehmet Ubeydullah, 171
Melahat Pepemehmetoğlu, 236
Melahat Sezener, 178
Melih Cevdet Anday, 118, 119, 202, 217,
218, 219, 361
Metin Altiok, 205, 206
Mine Ölce, 155, 206
Murat Karasu, 212
Murathan Mungan, 245
Mustafa Nuri, 7
Mustafa Taner Çelik, 194, 364
Muzaffer Hacıhansanoğlu, 221
Müşteba Selâhattin Or, 123, 138, 176,
225
Müfid Ratıb, 48
Müfid Rifat, 61
Mümtaz Zeki Taşkım, 219
Münevver Bekir, 64
Münir Canar, 249
Münir Hayri Egeli, 113, 167, 174, 238,
291, 394
Nahit Nafiz Edgüer, 232
Nâzım Kurşunlu, 250
Necati Cumalı, 119, 136, 140, 142, 160,
181, 240, 344, 351, 387, 393
Necdet Rüştü, 43, 123, 397
Necdet Tezcan, 133
Necib Necati, 69
Necip Fazıl Kısakürek, 242
Nedim Gürsel, 146

Nezihe Meriç, 119, 147, 201, 285
Nezihe Muhittin, 123, 136
Nihal Geyran Koldaş, 215
Nihat Adil, 227
Nurettin İğci, 173
Oben Güney, 188
Orhan Asena, 119, 129, 141, 143, 146,
162, 188, 189, 190, 193, 202, 273, 274,
376, 387
Orhan Burian, 135
Orhan Güner, 140, 142, 215
Orhan Seyfi Orhon, 145
Osman Sabri, 167
Osman Şevki, 40, 100
Ömer Seyfettin, 52, 80
Özdemir Nutku, 115, 116, 120, 196, 201,
279, 299, 351, 372, 374, 409
Özen Yula, 184, 210, 337
R.C., 35
Ragıp Nurettin, 235
Raik Alınacak, 142, 221
Raşit Çelikezer, 209, 224
Refik Erduran, 119, 158, 186, 188, 376
Refik Nuri, 54, 119
Remzi Şahin, 164
Reşat Nuri Güntekin, 72, 170, 373
Reşid Baran, 122
Rıza Hilal Köseoğlu, 165
Saadet Timur Ulçugür, 133
Sabahattin Kudret Aksal, 207, 208, 376,
400
Sabiha Samih, 43
Sadun Galip, 37
Salih Zeki Aktay, 122
Samim Kocagöz, 128
Savaş Aykılıç, 200
Sedat Simavi, 182
Sedat Veyis Örnek, 158, 172, 393
Selim İsfendiyar, 43
Sema İşisağ, 247, 248
Semih Sergen, 152
Sermed Muhtar, 54, 67
Sermet Çağan, 119, 201
Server Bedi, 43
Sevim Koparal, 153
Sezai Karakoç, 171, 202, 206
Suat Salih, 73
Süleyman Sırrı, 49
Süleyman Şevket, 177, 228, 237
Şahabeddin Süleyman, 68

Şahika Günsel, 223
Şemsî, 6
Şevket Bilgisel, 123
Şinasi Okur, 258
Şükûfe Sevinç, 64
Tahsin Erkan, 180
Tahsin Nahid, 41, 58
Tahsin Temren, 229
Tamer Levent, 187
Teodor Kasap, 3, 14, 377, 379
Teoman Erten, 215
Tevfik Bilir, 236
Toygün Orbay, 206
Turgay Nar, 213
Turgut Özakman, 118, 145, 218, 222,
241, 243, 248, 374
Ülker Köksal, 127, 140, 141, 224
Ülkü Ayvaz, 214, 337
V. Mahir Kocatürk, 178
Vahdet Güntekin, 252
Vala Nureddin, 156
Vasfi Mahir Kocatürk, 128, 176, 226
Vedat Nedim Tör, 178
Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 51, 55
Yaşar Nabi Nayır, 167, 179
Yılmaz Onay, 152, 155, 194, 216, 334,
364
Yusuf Niyazi, 127
Yusuf Ziya Ortaç, 34, 35, 38, 39, 43, 48,
50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 73, 145,
375
Zeliha Osman, 60, 61
Zeyyat Selimoğlu, 130
Ziya Kılıçözlü, 238

