

63587

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

1970'DEN 1980'E
TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA EĞİLİMLER

Doktora Tezi

Hazırlayan
Semih ÇELENK

Danışman
Doç.Dr.Hülya NUTKU

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İZMİR
1997

ÖZET

1970-80 dönemi Türkiye tarihinde başlangıcı bir muhtırayla ve sonu da bir askeri darbe ile bitmiş, toplumsal ve siyasal açıdan hareketli ve karmaşık bir süreçtir.

1960'lı yılların sonunda tüm dünyayı saran Sosyalist dünya görüşü ve bu görüş ekseninde oluşan toplumsal hareketlenmeler 12 Mart 1971 Muhtırası ile kesintiye uğratılmış ve aydın, ilerici kesimlerin sesleri kesilmeye çalışılmıştır. Mart muhtırası ile başlayan ve 70'li yılların sonunda Sıkıyönetim ve darbe ile sonuçlanan bu süreçte, gerek devlet güçleri gerekse politik gruplar şiddete başvurmuşlar ve 70'lerin sonuna doğru ülke içinden çıkılması güç bir karmaşa ortamına girmiştir.

Bu süreçteki politik hareketlilik ve karmaşa dram sanatı alanına da yansımıştır. Tiyatro yaşantısı yasaklamalar ve engellemeler kısılcacında büyük krizler yaşarken; estetik ölçütlerde de bir karmaşa oluşmuş ve oyunlar salt "politik" açıdan değerlendirilmiş; bu olgu da kalıcı yapıtların ortaya çıkmasını önemli ölçüde engellemiştir.

1970-80 dönemi Türk oyun yazarlığı birçok açıdan ilginç bir süreçtir. 1960'larda oyun yazarlığına başlayan birçok yazar bu dönemde oyun yazarlığından yazının farklı alanlarına kaymışlar, bu dönemde ortaya çıkan yeni kuşaktan ise bir sonraki dönemde de etkinliğini sürdüren nitelikli yazarlar çıkmıştır. Bu dönemin oyun yazarlığını etkileyen en önemli etken olan, toplumsal ve siyasal hareketliliğin, oyun üretiminin artmasını sağlamış; buna karşın bir önceki döneme göre oyunların niteliği ise göreceli olarak düşmüştür.

1970-80 dönemi oyun yazarlığının en önemli rengi, oyunlarda politik bir tavrın öne çıkmasıdır. Öyle ki, bu dönemde yazılan oyunların büyük bir çoğunluğunda politik bir mesaj kaygısı öne çıkmaktadır. Köydeki toplumsal değişimi ve göç olgusunu ele alan oyunlardan, tarihi ve söylenceyi sorgulama nesnesi yapan oyunlara ve modern kent yaşamının getirdiği sorunları irdeleyen oyunlara varana dek bu dönem yazılan tüm oyunlarda politik bir tavır etkinliğini hissettirmektedir. Bunun da ötesinde, bu dönem içerisinde başlayan ve biten İşçi ekseninde düzenin çarpıklıklarını ele alan, Sosyalist bakış açısıyla kaleme alınmış birçok oyun yazılmıştır.

Öte yandan, bu dönem içerisinde oyun yazarlarının bir kısmı tiyatro topluluklarının grup yazarları olmuşlar; bu da tiyatro pratiği ile oyun yazarlığının kesişmesine; oyun yazarının tanımının değişmesine yol açmıştır.

ABSTRACT

1970-80 is a socially and politically momentous and intricate period which started with a memorandum and ended with a coup d'etat.

The Socialist view that spread the whole world in late 1960's and consequently social movement were intervened by the memorandum of March 12th, 1971 and enlightened and progressive groups were made silenced in this period which started with the March Memorandum and ended with the martial-law and following coup d'etat. In late 70's, both the government forces and political groups used violence and thus the country was dragged into a chaotic atmosphere.

The Political movements and complications of this period reflected to dramatic literature, too. While the bannings and preventions were giving hard times to theatre people, aesthetic values were all confused and plays started to be considered only regarding their political content, and it repressed the creation of long-lived plays.

The Turkish dramatic literature in 1970-1980's is a very interesting period in many ways. Many of playwrights who started their career in 1960's shifted to other genres of literature and the new names, who carried out an active and successful career even in the following years, among the new generation of playwrights of the decade made their debuts. The social and political movements, which is the most important factor impressing the dramatic literature, lead to an increase in the creation of new plays; on the other hand the quality of the plays relatively declined.

The most important feature of the dramatic literature in 1970-1980's is the dominance of the political attitude. This attitude was to such a degree that, in most of the plays written in this period, the care for giving a political message was prior to the play itself. In all the plays- from the ones that dealt with the social changes in rural areas and immigration to the metropolitans, to those which questioned the history and myths or to those which dealt with the problems of the modern urban life- the political attitude is obvious. Furthermore many Socialism oriented plays which dealt with the corruption of the system from the view point of labourers were written within this period.

On the other hand, some of the playwrights joined some theatre companies as troupe dramatists, thus it caused theatrical practice and dramatic literature to converge and changed the description of "playwright".

Doktora tezi olarak sunduğum, 1970'den 1980'e Türk Oyun Yazarlığı'nda Eğilimler adlı alışmamın, tarafımdan,bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım yapıtların bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara gönderme yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

/ 10/ 1997

Semih ÇELENK



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 17/11/ 1997 tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Anabilim/ Anasanat Dalı Yüksek Lisans/ Doktora öğrencisi 'ın konulu tezi incelenmişve aday 17/11/ 97 tarihinde, saat 1.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 30 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

Pro. Dr. Ayşegül Zülal
BAŞKAN
Ayşegül Zülal

Doç. Dr. N. Nurlan
ÜYE
N. Nurlan

T. Doç. Dr. E. E. E. E.
ÜYE

TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

SOYADI: Çelenk

ADI: Semih

KAYIT NO:

TEZİN ADI

TÜRKÇE: 1970'den 1980'e Türk Oyun Yazarlığı ında Eğilimler

YABANCI DİL: Trends in Turkish Playwriting From 1970 To 1980

TEZİN TÜRÜ: Doktora

TEZİN KABUL EDİLDİĞ İ

ÜNİVERSİTE: Dokuz Eylül Üniversitesi

ENSTİTÜ: Sosyal Bilimler Enstitüsü

TARİH: Ekim 1997

TEZ YÖNETİCİSİNİN

SOYADI- ADI: Nutku, Hülya

ÜNVANI: Doç.Dr.

TEZİN YAZILDIĞ İ DİL: Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI: 218

TEZİN KONUSU/ KONULARI:

1.1970-80 döneminde Türkiye'nin Siyasal ve Toplumsal Görünümü

2.1970-80 döneminde Türkiye'de Tiyatro Yaşantısı

3.1970-80 dönemi Türk Oyun Yazarlığı'nda Biçimsel Arayışlar

4.1970-80 dönemi Türk Oyun Yazarlığı'nda İçeriksel Eğilimler

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELE:

1.Toplumsal Değişim

2.Sosyalist Dünya Görüşü

3.Göstermecî Tiyatro

4.12 Mart Muhtırası

5.12 Eylül Darbesi

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELEER:

- 1.Social Transformation
- 2.Socialist View
- 3.Non-Illusionist Theatre
4. Military Memorandum of March 12th
5. Military Coup d'etat of September 12th

1. Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum.
2. Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümün fotokopisi alınabilir.
3. Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir.