TÜRKÇE KISA OYUNLAR

- 10 İnkılâp*, 186, 307
137 Numara, 135
29 Ekim, 188, 251
Ablamın Saati, 240, 320, 321, 361, 371
Açgözlü Hekim, 10, 21, 22
Açık Bono, 55, 80, 103, 106, 107, 113, 116
Adam Çekiştirmek, 147
Âdem ile Mâdem, 145, 153, 216, 224, 297, 324, 352, 353, 361, 364, 416, 423, 498, 503
Afyon Savaşı, 198, 279, 292, 356, 357
Ağaçların Derdi, 250, 322, 351, 371
Ahrette Bir Gün, 41, 85, 97, 103, 108, 117, 119
Aile Sahnelerinden, 37, 38
Akrepsiz Yelkovan, 130, 335
Akşamlar!, 132
Alabora, 137, 344, 368
Alafranga Bir Avukat, 17, 25, 26, 28, 404
Alas Hatun, 155, 338, 374
Alçak, 135
Ali Baba yahut Kırkharamiler, 239
Ali Yerine Veli, 267
Altın Kalem, 239, 319, 350
Aman Pot Kırma, 145, 406
Ana, 3, 78, 98, 103, 109, 116, 155, 158, 164, 181, 299, 316, 319, 333, 335, 337, 365, 367, 379, 413, 461, 485
Ana Karnında Son Gece, 78, 98, 103, 109, 116
Andaval Palas, 268, 317, 318, 346, 376, 414, 418
Anıtkabir, 185, 377
Anneler Arasında, 248, 320, 350
Antonious, Kleopatra Arada Bir Ceasar, 151
Aralarında, 2, 39, 59, 82, 84, 86, 99, 106, 107, 146, 185, 407, 425, 476
Arayan Mevlâsını da Bulur-Belasını da, 39, 104
Arı ile Kelebek, 65, 105
Arkadaş Hatırı İçin, 37, 38
Asker Dönüşü, 77, 102, 105, 119
Asrî Hülyalar, 74, 93, 98, 112, 116, 406, 408
Aşağıdakiler, 254, 308, 309, 310, 324, 333, 345, 389, 496, 498
Aşı, 39, 97, 496
Aşk ile Zafer Arasında Yakup ve Roziya, 180, 306, 375, 423
Aşk-ı Atik, 45, 47, 85, 101, 102, 106, 110, 116
Aşkın Dili, 148, 311, 414
Atak Ali, 177, 307, 371, 423
Atalet, 12, 23, 24, 31, 403
Avcı Karkap, 217, 297, 342, 392, 430
Avluda, 157, 388
Ayak Oyunu, 17, 24, 26, 28, 30
Ayak Parmakları, 206, 389
Ayrılık, 139, 339, 390
Aziz Katil, 39, 97, 118
Baba, 142, 148, 155, 177, 214, 215, 226, 239, 244, 247, 275, 304, 306, 308, 324, 325, 341, 361, 363, 365, 370, 392, 423, 430, 446, 469, 477, 498
Baba İle Oğul, 226
Babam Geliyor, 243, 319, 321, 372
Babasının Oğlu, 132
Bacılarla Yunus, 259, 387
Bakır Kalkan, 159, 303, 360, 374
Bal Sineği, 140, 345, 373
Balta, 251, 319, 354, 371
Banka Müdürü, 55, 56, 81, 83, 100, 101, 107, 110, 115
Baş Belası Üç Kişi Yahut Feylesof İbiş, 78, 111
Başmuharrir, 60, 103, 113, 114, 115
Batak, 20, 29, 137, 324, 333, 347, 404, 498
Bay Hiç, 219, 297, 324, 325, 327, 339, 364, 424, 425, 498
Bayönder, 184, 185, 307, 308, 358, 418, 419
Bayram Çorbası, 141, 314, 362, 372
Bayramlık, 46, 49, 84, 85, 111
Bebek Uykusu, 143, 313, 316, 325, 333, 339, 364, 496, 497
Ben Ruhi Bey Nasılım, 259, 333, 387
Ben, Mimar Sinan, 258, 359
Ben... Başka!, 62, 80, 99, 114, 408
Beni Hiç Sevmiyorlar, 247, 319, 321, 347
Beni Seviyor Musun?, 61
Berberde, 231, 327, 328, 347, 373
Beş Devir, 189, 304, 308, 328, 352, 354, 371, 423
Beşgen, 158, 352, 355
Bey Evde Hanım Köyde, 46, 51

Beyaz Kahraman, 187, 304, 329, 347, 371, 429
Beyin Hakkı Var, 73, 92, 102, 107, 118, 406
Bıraktığı Gibi Bulmuş, 46, 49
Biletler İki Kişilik, 218, 332, 352, 354
Bilge Sokrates ve Marilyn Monroe, 142, 313, 332, 363, 499
Bina, 195, 196, 280, 291, 301, 324, 330, 339, 373, 384, 430, 498
Bir Akşam Yemeği, 67, 119
Bir Beyaz Adam, 270, 271, 300, 333, 369, 497
Bir Ceviz Ağacının Altında, 14, 18, 21, 23, 28, 497
Bir Çeyrek Ekmek, 191, 343, 374, 422
Bir Damla Yaş, 134, 361, 418
Bir Garip Orhan Veli, 259, 359
Bir Gemi, 266, 327, 344
Bir Haftada Üç Cumartesi, 13, 26, 30
Bir Haneye Tabib Gelmesi, 10, 22, 29, 30
Bir İnsan Başı Üstüne Üç Sesli Üzünc, 205, 291, 327, 328, 366, 497
Bir Kadın İçin Düet, 152, 312, 324, 335, 337, 367, 498
Bir Kahramanın Ölümü, 230, 326, 341
Bir Komedi, 130, 374, 375, 423
Bir Kuşluk Vakti, 221, 302, 324, 350, 385, 498
Bir Küçük Gece Müziği, 150, 311, 331, 347, 366
Bir Metot, 134, 321, 346
Bir Pazar Günü, 145, 381, 416
Bir Perdelik Drama, 79, 98, 114
Bir Rüya, 71, 119
Bir Sukût-ı Hayal, 245, 372, 416
Bir Şey Yap Met, 234, 285, 294, 295, 323, 328, 335, 336, 367, 391
Bir Tren Bekleniyor, 138, 331, 342
Bir Ülkü Yolu, 121, 129, 275, 311, 377, 418
Bir Yalanın Sonu, 241, 320, 321, 370, 414, 497
Biraz Gelir misiniz?, 256, 279, 280, 294, 323, 335, 336, 367, 391
Bize Bir Pantolon Lâzım, 273
Bob Sitil, 269
Bordello, 197, 282, 295, 352, 355, 377, 389
Böyle Kaynana Dostlar Başına, 146

Brahms Kapıyı Çalınca, 265, 335, 336, 369
Bulaşık Hastalık, 267
Buluşma, 149, 151, 301, 336, 356, 375
Büyücü Karı yahut Teehhül-i Cebrî, 7, 8, 18, 20, 28, 406, 497
Büyük Yemin, 43, 81, 82, 100, 106, 112, 410
Cankurtaran, 147, 369
Ceylan Çocuk, 144, 325, 349
Cumhuriyet Bayramı, 189
Cumhuriyet Güneşi, 189, 322, 351, 371
Cürmümeşhut yahut Mahfil-i Zafer, 181, 350
Çağrı, 173, 259
Çakır Ali, 177, 308, 320, 328, 349, 361, 411
Çalar Saat, 272, 413, 415, 418
Çalmasını Bil Düdüğü, 206, 387
Çapanoğlu, 255, 309, 347, 378
Çeyiz, 218
Çılgılık, 175, 352, 354, 376, 415
Çıkış, 215, 216, 303, 325, 326, 341, 363, 392, 430
Çıkmaz, 209, 210, 290, 331, 339, 340, 363, 375
Çın Sabahta, 156, 301, 339, 365, 416, 496
Çıplak Işıklar Altında, 238
Çiçekçiler ve Melike'nin Zaferi, 65, 89
Çilek, 64, 90, 117
Çin Kelebeği, 139, 426
Çingene Çadırında, 46, 50, 80, 105, 409
Çizgiler, 217, 286
Çürük Merdiven, 72, 84, 92, 100, 108, 110, 118
Çürük Şeftali, 135, 375
Dağ Başı, 129, 177, 275, 307, 311, 327, 335, 371, 378, 411
Dağ Başını Duman Almış, 177, 307, 335, 371, 378
Dairenin En Çalışkan Memuru, 194
Dalgın, 72, 347
Darılmaca Yok, 255
Dayak, 57, 86
Deli, 18, 44, 169, 202, 203, 213, 264, 265, 268, 292, 318, 325, 329, 363, 407
Delioğlan, 170, 202, 227, 233, 238, 280, 348, 371, 381, 386
Dengi Dengine, 45, 48, 113

Deniz Abdal, 274, 371
Derebeyi Oyunu, 263, 277, 278, 293,
330, 352, 353, 380, 421
Ders Oyunu, 13, 26, 31, 404
Derse Çalışıyoruz, 250
Dert Ortağı, 141
Destan, 188, 371
Devâ-yı Aşk, 61, 86, 107, 114
Dışardakiler, 202, 265, 280, 290, 295,
319, 329, 346, 352, 353, 376, 428
Diken, 45, 46, 63, 281
Dikenli Kestane, 248, 320, 349, 412, 497
Dikiş Kutusu, 239, 320, 321, 335
Dikkat Köpek Var, 214, 281, 294, 350,
383, 387, 391, 425
Dilenci, 78
Doğum, 145, 146, 357, 426
Dolap Beygiri, 270, 356
Dönüş ve Sönüş, 238, 320, 335, 372
Dönüş Yolunda Bir Çocuk, 150, 352, 356
Duvarcılar, 234, 328
Duygusuz Yenilgi, 217
Duygusuzlar, 256, 310, 335, 361, 371
Düğün Şarkısı, 138, 313, 324, 331, 345,
368, 498
Düğünden Sonra, 62, 87, 106
Dün Bugün Yarın, 165, 354
Düşenin Dostları, 193
Ehlühû Mahallehû, 14, 24, 28, 30
El Kapısı, 171, 333, 388
Ellerimizi Yıkayalım, 247
Elli Metre Yüksekten İçi Su Dolu
 Konserve Kutusuna Balıklama
 Atlamak, 221, 303, 342, 364, 386, 426
Emel, 42, 67, 87, 89, 103, 107, 115, 492
Emrindeyiz, 189, 319, 350, 371
En Ulu Eseri, 178, 305, 335, 336, 363,
373
Erkek Evlat, 101, 105
Erkek Kadınlaşınca, 146, 378
Erkek Kukla, 131, 314, 325, 362, 374,
423
Ermiş Memet, 172, 327, 351, 362, 376,
412, 497
Erteleme Oyunu, 237, 324, 352, 498
Ertelenen Düğün, 218, 393, 430
Eski Adetler, 71
Eski Borç, 243, 319, 350, 361
Eski Hatıra, 41
Eski Mektup, 36, 94, 106, 115, 116