YAZARIN İMZASI

TARİH



ÖZGEÇMİŞ

27 Eylül 1965'te İzmir'de doğdu.

İlk ve Orta öğrenimini İzmir'de tamamladı. 1985'te DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Dramatik Yazarlık Sanat Dalı'na girdi. 1989'da bu bölümden **Sokak Tiyatrosu ve Model Oyunlar** başlıklı teziyle mezun oldu. 1991'de **Tiyatro-Mitologya İlişkileri** başlıklı çalışmasıyla yüksek lisans derecesi aldı.

1986'da **Bitmeyen Ezgiler Bulmalıyız**, 1988'de **Yaprak Dökümü** (Ö.Rodop ile), 1989'da **Kaşıntı** (Z.Akdenizli ile) ve **Karakin Usta** adlı kısa oyunları ile Suat Taşer ödülü aldı. **Yaprak Dökümü** ve **Kaşıntı** GSF Tiyatro Bölümü'nce, **Lütfen Ölelim!** adlı oyunu da İzmir Sanat Tiyatrosu'nca sahnelendi. **Zaman Fırfırıyla Yolculuk** adlı çocuk oyunu 1992-93 süreminde İzmir Çocuk Tiyatrosu'nca ve 1993-94 süreminde Trabzon Devlet Tiyatrosu'nca sahnelendi.

Clifford Odets'ten **Lefty'i Beklerken**; **Uyan ve Şarkı Söyle!** ve Dario Fo'dan **Yüzsüz** adlı oyunları çevirdi. **Yüzsüz** 1993 yılında Ankara Ekin Tiyatrosu'nca ve 1994-95 tiyatrosüreminde Adana Devlet Tiyatrosu'nca sahnelendi. **Lefty'i Beklerken** 1993-94 tiyatro süreminde Ankara Özgür Sahne tarafından sahnelendi.

1992'de **Sokaktaki Tiyatro/ Seçenek Tiyatro'nun Kısa Tarihi** adlı kitabı yayımlandı. 1994'te A. Boal'in **Ezilenlerin Tiyatrosu** adlı kitabını Türkçeye çevirdi.

1993-94 tiyatro süreminde Ankara Ekin Tiyatrosu için Orhan Asena'nın **Sağırlar Söğüşmesi** oyununun düzenlemesini yaptı ve yönetti. Yine 1994'te Ankara Ekin Tiyatrosu'nda oynanan Haldun Taner'in **Günün Adamı'nın** yeniden düzenlemesini yaptı.

1994 yılında Özen Rodop ile bir ortak çalışma olan **Mektep** adlı ilk uzun oyununu yazdı. Oyun Ankara Ekin Tiyatrosu'nca 1994-95 süreminde sahnelendi. 1994-95 süreminde Uluslararası Tiyatro Topluluğu için Dario Fo'nun **Kadın Oyunları'nı** yönetti.

1995 Temmuz'unda ikinci uzun oyunu olan **Çitlembik Çıkmazı'nı** yazdı; İzmir Çocuk Tiyatrosu'nda Zerrin Akdenizli'nin **Yeldeğirmeni** adlı oyununu yönetti.

1996 yılında Michel del Castillo'nun **Gitar** adlı romanını **Çirkin** adıyla oyunlaştırdı ve Bursa Devlet Tiyatrosu'nda yönetti. WTTI'n (Dünya Tiyatro Eğitimi Enstitüsü) düzenlediği World Theatre'96 İzmir Buluşması'nın düzenleme komitesi II.başkanı olarak görev yaptı.

Toplamı elliye yakın, yazı, oyun, şiir ve çevirileri **Edebiyat-Eleştiri**, **Yeni İnsan**, **Özgür Gündem**, **Agon**, **Tiyatora**, **Express**, **Evrensel Kültür**, **Siyah-Beyaz**, **Yaratı**, **Yeni Politika**, **İkikalas Birheves**, **Kuva-yı Sahne**, **Gölge Tiyatro** gibi gazete ve dergilerde yayımlandı, yayımlanıyor. 1996 Kasım ayından itibaren aylık olarak çıkan **Gölge Tiyatro Dergisi'nin** yayın danışmanlığını yapıyor.

1990 yılından bu yana DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde öğretim elemanı olarak çalışıyor. Evli ve bir kızı var.

Önsöz

1970'den 1980'e Tiyatro yaşantımızın görünümünü ve Türk Oyun Yazarlığı'nda sorunları, arayışları, tartışmaları ve eğilimleri incelemeye çalışan bu çalışma aslında büyük kapsamlı bir çalışmanın sadece bir dilimini oluşturuyor. Bu çalışma, Uğur Akıncı'nın 1946-60; Gülayşe Temeltaş Erkoç'un 1960-1970 ve Zerrin Akdenizli Çelenk'in kısa süre içinde tamamlanacak 1980-1990 dönemlerini kapsayan çalışmaları ile yanyana geldiğinde, 1946'dan bugüne Türk Oyun Yazarlığı'nın yarım yüzyıllık bir topoğrafyası ortaya çıkmış olacak.

Bu çalışmanın temel amacı, dönemin temel özelliklerinin ile dönem içinde yazılan oyunlardaki sosyo-psikolojik yansımalarını ele almaktır. Çalışmanın 1970-80 döneminin tiyatro yaşantısı ile içerik ve biçim açısından dönemin eğilimlerini önemli ölçüde yansıtabildiğini düşünüyoruz. Çalışmanın, içerik bakımından eğilimleri irdelediğimiz ikinci bölümünde, bugüne değin yapılmış çalışmalarda kullanılmayan, farklı bir sınıflandırma kullandık. Bu sınıflandırmanın temel mantığı, dönemin sosyo-psikolojik özellikleri doğrultusunda, oyunların içeriksel bakımdan ayrılmasına dayanmaktadır. Bugüne değin yapılan sınıflamalarda farklı ölçüler kullanılmıştır. Kimi zaman ykuşak olarak yazarlardan hareketle bir sınıflandırma yapılırken kimi kez ise hem içeriği hem de biçimi kapsayan geniş tutulmuş sınıflandırmalar yapılmıştır. Bizim çalışmamızda, salt içeriğe dayalı olarak sosyolojik bir düzlemde oyunlar irdelenirken, yazarın kimliği ve bağlı bulunduğu kuşak, oyunların biçimsel ve biçemsel özellikleri bilinçli olarak sınıflama dışı bırakılmıştır. Kuşku yok ki, her sınıflamanın barındıracağı zaafiyetler bu sınıflandırma için de geçerlidir. Ancak, bu noktada önemli olan, çalışmanın bağlamı ile bu sınıflandırmanın uyuşup uyuşmadığı ve kendi içerisinde tutarlı olup olmadığıdır.

Temel olarak, 1970-80 dönemi oyun yazarlığında eğilimleri ele aldığımız bu çalışmada, dönem içerisinde yazılan oyunların çoğundan farklı oylumlarda da olsa bahsetmeye çalıştık. Ancak, gerek ödenekli tiyatroların belgeliğinde gerekse kişisel belgeliklerde bulamadığımız ama adını bilebildiğimiz kimi oyunları inceleme dışında bırakmak zorunda kaldık.