Eski Palto, 239
Eski Usûl Üzerine Ders Okuyan Çocuk,
13, 23, 26
Eşğin Gölgesi, 192, 283, 359, 369, 376,
379
Eşikte, 236, 300, 358
Eşsiz Kahraman, 185, 307, 329, 371, 421
Ev İlacı, 71, 101
Ev Kirası, 63, 106, 114
Ezâ-yı Talak, 52, 53, 104
Faka Basmaz, 37, 38, 83, 114
Fakir Lokantanın Fakir Uşağı, 7, 18, 27,
31, 497
Fal, 78
Fantasya ve Gerçek, 163, 295, 359
Fay Hattı, 142, 281, 286, 339, 365
Felâket Karşısında, 131, 374
Fener Nöbeti, 244, 344, 415
Ferhunde, 48, 56, 83, 86, 117
Fırsat Yoksulu, 45, 46, 47, 83, 99, 107,
110
Fırtınadan Sonra, 43, 115
Galetea ve Pigmalion, 159, 312, 387
Gazeteci Düşmanı, 272
Gazetecilik 1001 Perde, 15, 21, 22, 26,
27, 30, 402, 405
Gece Boyunca, 222, 300, 345, 365
Gecenin Sonu, 150, 314, 333, 344, 366
Geç mi Erken Mi, 46
Geçimsizlik, 143, 313, 335, 336
Geçkin Kız, 127, 152, 352, 353, 367, 388
Genel Anlamda Öpüşme, 153
Gerçek Kurbanın Acısı, 211, 345
Gerdaniye Buselik, 57, 85, 106, 111, 408,
502
Geriye Bakma, 227, 304, 333, 357, 386
Gezenlerin Özlemi, 250, 322, 351
Gömdüğüm O Cihan, 238, 320, 335, 361,
371, 423
Gönül Açan Bağ, 134
Görev, 214
Göz Doktoru, 134, 338
Gröenland Başşehbenderliği, 76, 108,
117
Gücü Gücü Yetene, 45, 46, 48, 84
Günlerden Bir Gün, 186, 306, 308, 328,
411, 416
Güverte Yolcuları, 234, 320, 321, 344,
371
Haftamızı Oynuyoruz, 252, 319, 335

Hakaret, 12, 28
Hâlâ Bu Mektep, 249, 304
Handa İki Çocuk, 246, 319, 415
Hanım Şiir Yazacak, 73, 93, 100, 111, 117
Hanımefendinin Dayısı, 46, 51, 83
Harika, 39, 80, 116, 119
Hasbıhal, 58, 86, 118
Hastane, 235, 325, 326
Havada Bulut Yok, 261, 262
Haydutlar, 244
Hayırdır İnşallah, 266
Haysiyetli Bir Erkek, 46, 51
Hazırol, 205, 367
Helâl Mal, 57
Her İş Vaktinde Gerek, 67, 119
Her Şeyin Hayırlısı, 231, 336, 373
Heves ve Arzu, 3, 15, 26, 402
Hırsız, 45, 47, 52, 64, 319, 406
Hırsız Var, 64, 319, 406
Hicranlar, 43, 95, 101, 113, 410
Hilal-i Ahmer-Moda, 74, 93, 98, 102
Hizmetçinin Eğlenceleri, 11, 24, 29
Horlama, 37, 38, 105, 119
Hücre İnsanı, 205, 368, 382, 429, 497
Hülle, 37, 116, 409
Hüzün Mahallesi Otobüsü, 224, 225, 296, 324, 325, 326, 340, 361, 364, 417, 498
Ilık Sularda Durduk, 228, 389
İçerdeki Adam, 174, 317, 333, 343, 371
İçimizin Sesi, 244, 319, 335, 371
İğne ve Çuvaldız, 68
İhanet, 46, 51, 105, 113
İhtiyar Serseri, 273, 325, 327
İki Ebe Bir Gebe, 52, 110, 113
İki Kısa Piyes, 199, 279, 344, 373, 375
İki Talâk Bir Dondurma, 57, 102, 108, 118
İkili Yaşam, 137, 312, 367
İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları, 227, 298, 384
İkram, 41
İkramiye, 131, 372
İlk Devre-i Hürriyette Gazetecilik, 75, 91, 100, 101, 108, 112, 116, 117
İlk Kadın, 156
İlk Prova, 60, 86, 100, 108
İmaj Katili, 207, 208, 381
İmtihan Kapısı Önünde, 65, 87, 89, 103, 107, 111, 119

İncir Çekirdeği, 140
İnkılâp Çocukları, 185, 305, 356, 376
İsimsiz Facia, 177, 307, 320, 328, 335, 349, 361, 411
İsmail Efendi, 46, 51, 82, 84, 106, 113, 118
İstiklal, 180, 241, 262, 264, 305
İş Karar Vermekte, 149, 311, 325, 342
İşin Sonu, 242, 351
İtiraf, 63, 85, 104, 114, 117, 132
İzdivaç Projesi, 36, 94, 96, 115
Kadıköy Vapurunda, 41
Kadın, 20, 40, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 61, 72, 83, 97, 102, 106, 107, 110, 113, 132, 133, 137, 138, 139, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 155, 171, 182, 201, 204, 207, 208, 210, 211, 213, 214, 217, 219, 223, 227, 228, 232, 233, 235, 236, 238, 254, 261, 266, 273, 282, 285, 286, 288, 292, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 306, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 324, 325, 326, 327, 331, 332, 333, 337, 338, 339, 342, 344, 346, 352, 354, 356, 358, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 383, 384, 387, 388, 389, 390, 403, 419, 424, 425, 426, 438, 462, 480, 496, 498
Kadın Saylav, 273, 325, 326, 356, 371
Kadın Tertibi, 45, 46, 47, 83, 102, 110, 113
Kadın ve Hırsız, 52
Kadın, Şiir, Aşk, 45, 47
Kadınlar Koşuşu, 261, 262, 292, 344, 389
Kafakağıdı, 174, 284, 315, 317, 327, 371, 375, 415, 497
Kan Davası, 173
Kanlı Akşam, 181
Kanun, 43, 72, 189, 286, 422
Kapılar, 133, 204, 288, 315, 354, 366, 390
Kapılar Pencereleler, 133, 315
Kapıyı Çalan Asker, 176
Kara Haber, 37, 38, 97, 100, 112
Karadul Efsanesi, 164, 390, 391
Karakedi Geçti, 205
Karanlık, 119, 131, 233, 285, 315, 335, 336, 356, 371, 375
Karanlık Tablo, 233, 285, 356
Kardeş Kanı, 161, 382

Kardeş Payı, 155
Kargı, 160
Karı Koca, 52, 53, 82, 105
Karın Ağrısı, 267
Karnaval Esnasında Tüccarın Hali, 10, 23, 31, 32, 402
Karşıda Bir Gece, 55, 80, 105, 118, 409, 497
Kartopu, 11
Kaynana Ciğeri, 144, 335, 336, 365, 373, 377, 417
Keçiboyunu, 78, 120
Keçileri Kaçıranlar, 265, 319, 321, 346, 361, 374
Kelepir Bir Yüzük, 46, 51, 79, 81, 82, 119, 498
Keloğlan, 190, 203, 242, 246, 277, 286, 293, 321, 322, 330, 351, 352, 354, 357, 371, 372, 375, 377, 380, 416, 418, 421, 428
Keloğlan ve Haydutlar, 246, 321, 322, 351, 372, 380
Kendi Kendine Hekimlik, 12, 24, 26, 28, 31
Kendim Ettim Kendim Buldum, 3, 6, 19, 20, 21, 25, 27, 29, 30, 402, 403, 404, 499, 502
Kerpiç Memet, 171, 316, 329, 343, 377, 415, 420, 497
Keziban, 173, 204, 317, 331, 334, 347, 348, 362, 377, 397, 411, 497
Kıbrıs Bizimdir, 182, 307, 350, 375, 421
Kırık Dal, 251
Kırık Mahfaza, 44, 87, 95, 100, 101, 104, 117, 118, 406, 410
Kırılmış Fincan, 68, 88
Kırk Lira, 46, 49, 80, 102, 103
Kırmızı Karağaç, 260, 429
Kıskanç Şahıslar, 134
Kısmet Değilmiş, 52, 81, 82, 85, 100, 101, 106, 113, 116, 406
Kızlar Mektebi, 67, 88, 90, 100, 105, 117, 118
Kim Haklı, 267
Kim Kazanır, 243, 319, 320, 321, 412, 415
Kimdir Kim Bilir, 169, 276, 363, 497
Koca ile Âşık, 40, 84, 105
Komedi Yarım Perde, 141
Kompartman, 235, 300, 324, 343, 498
Komşuya Gülerken, 246, 319, 320, 321, 335, 361
Korkunç Oyun, 213, 294, 324, 327, 335, 337, 366, 498
Korkunçlar, 168, 279, 352, 353
Kosova Cehennemindeki Çiçek, 183, 294
Kozalar, 210, 211, 233, 284, 342, 363, 384, 426, 430, 497, 503
Köprü, 207, 345, 368
Körebe, 35, 94, 96, 99, 106, 109, 112, 115, 406, 409, 496
Köse ile Muhtar, 168, 276, 277, 284, 415, 420
Köy Muallimi, 187, 304, 329, 347, 371, 429
Kristof Kolomb'un Yumurtası, 191, 282, 327, 330, 346, 379, 416, 417
Ksantos Trajedisi, 212, 416, 421, 422, 427
Kuduz, 59, 112, 116
Kumarbaz?, 254, 308, 309, 346, 369, 413, 497
Kurtuluş Savaşından Belgeler, 178, 179, 355, 387
Kuş, 228, 296, 307, 322, 331, 335, 337, 392, 430
Kuşlar İzmir Üstüne Uçar, 178, 355, 387
Kuyu, 70, 225, 226, 298, 324, 327, 361, 364, 393, 430, 498
Küçük Çiftçiler, 243, 351, 352, 411
Küçük Makasçı, 231, 331, 375
Küçük Sevinçler Bulmalıyım, 156, 388
Küp Hamit, 219, 302, 355, 374
Kürsüden Uzakta, 266, 320, 346, 361, 371
Lâdes Ya Da Aile Ocağı, 139, 335, 336
Mağara, 129, 311, 327, 350, 377, 378
Mahalle İmamı, 70, 91, 100
Mahcuplar, 130, 338, 374, 378, 418
Mahcupluk İmtihanı, 56, 57, 86, 107, 110, 113, 407, 408
Mama Dadım Darılır, 45, 94, 117
Manda Gözü, 167, 284, 315, 352, 362, 415, 417
Maske, 56, 408
Mat, 218, 302, 324, 358, 390, 498
Maviydi Bisikletim, 148, 149, 329, 358
Mazlumlar Serisi, 274, 320, 324, 335, 374
Mehmetçik, 175, 183, 328, 356