Bu dönem içerisinde yazılan oyunları kendi bilimsel çalışmaları içinde farklı bağlamlarda da olsa inceleyen kişilerin tezleri bu çalışmanın ortaya çıkmasında büyük ölçüde yarar sağladı. Özellikle, Yard. Doç. Dr. Efdal Sevinçli'nin bölümümüzde yaptırdığı; yayın organlarındaki tiyatro haber ve eleştirilerini derleme amacını taşıyan bitirme çalışmalarının bu teze büyük ölçüde katkısı oldu. Bu çalışmaların gelecekte de, bu alanda yapılacak çalışmalara büyük katkı sağlayacağına inanıyorum. Kendisine özellikle teşekkür ediyorum.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında, kişisel belgeliği ile en çok yararı dokunan insan Prof. Dr. Özdemir Nutku olmuştur. Onun kişisel belgeliği olmasa bu çalışmanın ortaya çıkması bir hayli güç olurdu; özel bir teşekkür borcum var.

Ele aldığım dönemi hem bir tiyatro öğrencisi hem de bir tiyatro asistanı olarak yaşamış olan tez danışmanım Doç. Dr. Hülya Nutku ise yerinde uyarıları, yönlendirmeleri ve gerek düşünsel gerekse lojistik desteğiyle bu çalışmaya büyük katkı sağladı. Kendisine teşekkür ediyorum.

Ve bu çalışmanın gizli kahramanlarına; başta bende emeği olan tüm öğretmenlerime; bu çalışmaya katkı sağlayan tüm dostlarıma, öğrencilerime; kendi zamanını başka bir insana armağan etme özverisini gösteren sevgili eşim Zerrin'e ve varlığıyla bana güç veren sevgili kızım Azra'ya teşekkürlerin en büyüğü...

Semih Çelenk

Ekim 1997

İÇİNDEKİLER

Önsöz	i
İçindekiler	iii
Giriş	1
1.Bölüm: 1970-80 DÖNEMİNİN EKONOMİK, SİYASAL VE TOPLUMSAL GÖRÜNÜMÜ VE DÖNEMİN TİYATRO YAŞANTISI	
I.1970'DEN 1980'E TÜRKİYE'NİN EKONOMİK, SİYASAL VE TOPLUMSAL GÖRÜNÜMÜ.....	29
II. 1970-80 DÖNEMİNDE, ENGELLEMELER VE YASAKLAMALAR KISKACINDA TÜRKİYE'DE TİYATRO YAŞANTISI	48
2.Bölüm: 1970-80 DÖNEMİ TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA SORUNLAR, TARTIŞMALAR, BİÇİMSEL VE İÇERİKSEL EĞİLİMLER	
I.1970-80 DÖNEMİN OYUN YAZARLIĞI'NDA SORUNLAR, TARTIŞMALAR VE BİÇİMSEL EĞİLİMLER	93
II.1970-80 DÖNEMİ OYUN YAZARLIĞI'NDA İÇERİKSEL EĞİLİMLER	
A.İŞÇİ EKSENİNDE DÜZENİN ÇARPIKLIKLARINI ELE ALMA EĞİLİMİ ...	115
B.KÖYDEKİ TOPLUMSAL DEĞİŞİKLİĞİ VE KÖY YAŞANTISININ SORUNLARINI ELE ALMA EĞİLİMİ	134
C.TARİH VE SÖYLENCİYİ BİR MALZEME VE SORGULAMA NESNESİ OLARAK ELE ALMA EĞİLİM	152
D. MODERN KENT YAŞANTISININ GETİRDİĞİ SORUNLARI, AİLE KURUMUNU VE EVRENSEL ANLAMDA BİREYSEL AÇMAZLARI ELE ALMA EĞİLİMİ	174
Sonuç.....	193
Kaynakça	206

EK : Dönem İçinde ürün veren Oyun Yazarları'nın ve dönem içinde yazılan oyunların sahne uygulamalarının fotoğrafları.

GİRİŞ

Türk Tiyatrosu'nun "dram sanatı" açısından belli bir dönemini ele alan bu çalışmada, kuşku yok ki çalışmaya zemin oluşturacak bir "gelenek"i ve bu geleneğin kaynaklarını ve gelişimini belirlemek bir zorunluluk oluyor. Bir soruyla başlamak ve bu sorunun arkasına başka soruları eklemek gerekiyor. Yazılı anlamda "Türk Tiyatrosu" nasıl bir geleneğe yaslanmaktadır? Bu ilk soruyu doğru bir biçimde yanıtlayabilmek için, bir adım daha geriye gitmek ve Türklerde tiyatro sanatının ya da "mimetik" geleneğin nereden başladığını belirlemekte yarar var.

Niyazi Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi** adlı yapıtında bu soruları kapsamlı olarak ele almakta ve konumuzla ilgili olarak, Yugoslav yazar M.M.Nicolitch'in şu görüşlerine yer vermektedir:

Tiyatro ileri bir medeniyetin ifadesi olduğu gibi, edebiyatın aktörlerin ve seyircilerin varlığını bildirir. Türklerin dört binyıl önce Orta Asya'da ileri bir medeniyetleri vardı. Türkler çevrelerini etkileyen bir kavimdi.¹

Nicolitch'e göre bu anlamda Orta Asya'da yaşayan Türklerin ikibin yıl önce bir tiyatrosu, hem de yazılı bir tiyatrosu vardır. Nicolitch aynı döneme ait iki oyundan söz etmektedir. Ona göre bu iki oyun da Türklerde tiyatronun epik bir karakteri olduğunu göstermektedir. Bu oyunlardan birinde, o devirde yapılmış savaşlardan birinde kazanılan zafer anlatılırken, daha yakın zamanlara ait olan diğer oyun ise "namus" kavramını ele alan bir "kahramanlık" oyunudur. Nicolitch'e göre çevrelerinde tiyatral anlamda kendilerini etkileyecek başka bir topluluk olmadığı için, Türkler tiyatrolarını geliştirme işini kendi yurtlarına bırakmışlardır. Metin And'ın da belirttiği gibi,² bilgi kaynakları açısından da sakat olan bu görüş, bizce de oldukça çelişkilidir. Türklerin ikibin yıl öncesinde yazılı bir tiyatro geleneği olması bizce de akla yakın gelmemektedir. Böyle bir gerçeklikten bahsedilse bile bunun sürdürülmemiş olması bile, toplumsal yapı ile içiçe girmemiş, organik bir

¹Aktaran: Niyazi Akı, **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi-1**, Dergah Yayınları, İstanbul 1989, s.18.

²A.g.y., s.18.

biçimde gelişmemiş bir etkinlik olduğunun kanıtı sayılmalıdır. Bu anlamda da Türklerin uzun yıllar öncesine dayanan yazılı bir tiyatro geleneğinin olmadığını rahatlıkla savlayabiliriz.