Mektuplar, 66, 87, 88, 103, 107, 114,
 117, 253, 308, 309, 356, 357, 388, 496
Mendil Alır Mısınız?, 194, 287, 325, 340,
 375, 391
Meslek Tayini, 13, 26, 31
Meslekler, 250
Metres-Zevce, 55, 80, 86, 103, 108, 119
Mızrak Çuvala Sığmaz, 10, 18, 21, 30,
 402, 403, 497
Minnettarlık, 46, 49, 80, 81, 106, 107
Misafir-i İstiskal, 3, 9, 23, 26, 27, 29, 402
Misyoner, 271
Muhavere, 249, 322, 352, 361, 371, 415,
 418
Mutlu Azınlık, 145, 153, 216, 224, 358,
 426
Müdür Beyin Bir Günü, 70, 91, 100, 101,
 108, 406
Müfettişler, 232, 299, 324, 328, 335, 338,
 383, 498
Mükâfatlı Tahrir Vazifesi, 241
Münafıklık, 55, 80, 114
Müthiş Bir Hastalık, 266, 321, 335, 374,
 375
Nazife, 3, 7, 8, 25, 27, 31, 89, 403, 405,
 499
Newton Bilgisayardan Ne Anlar, 207,
 286, 331, 350, 365, 428
Nikâhta Keramet, 36, 37, 41, 45, 46, 50,
 54, 60, 80, 103, 104
Nirvana, 59, 87, 410
Nivya, 170, 351, 378
Nüfus Sayımı, 273, 412
Ocak Başında, 154, 302, 376
Oda, 145, 151, 153, 216, 224, 335, 338,
 340, 370, 387, 440, 470, 471, 472, 497
Oda Saklambacı, 151, 335, 338, 370, 497
Oğlum Yemek Yemiyor, 247, 321, 335
Olağan Şey, 45, 48, 83
Olduğu Gibi, 131, 133, 342
Olimpiyat, 271
Olmayan Kadın, 222, 290, 333, 345, 376
Onun Gibi, 242, 322, 351
Orman Dile Geldi, 250, 351, 371, 376
Ormanda, 169, 277, 327, 334, 362, 412,
 415
Oruç Keyfi, 52, 53, 102, 105, 116
Oyuncaklar, 130, 322, 335, 378
Oyy Deniz, 181, 344, 371, 377
Öç, 204, 334, 343
Öğretmenin Evinde, 252, 319, 416
Ölüler, 229, 238, 282, 285, 344, 383, 425
Ölüler Konuşmak İster, 229, 282, 285,
 344, 383, 425
Ölüm Perileri, 79, 90, 101, 119
Ölümsüzler Ya da Bir Cinayetin
Söylencesi, 230, 293, 332, 352, 354,
 384, 499
Öyle Bir Akıl Ki..., 264, 340, 379, 380,
 413, 422, 428, 497
Öyle Bir Gün, 212, 288, 339, 382
Pabuç, 136
Pahalı, 136
Papağan, 45, 46, 47
Parlak Düğmeler, 244, 335
Pembe Şafak, 188
Pencereden Pencereye, 136, 314, 335,
 337
Perde, 21, 22, 27, 181, 352, 355, 376,
 397
Pire!, 134
Pirinçler Yeşerecek, 175, 182, 183, 292,
 328, 356, 369, 378, 419, 497
Piyondaki Ses, 227, 285, 296, 357, 388,
 391
Polka Budalası, 17, 18, 24, 26, 28, 30,
 498
Prens Bismark'ın Politikası, 9
Profesör ile Uşağı, 203, 346, 376, 420
Profesörle Hastaları, 265, 346
Promethia, 161, 163, 387
Pul Meşvereti, 18, 27, 498
Pusuda, 167, 276, 284, 316, 351, 362,
 372, 373, 412, 417, 497
Rücu, 52, 53, 81, 83
Sadık Uşak, 46, 50
Sağlam Haber, 147
Sahibinden Kiralık, 195, 283, 332, 350,
 422
Sakarya Çetesi, 176, 324, 498
Sanatkâr, 136, 313, 371
Satılık Kılınc, 245, 320, 335, 361, 374
Satılık Şapka, 148, 336
Savaş Oyunu, 213, 292, 357, 387
Sayfiyede, 52, 53, 104
Seksen Birinci Cadde, On Dördüncü
Bina, İki Numaralı Daire, 223, 329
Sen Arslansın, 154, 320, 322, 415
Sen Gara Değilsin, 197, 281, 359, 367,
 421

Sevda Dolu Bir Yaz, 261, 301, 324, 333, 358, 388, 498
Sevda Bulut, 149, 281
Sevgili Hayat, 184, 329, 393, 430
Sevgililer, 145, 153, 216, 224, 312, 335, 337
Sevgilisi Mi?, 61, 100
Sevilen Adam, 168, 276, 277, 415, 420
Sıcak Yatak, 46, 49, 102
Sınıf Arkadaşı, 69, 88
Sigara Külü, 58, 85
Sihirli Kurbağa, 245, 321, 351, 378
Sihirli Su, 132
Simitçi Mehmet, 243, 319, 321, 351, 371
Sinir Hekimi, 264, 319, 327, 331, 346
Sinirli Hanım, 37, 38, 97, 100, 104, 110, 115, 118, 406, 409, 496
Siyah Pelerinli Adam, 256, 346
Son Çare, 147
Sonsuzluk Kitabevi, 220, 297, 324, 328, 345, 424, 498, 503
Soytarının Biri, 220, 303, 342, 386
Soyulan Hırsız, 240, 326, 374, 416
Sönmeyen Ateş, 148, 311
Su İzler, 163, 359, 389, 413
Suçlular, 141, 343, 387
Sultan Ahmet Camii Ses ve Işık Gösterisi, 258, 388
Sultanın Arzusu, 61, 103
Şadan Beyin Alacaklıları, 69
Şair Evlenmesi, 2, 5, 6, 19, 20, 21, 25, 27, 28, 29, 35, 401, 402, 403, 404, 499, 501, 502
Şaka, 135, 335, 336, 413
Şamatacılar, 220, 299
Şekerli Çörek, 64, 320
Şemsiye Hırsız, 64
Şenlik, 257, 377
Şerefiye, 201, 279, 287, 325, 326, 340, 373
Şeytan Tırnağı, 214, 316, 331, 357
Şüphe, 53, 105, 406
Taaddüt-i Zevcat, 42, 81, 95, 106, 112, 118, 496
Tahrir-i Nüfus, 273, 363
Talâk-ı Selase, 46, 101, 108
Talih, 35, 96, 119
Taliin Bir Cilvesi, 144, 276, 327, 335, 336, 372
Tanrılar Konuşuyor, 165, 332, 359, 416
Taştan Kalp, 166
Tatlı Ölüm, 62, 87
Tavla, 55, 56, 105
Tavsiye, 16, 18, 26, 193, 287, 347, 498
Tavsiye Mektupları, 193
Tayyare, 36, 94, 96, 100, 114, 116
Tecdîd-i Nikâh, 39, 40, 97, 115
Tedavi Ücreti, 45, 47
Teessüf, 16, 21, 22, 27
Tehlike Karşısında, 77, 90, 115
Telgraf Öğrenip Hekim Olmak, 12, 18, 24, 498
Tembel Korkut, 65, 89, 100
Terkos Gölü, 16, 18, 497
Terzi Makası, 226, 298, 324, 341, 392, 430, 498
Tilki ile Deve, 66
Tiyatronun Ahvali, 14, 27, 31
Tombala, 233, 302, 325, 326, 335, 337, 370, 392, 430
Toplar ve Paşalar, 274, 283
Tren Gidiyor, 228, 229, 296, 352, 354, 392, 430
Tren Tarifesi, 227
Tufan, 39, 97, 101, 133, 325, 335
Turabizadeler, 75, 89, 117, 408
Uçtu, 181, 306, 363, 376, 377, 378
Umacı, 66, 89
Umut Cinayeti, 153, 370
Üç Avcıdan Biri, 240, 321, 351, 371, 381, 415
Üç Kahraman, 176, 306, 349, 417, 423
Üç Misli, 71, 114
Ülkü Çocukları, 188, 320
Ülkü Yolcusu, 186, 307, 349, 423
Üzüntüyü Bırak, 232, 315, 325, 327, 369, 373, 497
Vaiz-i Muhterem Çarliston Hazretleri, 134, 315
Vatan Uğrunda, 176, 306, 307, 328, 350, 361, 371, 416, 418, 423
Vatandaş Oyunu, 209, 287, 381
Vatanperverler, 11, 22, 27
Vay! Kız Bekçiyi Seviyor, 36
Veda, 54, 83, 85, 113
Vergi Hırsız, 194
Vesika, 54, 83, 85, 105
Vicdanların Emri, 131, 343, 362, 372, 423