Türklerin anadoluya göçlerinden sonra, burada yaşadıkları Şaman inanışlarında "ritüelistik" karakterli bir mimetik gelenekleri olduğunu ve bu geleneğin aynı zamanda köy seyirliklerini de doğurduğunu biliyoruz. Ama bu geleneğin Greklerde olduğu gibi, gelişkin bir tiyatronun temellerini atmakta yetersiz kaldığı da bir gerçektir. Bu da George Thomson'ın *Aiskhylos ve Atina* adlı yapıtında belirttiği, "gösterimin laikleşmesi" noktasının aşılammamış olmasından kaynaklanmaktadır. Thomson'a göre ilkel cemiyetlerdeki "dramatik" ayin'in tiyatroya dönüşmemesinin tek nedeni, kimi toplumlarda bu ilkel cemiyetlerin laikleşmeye direnecek denli sağlam yapılı olmasıdır.³ Thomson'ı dayanak olarak alırsak birçok doğu toplumunda olduğu gibi Türklerde de tiyatral eylemin ritüelistik aşamada kalmasının toplumsal yaşantının laikleşmemesinden doğduğu açıklıkla görülebilir. Türklerin İslam'ı kabullenmelerinden önceki doğa mistisizmine dayanan Şaman inanışlarında, tıpkı Greklerdeki "ilkel cemiyet"lerin "kutsal doğa törenleri"ne benzer ayinler yaptıkları biliniyor. Ancak bu ayinler "laikleşme" sürecini yaşamadığı için bir dönüşüme uğramamışlardır. Niyazi Akı, bu konuda, "atalarımızın doğaya çok yakın kırmızı, tarasunlu ayinleri bize Dionysos ruhunun ürünü olan Eleusis'ler gibi klasik Grek trajedisine benzer bir tiyatro hazırlamazlar."⁴ demektedir.

Türklerde "dram sanatı" tam olarak ne zaman başlamaktadır? Yukarda da bahsettiğimiz tartışmalı olan kimi oyunlar hesaba katılmadığında, "dram sanatı"nın, ardı sıra oyunlar yazılmasına neden olan İbrahim Şinasi'nin "Şair Evlenmesi"yle tarihlenen ve ancak 140 yılı bulan bir geçmişi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Peki bunun ötesinde, yazılı anlamda bir "Türk Tiyatrosu"ndan söz edilebilir mi? Eğer söz edilemezse, bunun yukarda saydığımız "gösterimin laikleşmesi" noktasının yaşanmaması dışında başka nedenleri olabilir mi?

³George Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, Çev: Mehmet H.Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul 1990, ss:216-217.

⁴Akı, s.19.

Antik Grek Tiyatrosu'ndan, tiyatro sanatının bugünkü biçimine kavuşmasına dek gecirdiği evrimleşme sürecinde tiyatro sanatının, iki damar üzerinde geliştiği görülecektir. Bu damarlardan biri halkın gündelik yaşamı içinde, bir ihtiyaç, yaşantının ayrılmaz bir parçası olarak varolan "ritüel"i en geniş anlamıyla "oyun"u, "seyir"i de kapsayan bir "Halk Tiyatrosu" geleneği; diğeri ise tarih boyunca egemenlerin aynı kaynaktan yararlanarak, öncelikle kendileri için himayelerinde yarattıkları/ geliştirdikleri daha sonra ise toplumu dolaylı olarak yönlendirme adına yaygınlaştırdıkları, süreç içinde topluma kabullendirdikleri "soylu tiyatro" damarıdır. Bütün toplumların yaşamına bakıldığında yaşanan tarihsel süreç içinde kimi istisnalar dışında, bu iki damar görülebilir. Yeryüzünde insan yaşantısının başlamasından modern zamanlara, kent yaşamının gelişmesine değin bütün toplumlarda, yaşantının önemli anlarının, dönüşümlerin, hüznün ve sevinçlerin yönlendirdiği yaşamla içiçe ve devingen bir dramatik kültürü görebilmek mümkün oluyor. Türklere bakıldığında da bunun çok farklı olmadığını; Orta Asya'dan gelenlerin geldikleri yerde bir oyun kültürüne sahip olduklarını ve bu oyun kültürünü de beraberlerinde Anadolu'ya taşıdıklarını bilebiliyoruz. Türklerdeki bu "oyun" kültürü ya da başka bir deyişle "mimetik" gelenek, Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulması ve merkezi bir toplum yapısına kavuşulmasıyla, çoğunlukla İstanbul merkezli gelişen bir "seyir" kültürüne dönüşmüştür. Osmanlı toplumunda taklit, hüner ve becerilerin gösterilmesi demek olan gösteri sanatlarının özellikle padişah şenliklerinde çokça yer aldığı da biliniyor. Dramatik köylü oyunları, Karagöz, Ortaoyunu vb. gelenekler ise kültürlerarası etkileşimin de katkısıyla toplumumuzun yaşantısında oyun kültürünün ve mimetik geleneğin bir devamı olarak gelişmiştir.

Bütün bu verilere karşın, Türklerde dram sanatının gelişmemesi nasıl açıklanabilir? Ya da bu soruyu biraz farklı bir biçimde sorarsak; gerek "soylu tiyatro", gerekse "halk tiyatrosu" damarını besleyen bir kaynak olarak tragedyanın 2500 yıl önce Türklerin daha sonra yerleştikleri, yaşadıkları topraklarda doğmuş olmasına rağmen, bizlerin neden sadece 140 yıllık bir dram sanatı geleneğimiz var? Bu soruları yanıtlamada yukarda saydığımız köklü nedenler dışında, bu nedenlerle beslenen ya da

bu nedenleri doğuran daha başka ne gibi etkenler bulunabilir?

Bir mimetik gelenek ya da bir oyun kültürü olarak, “halk tiyatrosu” geleneğinin kesintili de olsa doğal seyri içinde, farklı kültürlerden de etkilenererek geliştiği, biçim değiştirdiği kısacası varolduğu biliniyor. Ancak bununla koşut gelişen bir soylu tiyatro geleneğinin Türklerde bir türlü oluşmamış olduğunu söylemek çok da yanlış olmaz. Altıyüzyıllık Osmanlı İmparatorluğu’nun ancak son yüzyılında, “Batılılaşma” hareketleri ile birlikte kurumsal bir tiyatro yaratma yolunda girişimler olduğu bir gerçektir. Başka bir deyişle Türklerde, halkın bir dramatik kültürü ve mimetik geleneği olmasına karşın egemenlerin bir “soylu tiyatro” geleneğinin 1800’lerin ikinci yarısına gelinene değin oluşmadığı görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun bu son dönemine dek, bir “soylu tiyatro” damarı oluşmamasında yukarda saydığımız temel nedenlerden doğan ya da bunları doğuran kimi etkenleri gözden kaçırmamak gerekiyor. Nedir bu etkenler?

Öncelikle iki temel etkeni görmek mümkündür. Bunlar, “göçerlik” ve “din” etkenleridir. Bu etkenlerden “göçerlik”, toplumun karakterini belirleyen ve ikincisine göre daha eski olan bir olgudur. “Göçerlik” olgusu, imparatorluğun gelişmesi, kısmen yerleşik hayata geçilmesi ve kentlerin ve bir kent kültürünün oluşmaya başlamasıyla, toplumsal hayatın pratiğinden çıkmaya başlasa da, burada ikinci etken olarak ele aldığımız “din” olgusu, toplumsal hayatın önemli bir belirleyeni olarak etkisini ve ağırlığını giderek arttıran bir olgu olmuştur. Öyle ki Türklerde “din” uzun yıllar boyunca bir “tiyatro sanatı”nın ve buna bağlı olarak da bir “dram sanatı”nın gelişmemiş olmasının en önemli etkenidir diyebiliriz. Bu konuda, Müslüman Türk sanatçısının özgür ruhu çok daha soyut olan yazıyla (hat ile) kendini avutmuş, o dalda alabildiğine özgür ve özenli olmuştur. Kısaca söylemek gerekirse, İslam sanatlarını besleyen ilkeler, içinde yaşadığımız bu görünen fakat geçici sayılan dünyanın ötesinde din kitaplarının vaadettiği bir sonsuz yaşam özlemine dayanan İslam felsefesi ilkeleridir. Bu ilkeler müslüman sanatçıyı gerçek yaşama bağlanıp onu yansıtırса adeta günah işleyerek sonsuz yaşam’ı yitirme korkusuna düşmüştür. ⁵ saptamasını yapan Niyazi Akı, bu saptamasını doğrulamak

⁵A.g.y., s.20

için Louis Massignon'un Müslüman sanatın tuzağına düşmek istemez... Bundan dolayı Müslümanlarda dram sanatı yoktur yargısını haksız bulmadığını belirtmektedir. Akı, gerçek ya da tasarlanan yaşamı, sözleri, hareketleri ve kişileriyle canlandırmak olan dram sanatının sanatçı özgürlüğünü kısıtlayan böyle bir dünya görüşü ortamında doğması kuşkusuz güçtü⁶ demektedir.

İslam dininin hem düşüneyi hem de günlük yaşamı belirleyen katı kurallarına karşın, dinsel kuralların yönetimde etkin olduğu Osmanlı İmparatorluğu'nda yine de, bugün "Geleneksel Türler" olarak kabullenilen Karagöz, Ortaoyunu ve Meddah'ın, erkeklerin biraraya geldikleri ortamlarda bir "eğlence", bir "seyir" olarak geliştiği biliniyor. Yine, dramatik köylü oyunlarının da ilkel yaşantının çağlar boyunca pek kesintiye uğramayan ama kültürün değişimiyle evrimlenen bir biçimde, doğadaki ve toplumsal yaşantıdaki değişiklikleri belirlemek adına, tüm toplum üyelerinin katıldığı etkinlikler olarak sürdüğünü belirtmek gerekiyor. Ancak tüm bunlar, Türklerde bir dram sanatının gelişmesi için uzun yıllar boyunca yeterli olmamıştır. Çünkü, "göçer" bir karakteri olan Türk toplumunun, gösterim sanatını yasaklayan bir dini kabullenmesiyle, "geleneksel seyirlik" olan dışında bir tiyatro ve bunu takip eden bir dram sanatının varolması imkansız hale gelmiştir.

Türklerde "tiyatro" sanatının ve dram sanatının gelişmeye başlaması ise ancak toplumun farklı bir anlayışla yeniden biçimlenmesi çabaları ile mümkün olabilmıştır. Toplumun yüzünü doğudan batıya çevirmesiyle Türklerde dram sanatı da hızla gelişmeye başlamıştır.

Bu noktada küçük bir saptama yapmak gerekiyor. Yukarda bahsettiğimiz anlamda, "İslamî" ve "Göçer" karakterli, geleneksel bir toplumda batılı tarzı bir yaşam biçimi yerleştirmeye yönelik değişim hareketlerinin de temel özelliklerini belirlemekte yarar var. Böylesi bir saptamada bulunmak batılılaşma ve yenileşme hareketlerinin ışığında hızlı bir ivmeyle gelişen dram sanatımızın yapısının belirlenmesi konusunda da bize yardımcı olacaktır.

Yaşanılan gerçeklikler bize, Osmanlı toplumunda gerek çağdaş bir yaşam biçiminin gerçekleştirilmesinde gerekse dram sanatının

⁶A.g.y., s.21.

oluşmasında, “ikameci” bir yaklaşımın seçildiği ve bu yaklaşım tarzının topluma, totaliter bir geleneğin de yardımıyla benimsetilmeye çalışıldığını göstermektedir. Osmanlı’da “batılılaşma” isteği ne yazık ki büyük oranda bilinçli bir seçim değil, bir eksiklik ve bir zorunluluğun gereği olarak görülmüştür. Bu yüzden de Osmanlı İmparatorluğu’ndaki yenileşme hareketlerinden başlayarak tüm yenileşme ve modernleşme çabaları uzunca bir süre toplumsal yaşantı ile organik bir bağ içine girememiştir. Bunda Türk toplumunun geleneksel yapısının güçlülüğü yanında, yenileşme çabalarını sürdüren kadroların da toplumsal yapı ile bütünleşmektense, yukarda da belirttiğimiz anlamda totaliter devlet yapısına ve bu yapının toplumla kurduğu ilişki biçimine yaslanarak bu yenilikleri getirmeyi tercih etmelerinden kaynaklanmaktadır.

Türk toplumu kurumsal anlamda bir “soylu tiyatro” geleneğini ancak Osmanlı aristokrasisinin son yıllarında oluşturabildiğini söylemiştik. İmparatorluğun son dönemlerinde saray temsilleriyle başlayan ve giderek alenileşen opera, bale ve tiyatro gösterileri ile bir “ulusal tiyatro”, “ulusal opera”, “ulusal bale” yaratma çabaları tarihsel olarak neredeyse içiçe geçmiştir. Türklerin, ya da Osmanlı toplumunun, bu çabalar ortaya çıkana değin, batıda olduğu anlamda bir saray tiyatrosu, bir soylu tiyatro deneyimi olmamıştır. Oysa ki, dünya tiyatrosunun bütün klasik yazarlarının, halk tiyatrosu damarından da beslenen ama daha çok “soylu tiyatro” anlayışının yarattığı yazarlar olduğunu görmek güç değildir. Aiskhylos, Sophokles, Euripides, Shakespeare, Moliere gibi dünya dram sanatının temel taşları, tiyatronun en etkin iletişim aracı olduğu dönemlerde, sarayın ya da egemenlerin himayesinde gelişen yazarlardır. Batı dünyası içinde tiyatro Atina’dan bu yana, bir sanat olmasının ötesinde etkin bir biçimde kullanılabilen politik bir iletişim ve yönlendirme aygıtı olmuştur. Batı’da özellikle küçük prensliklerin, şatoların, kiliselerin resme, müziğe ve gösteri sanatlarına gösterdikleri ilgi, Osmanlılar’da belki bir tek şiirin ve kısmen de hat ve minyatür sanatlarının gördüğü ilgi ile ölçülebilir. Osmanlılar’da bir tek şairler saltanat tarafından beslenmiş ve gözetilmiştir. Bugünün şiir sanatı açısından bakıldığında bile imge, müzikalite açılarından oldukça gelişkin ve dil olarak da Türkçe, Farsça, Arapça’nın harmanından oluşan Osmanlıca’nın sözcük ve anlatım zenginliğine sahip

bir şiir, “Divan Şiiri” ortaya çıkabilmiştir. Batı ise bu zenginliği Atina’dan başlayarak egemenlerin gözetme ve kollamaları sayesinde dram sanatında yakalayabilmiş ve geçmişi 2500 yıl öncesine dayanan, kesintili olsa da süren bir dram sanatı geleneği yaratabilmiştir. Arnold Hauser de, **Sanatın Toplumsal Tarihi** adlı yapıtında, tragedya zenginliğini yaratan olgunun, büyük ölçüde egemenlerin gözetme ve kollaması olduğunu açıkça söylemektedir:

Tragedyacılar genellikle devletin memurları ve devletin levazımcılarıydı. Devlet onlara oynadıkları oyunlar için para vermekteydi. Ama doğal olarak devletin politikasına ya da egemen sınıfların çıkarlarına ters düşecek oyunların sergilenmesine izin verilmiyordu. Tragedyalar açıkça taraflıydı ve bundan başkatiürlü olmak gibi bir iddiaları da yoktu.⁷