Vur Emri, 170, 316, 326, 349, 365, 411, 416, 417
Ya Tutarsa, 198, 283, 324, 332, 499
Yağ Kandili, 131, 320, 335, 361, 378, 423
Yalnızlar Parkı, 203, 288, 324, 389, 498
Yangın, 69, 88, 102, 105, 114, 119, 172, 237, 317, 323, 325, 348, 362, 364, 370, 410, 417, 497
Yangın Duası, 237, 323, 364
Yangın Memet, 172, 317, 325, 348, 362, 370, 417, 497
Yanlış Adamlar, 237, 323, 330, 345, 368, 389
Yanlış Kat, 132
Yarım Konferans, 67, 89, 115
Yaşasın Kavuniçi, 196, 323, 335, 336, 497
Yaşlı Kız, 136, 375
Yavuz Hırsız, 246, 406
Yazılan Bozulmaz, 171, 311, 325, 349, 368, 411
Yeni Ağustos Böceği ile Karıncalar, 242
Yeni Çıkan Şarkılar Ya Da Juliette, 254, 308, 328, 335, 337, 365, 387, 496
Yeni Dünya, 36, 45, 73, 93, 98, 116
Yeni İzdivaçlarda, 46, 50
Yeni Usül, 67, 89, 90, 103, 107, 115
Yeni Yıl, 251, 323, 335, 378
Yıllar Geçerken, 233, 334, 355
Yirmi Birinci Asırda, 146, 147, 335, 371, 415
Yirmi On Beş Treni, 236, 303, 324, 328, 343, 364, 369, 497, 498
Yok Sen! Yok Ben!, 247, 351, 415
Yok, Hayır, Olmaz Demiş, 60, 86, 103, 118
Yolcu Konmaz Oteli, 273, 346, 374
Yolculuk, 234, 285, 333, 358, 422
Yurttaş A, 199, 200, 201, 278, 288, 289, 290, 344
Yurttaş B, 199, 200, 201, 279, 289, 352, 373
Yurttaş C, 199, 201, 289, 290, 331, 352, 353, 373
Yük, 199, 390, 391, 421
Yüzme Öğren Yoksa Boğulursun!, 132
Zafer Yıldızları, 251, 322, 350, 371
Zavallı Melahat, 46, 50, 106, 107, 410
Zeki Çocuk, 65
Zincir, 55, 80, 497

Zorla İspanyol, 151, 312, 327, 330, 356, 365, 387, 417
Züğürtler, 274

İNGİLİZ OYUN YAZARLARI

A. A. Milne, 423
Alan Ayckbourn, 424
Arnold Wesker, 409, 417, 419, 427, 428
Charles James Mathews, 418
Christopher Fry, 375, 430, 460
David Campton, 428
David Edgar, 411
Elizabeth Milne, 425
F. Sladen Smith, 412
George Calderon, 424
George Moore, 419
Gilbert Cannan, 420
Harold Brighouse, 410, 416, 417, 429
Harold Pinter, 361, 409, 413, 414, 415,
436, 448, 450, 453, 454, 455, 456, 476,
477
James Saunders, 412
Joe Corrie, 425
John Madison Morton, 422
Lyndon Brook, 423
Mary Pakington, 426
Michael Frayn, 424
N. F. Simpson, 409, 414, 477
Noel Coward, 419, 421, 422
Olive Conway, 420
Peter Shaffer, 417, 418, 421, 452
Richard Dennis, 416
Roland Pertwee, 421
Stanley Houghton, 423
Sydney Box, 410
Terence Rattigan, 415, 426, 458
Tom Stoppard, 411, 430, 450, 460, 476,
477

İNGİLİZ KISA OYUNLARI

- A Good Woman*, 419, 431, 443, 446, 469
Applicant, 414, 437, 438, 451, 459, 465
Black and Silver, 424, 444, 450, 451, 462, 476
Black Comedy, 417, 432, 445, 447, 459
Box and Cox, 422, 434, 458, 462
Deborah, 428, 447
Displaced Persons, 425, 441, 446, 449
Dog Accident, 412, 436, 444, 450, 467
Farewell to the Theatre, 426, 434, 449
Followers, 417, 434, 444, 447, 453
Fumed Oak, 421, 434, 448, 453, 459
Gladly Otherwise, 414, 437, 439, 451, 465
Man Who Wouldn't Go To Heaven, 412, 437, 450, 476
Maria Marten, or Murder In The Red Barn, 416
Midas Connection, 411, 462
Miriam, 427
Mother Figure, 424, 442, 446
Mountain Language, 413, 438, 444, 455, 468
Mrs. Gardiner, 419, 433, 445, 449, 458, 469
Naomi, 427, 441, 446, 462
Over the Walls, 412, 430, 435, 452, 462, 465, 474
Patter versus Clatter, 418, 432, 454, 460, 463
Score, 423, 451, 464
Self-made Man, 410, 441, 445, 450
The Boy
 What will he Become?, 410, 447, 453
The Boy With a Cart, 430
The Browning Version, 415, 440, 445, 447, 459
The Dogg's Troupe Hamlet, 430
The Dumb Waiter, 413, 436, 440, 444, 448, 454, 457, 460, 476
The Failure, 425, 435, 447, 453, 464
The Little Stone House, 424, 442, 444, 449, 458, 476
The Loveliest Thing, 422, 445, 453
The Man In The Bowler Hat, 423, 451, 459
The Man Who Ignored The War, 429, 439, 443, 448, 453, 470
The Master of the House, 423, 447
The Mistress, 428, 448, 453
The Private Ear, 421, 432, 445, 446, 452, 454, 458, 461, 464
The Public Eye, 421, 433, 443, 448
The Room, 415, 438, 448, 455, 457, 476
The Stepmother, 417, 454
Us and Them, 428, 431, 439, 462, 466, 474
Ways and Means, 422, 444, 449, 453, 457, 476
We Were Dancing, 419, 433, 445, 449, 458, 469
When Did They Meet Again?, 416, 439, 444, 449, 452, 462, 464, 476
White Liars, 418, 432, 443, 447, 458
Women Do Things Like That, 420, 432, 447, 453