Yukarda da belirttiğimiz gibi, tiyatro sanatı, Atina’dan başlayarak modern zamanlara gelinene değin, toplumu estetik ve eğlenceli bir biçimde yönlendirmenin, eğitmenin, topluma bir mesaj iletmenin en etkin aygıtı olarak gelişmiş, geliştirilmiştir. Tiyatro Sanatı’nın Batı dünyasında bu denli ilgi görmüş ve zenginleşmiş olmasının temel nedenlerinden biri, egemenlerin bir sanatın ötesinde bir iletişim aygıtı olarak tiyatroya ihtiyaç duymalarında aranmalıdır. Gerek Atina’da, gerek Roma’da, gerekse Ortaçağ’da bu işlev hiç değişmemiştir. Ancak, tiyatro sanatının ya da dramatik sanatın hayatın bütüncül bir yansılaması olmasından doğan bu toplumsal işlevlilik, Ortaçağ’dan başlayarak Mimus oyuncularını ile birlikte halkın muhalif katmanları için de bir silah haline gelmiş ve baştan beri tiyatro sanatının gelişiminde ikinci bir damar olarak söz ettiğimiz “halk tiyatrosu” damarından beslenen ve geliştirilen ve bu adla anılan bir tiyatro doğmuştur. Egemenlerin koruma ve kollamalarında gelişen bir gelenek olarak “soylu tiyatro” ile, halkın oyun kültüründen beslenen “halk tiyatrosu” geleneği, önceki bireşimleri dikkate almazsak ancak onsekizinci yüzyılda, “Burjuva Tiyatrosu” genel tanımı içine alabileceğimiz bir bireşim

⁷Arnold Hauser, *The Social History Of Art*, trans:Stanley Goldman, 4 vols. , New York: Wintage Books Inc., 1957, 1:87.

yaratabilmiş ve bu da aynı zamanda bugünkü Batı Tiyatrosu'nun önemli bir gelişimi olmuştur.

Türk toplumu açısından baktığımızda, gerek çağdaş tiyatro bireşimini yaratan damarlardan birine oldukça geç sahip olunmuş olmasından, gerekse "halk tiyatrosu" damarının, daha çok bir seyirlik olarak gelişmesinin ve dram sanatına katkıda bulunamamış olmasından doğan bir "geleneksizlik" sorunu ortaya çıkmaktadır. Yukarda da belirttiğimiz gibi, uzun bir geçmişe dayanan ve tarihsel süreçte çeşitlenen bir halk tiyatrosu geleneği ile batıdan, batının diğer kurumlarıyla birlikte ikame edilen "Batı Tiyatrosu" geleneklerini tanıma ve bunları biraraya getirerek, bize ait bir tiyatro ve dram sanatı yaratma çabalarının geçmişi yüz yılı biraz aşmaktadır. Kaldı ki, bizdeki "halk Tiyatrosu" geleneği, tam anlamıyla laikleşebilmiş, bir "tiyatro" olarak adlandırılabilir bir tiyatro bile değildir. Ve toplumumuzun bu geleneği de, yenileşme çabaları içinde tüm diğer kurumlarda olduğu gibi yeniyi tamamen kabullenen ve toplumun o konudaki tüm birikimini ve geleneğini reddeden, totaliter bir anlayışın kurbanı olmuştur. Türk toplumunda batılı anlamda bir tiyatronun kurulma sürecinin aynı zamanda "halk tiyatrosu" geleneği'nin de- ya da bunu bizdeki adıyla "halk temaşası" demek daha doğru olacaktır- yok sayılma ve aşağılanma süreci olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Tıp biliminin yerleştirilme ve tüm kurum ve kurallarıyla oturtulma sürecinde, halkın içinde gelişmiş halk tıbbının "büyücülük" ya da "safсата" sayılarak tümünden yok sayılması da bunun başka bir alandaki çarpıcı örneği sayılmalıdır. Böylece tıpkı halk tıbbının süreç içinde yokolmaya yüz tutması gibi halk tiyatrosu da geleneksel örnekleri ve ustaları ile yavaş yavaş ortadan kalmıştır. Geriye hızlı ve çarpık kentleşmenin doğurduğu, ne köylü ne de kentli olan "ortada kalmış" köksüz ve geleneksiz insanlar benzeri, ortada kalmış, prematüre, yoz bir sanat anlayışı kalmıştır. Osmanlı'nın son döneminde ortaya çıkan, batının etkisinde kalmış "karmaşık bir tiyatro yapısı" bunun en çarpıcı örneğidir. Osmanlı'nın son dönemlerinde ve Cumhuriyet devriminin ilk yıllarında Batı'dan gelen tiyatro ile geleneksel temaşa sanatını birleştirebilme çabaları çoğunlukla bilinçten uzak ve güdük çabalar olarak kalmıştır.

Ulusal bir "dram sanatı" yaratma çabasının motoru, "uluslaşma"

süreci olarak alınmalıdır. Bu anlamda da batı toplumları ile Türk toplumu arasında en az ikiyüz yıllık bir fark olduğu görülmektedir. Batılı toplumların uluslaşma süreçlerinde feodal dönemlerde oluşan ve gelenek olarak Antik Grek ya da Roma tiyatrosuna dayanan bir dram sanatı ile yine geçmişi ilkel dönemlere dayanan halkın oyun kültürünü birleştirebildikleri ve buradan da ulusal bir tiyatroya, bir dram sanatına ulaştıkları açıktır. Türk toplumunda ise toplum ile egemenlerin Cumhuriyet'in kuruluş sürecine dek ayrı dünyalarda yaşadığı bir kültürde bu bireşimin gerçekleşmesinin oldukça güç olduğu görülmelidir.

Türklerde "dram sanatı" da organik bir biçimde değil, "ikameci" bir anlayışla ortaya çıkmıştır. Egemenler, Osmanlı'nın son döneminden başlayarak yenileşme çabaları içinde, ucuz halk eğlencelerinin yerine "soylu bir temaşa sanatı"nı ikame etmeye çalışmışlardır. Hiç kuşku yok ki, ahlaksal ve dinsel değerler açısından kimi tutuculuklara sahip toplumumuzda daha önce hiçbir geleneği olmayan bir kurumu yerleştirmeye çalışmak oldukça zordur. Tanzimat'tan başlayarak, tiyatro sanatı gibi batılı kurumsallıkları Türkiye'de yerleştirmeye çalışanlar, büyük zorluklarla karşılaşmışlardır. Bu bakımdan da geç kalmışlığın acısı ve acelesiyle davranmışlardır.

Bir "mekteb-i ibret" ya da "mekteb-i ahlak" olarak tanımlanan tiyatro sanatı Tanzimat'tan başlayarak, toplumu yeniden biçimlendirme çabalarının önemli bir aracı olmuştur. Hiç kuşku yok ki, bu işlevlendirmede, yakın zamanlara dek tiyatronun en etkin "mass media" oluşunun etkisi büyüktür. Tiyatroya duyulan ilgiyi tüm dünyada olduğu gibi Türk toplumunda da bir sanatsal ve estetik eğilim olarak algılamak bu anlamda yanlış bir bakış açısı sayılmalıdır. Tiyatro sanatı yüzyıllar boyunca sanatsal ve estetik bir arayış olmaktan öte daha çok etkin bir iletişim aygıtı olması sayesinde böylesi gelişebilmiş bir sanat dalı olabilmıştır. Türk toplumunun gelişim sürecinde de bunun izlerini görmek mümkündür.

Türk toplumunda, Osmanlı'nın son döneminde başlayan ve 1923 Cumhuriyet devrimi ile ivme kazanan yenileşme ve batılılaşma çabaları içinde önemli bir öge olarak ortaya çıkan dram sanatı, tıpkı batıdaki şekli, işleyişi ve estetiği ile ülkemizde yerleştirilmeye çalışılmıştır. Yenileşme ve batılılaşma çabalarının başlarındaki dram sanatı örnekleri, batıda eğitim

görmüş, yaşamış, batı kültürünü özümsemiş bir entelijansiyanın kaleminden çıkmış örneklerdir. Bu süreçte özellikle Fransız etkisinde üretilen, edebiyatın bir kolu olarak algılanan ve sarayda yapılan gösterilerden bağımsız olarak gelişen bir dram sanatından söz edilebilir. Batı edebiyatının bir türü olarak verilen dram sanatı örnekleri ile “tiyatro sanatı”nın birleşebilmesi ise daha çok “Batı Tiyatrosu”nun biçim ve eğitiminin toplumda kurumsal olarak yerleşmesi ile mümkün olabilmektedir.

Osmanlı toplumunda yenileşme çabalarının örgütlü bir biçimde başlangıcı tanzimat dönemidir. Tanzimat dönemi, 3 Kasım 1839’da Mustafa Reşit Paşa’nın *Tanzimat Fermanı*’nı okumasıyla başlayan ve 1.*Meşrutiyet*’in ilanına değin süren; Osmanlı İmparatorluğu’nun toplumsal ve kurumsal yapılarını Batılı anlamda yeniden örgütlemek adına girişilmiş bir yenileşme sürecidir.

*Genç hükümdar ve Mustafa Reşit Paşa imparatorluğun askerlik, adliye, siyaset ve eğitimle ilgili tutumlarını yenilemeyi tasarlıyorlardı; fakat toplum düzeninin temeline, ruhuna dokunan bu tasarının gerçekleşmesi hem güçtü, hem de zamana bağlıydı. Buna karşın devlet görüşünün Batı’yı taklit ve kabule çok elverişli oluşundan yararlanan günlük yaşam ağır da olsa devamlı bir yürüyüşle kendini yeniliyordu.*⁸

Söz edilen dönem içinde, İstanbul’un dışında da, örneğin İzmir’de odaklanan levantenlerin, elçilerin ve bunların çevresinin de etkisiyle, kültür ve eğlence hayatının profili de değişmeye başlamıştır. Saray çevresi, devletin resmi erkanı ve entelijansiyanın oluşturduğu yenilikçi güçler, yenileşme sürecini toplumsal hayata müdahalelerle hızlandırmaya çalışmışlardır. Bu dönem içerisinde saraya gösteri amaçlı gelen toplulukların sayısı artmıştır. Ayrıca yine bu dönem içerisinde, İstanbul ve İzmir’de yaşayan levantenlerin ve elçilik çevrelerinin oluşturduğu yabancı koloniyle, batıda eğitim görmüş Osmanlı entelijansiyanının ilişkileri

⁸ Akı, ss:46-47.

giderek artmış ve bu da insanların yaşam biçimlerinde oldukça büyük değişiklikler getirmiştir. Öncelikle saray erkanı ve çevresi, daha sonra ise entelijansiya ve yüksek bürokrasi için tıpkı batıdaki gibi kültürel ve sanatsal anlamda farklı bir yaşama alanı ortaya çıkmıştır.

Başta İstanbul ve İzmir gibi imparatorluğun önemli kentlerinde, daha sonra ise diğer büyük kentlerde tiyatro, bale ve opera gösterileri yapılmaya başlanmıştır. 18. ve 19.yüzyılda gerek İstanbul'un gerekse İzmir'in batılı turne toplulukları için önemli kentler olduklarını, birçok turne topluluğunun yeni oyunlarının ilk gösterilerini bu kentlerimizde vermelerinden de anlaşılabilir. Özellikle İzmir'de bu yüzyıllarda levantenlerin de büyük etkisiyle, bugünle karşılaştırılmayacak ölçüde zengin bir tiyatro yaşantısı vardır. Dram sanatı'nın gelişmesi açısından bakıldığında gerek sarayda gerekse büyük kentlerde etkin olan bu tür gösterilerin hızlandırıcı etkisi dikkate değer sayılmalıdır.

Dram sanatının gelişme sürecinin başlangıcı olarak, batı edebiyatının örnek alınarak, yazınsal yapıtlar üretilmeye başlanmasını almak gereklidir. "Tiyatro" da bir yazınsal tür olarak, tıpkı öykü ve romanda olduğu gibi "yeni bir tür" olarak edebiyatımıza girmiştir. Türk entelijansiyasının ve yazarların, batıda yazılmış tiyatro yapıtlarını özgün dilde okumasının ve bunları dilimize kazandırmaya, giderek de bunları bizim gündelik yaşantımıza ve değerlerimize uyarlamaya girişmesi, dram sanatının gelişimini hızlandıran en önemli etkenlerin başında gelmektedir. Bu süreç içerisinde birçok tiyatro metni dilimize çevrilmiş, uyarlamalar yapılmış ve yazarlar bu türde denemelere girişmiştir.

Tartışmalı olanlar dışında ilk Türk oyunu olarak adlandırılan İbrahim Şinasi'nin **Şair Evlenmesi** ise, Tanzimat Fermanı'nın okunmasından tam 20 yıl sonra, 1859'da yazılmıştır. İlk Türk oyunu olarak adlandırdığımız ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun açılışında oynanmak üzere sipariş üstüne yazılan **Şair Evlenmesi**'nin biçimsel açıdan Fransız tiyatro geleneğinin etkisinde kaldığı açıkça görülebilir. Ancak yapıt, birçok incelemecinin hemfikir olduğu gibi "tam anlamıyla yerli" bir içeriğe sahiptir. Niyazi Akı, İbrahim Şinasi'nin bu ilk yapıtını yazar için artık bir olgunluk dönemi yapıtı olarak görmektedir.

(...) Şinasi bu yeni türü denerken hiç de acemi

değildir. Paris'te uzun yıllar Moliere tutkusuyla çok dikkatli bir seyirci olarak tiyatroya devam eder; bir yandan da komedi dalının temelini oluşturan, dolantı, dil ve kısmen de psikoloji gibi öğelerin, kısa deyişle komik öğenin ne olduğunu, nasıl kullanıldığını öğrenmeye çalışır. 1859'da yazılan Şair Evlenmesi bunun için bir denemenin çok ötesinde hayli olgun bir eserdir. ⁹

Batı'nın 2500 yıllık tiyatro ve dram sanatı geleneği bize, dram sanatının gelişmesinin yalnızca iyi yazarların çıkmasıyla değil, aynı zamanda tiyatro sanatının gelişimiyle de çok bağımlı olduğunu göstermiştir. Bu anlamda İbrahim Şinasi ile başlayan ve diğer edebiyatçılarla süren "tiyatro" türünde yazınsal yapıtların ortaya konması eylemi, uzunca bir süre salt yazınsal bir eylem olarak kalmış, gelişkin bir tiyatro pratiği ile etkileşim içine girmemiştir. 1839'da Tanzimat Fermanı'nın okunmasıyla başlayan ve 1908'de II.Meşrutiyet ilanına dek süren Tanzimat Dönemi içerisinde, tiyatro sanatı adına önemli pratikler yaşanmasına karşın, bu döneme damgasını vuran her türlü sansür ve engellemeler özgürce yapıtlar verilmesini engellemiştir.

İbrahim Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'yle başlayan süreç içinde İstanbul ve İzmir gibi kentlerimizde tiyatro eylemine yönelik çabalar da görülür. Yabancı turne toplulukların temsiller verdiği bu kentlerimizde süreç içinde Ermeni yurttaşların öncelikle kendi dillerinde ve Fransızca daha sonra ise Türkçe temsiller veren topluluklar oluşturdıkları görülür. Bu topluluklar içinde Ermenilerin kurduğu *Şark Tiyatrosu* ve yine bu topluluktan doğan ve ağırlıklı olarak İzmir'de oyun oynayan *Vasपुरagan Topluluğu* sayılabilir. Bütün bunların yanında sarayın, toplumun dinsel ve geleneksel yargılarına karşı tiyatro sanatına sahip çıkması gerek saray içinde gerekse saray dışında tiyatro eylemini desteklediğini belirtmek gerekiyor. Bu çıkışlar aynı zamanda Türk tiyatro sanatçılarının da dram sanatını geliştirme yönünde önemli çabaların da ateşleyicisi olmuştur. Aynı zamanda Bursa Valisi de olan Ahmet Vefik Paşa başta olmak üzere, Direktör Ali Bey ve Teodor Kasap gibi tiyatro adamları başlangıçta Fransız

⁹A.g.y., s.239.

tiyatrosundan çeviriler ve bu çevirilerin uyarlamalarıyla (adaptasyonları) önemli bir atılımı gerçekleştirirler. Bu dönemde ortaya çıkan oyunlar önemli ölçüde batı tiyatrosunun etkilerini taşıyan ve daha çok töre komedyası türüne girebilecek oyunlardır. Bu atılımla birlikte, tiyatro yazınına ilgi gösteren edebiyatçılarla tiyatro pratiğinin bir etkileşime girdikleri görülür.

Güllü Agop tam da bu sırada eski bir sirk olan Gedikpaşa Tiyatrosu'nu alarak burada temsiller vermeye başlar. Bu tiyatro birçok açıdan dikkate değer sayılmalıdır. Güllü Agop tiyatroyu daha çok yabancı tiyatroların temsillerini verdiği Beyoğlu yerine Anadolu yakasında açmakla, kurduğu tiyatronun hedef kitesini de belirlemiş oluyordu. Bu tiyatro daha çok Türk izleyiciye yönelmeyi hedeflemişti. Güllü Agop kendisinin tanınan on yıllık imtiyazdan da yararlanarak bu süreç içinde Türk oyun yazarlarının yetişmesi ve içeriği ve biçimiyle Türk olan yapıtların üretilmesi konusunda büyük bir çabaya girmiştir. Aslında, bir dram sanatının yaratılması adına çok örgütlü ve çok bilinçli olmayan ama yine de bir tiyatro seyircisi yaratılması ve Batı tiyatrosunun tanıtılmasında etkili sayılabilecek bu girişim dram sanatı açısından ancak daha sonraki yıllarda Muhsin Ertuğrul'un çabalarıyla örgütlü ve bilinçli bir girişime dönüşebilmiştir. Sözü edilen dönemde, tiyatro türünde yapıtlar veren yazarlar arasında yukarıda saydıklarımızdan başka, farklı alanlarda da yapıtlar veren Feraizcizade Mehmet Şakir, Rezaizade Mahmut Ekrem, Ahmet Mithat, Ebbüzziya Tevfik, Abdülhak Hamit ve Mustafa Nuri sayılabilir. Bu dönemle birlikte, toplumun ve egemenlerin tüm tutuculuklarına karşı dram sanatı alanı toplumdaki yenileşme hareketinin önemli bir eksenini olmuştur.

İstibdat döneminin yasaklamaları ve engellemeleri ile kesintiye uğrayan tiyatro yaşantısı 1908'de Meşrutiyet'in ilanı ile yeni bir atılım dönemine girmiştir. Meşrutiyet dönemini, *"Hürriyetin ilan edildiği, anayasanın yürürlüğü girdiği, parlamentonun açıldığı bu dönem, tiyatro anlayışı, seyircilerin, oyuncuların ve tiyatro topluluklarının sayıca bolluğu, oyunların özellikleri bakımından çağın siyasal ve toplumsal düzenini ve çalkantılı havasını yakından izlemekte onu en belirgin bir biçimde yansıtabilmektedir."*¹⁰ diye tanımlayan Metin And, bu dönem

içerisinde özgürlüğün coşkusuyla sahiplenilen tiyatronun, toplumun coşkusunu ve eski döneme karşı olan hıncını seslendirdiği bir yer olduğunu belirtmektedir.

Meşrutiyetin ilk yıllarının dram sanatının gelişmesi açısından oldukça bereketli olduğu görülür. Toplumun ve çoğunlukla da aydınların toplumun geleceğine ilişkin hayallerini, ideolojilerini seslendirdikleri önemli bir alan olmuştur tiyatro. Bu anlamda da aydınlar ve eli kalem tutan herkes oyun yazmaya başlamıştır. Tiyatro pratiği açısından da Meşrutiyet döneminin büyük bir zenginlik taşıdığı görülür. O güne dek azınlıkların ve çoğunlukla da Ermeni yurttaşların elinde olan tiyatro sanatına Türkler de ilgi duymayışa başlamış, tiyatro oyunculuğuna duyulan ilgi günden güne artmıştır. Bu döneme damgasını vuran İttihat ve Terakki Partisi de, bu gelişimi büyük ölçüde desteklemiş ve gerek dram sanatını gerekse tiyatro pratiğini geliştirecek atılımlar yapmıştır. Ancak bu ilk atılım sürecini izleyen bir kargaşa dönemi tiyatro yaşamını da oldukça fazla etkilemiştir.

Dış savaşlar, içerde de sabırsızlık, anarşi, parti çekişmeleri, iktisadi gericilik, cehalet ve gerçeklerin anlaşılmasıyla ortaya çıkan aşağılık duygusunun yarattığı yıkıntı, aydınları bu devletin nasıl kurtulacağı yolunda bir çözüm aramaya itmiştir. Bütün bu davranışlar, bir yandan olayların kendisi, öte yanda ileri sürülen düşünceler yoluyla tiyatrodan da yankısını bulmakta gecikmemiş, gerek olaylar, gerek düşünceler sıcaklığı sahneye çıkmıştır.¹¹

Meşrutiyet dönemi, gerek tiyatro sanatının tüm kurum ve kurallarıyla gelişmesi hem de dram sanatının yetkin örneklerle gelişmesi açısından önemlidir. Bu dönemde etkinlik gösteren tiyatro insanlarının Cumhuriyetin ilk dönemindeki tiyatro hareketinin de öncü güçleri olmuşlardır. Bu isimler arasında Behzat Butak, Cemal Sahir, Bedia

¹⁰Metin And, *Tiyatro Kılavuzu*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1973, s.426

¹¹A.g.y., s.427.

Muvahhit, Muhsin Ertuğrul ve İ.Galip Arcan sayılabilir. Bu dönem içerisinde en dikkate değer etkinlik, 1914'te İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu'nun ünlü tiyatro adamı Andre Antoine'ı getirerek daha sonra Şehir Tiyatrosu'na dönüşecek, Darülbcdai-i Osmani adıyla bir konservatuvar açmasıdır. Dram sanatı açısından bakıldığında da bu dönem oldukça verimlidir:

Bu dönemin başlıca yazarları arasında edebiyatçılar geliyordu. Edebiyat-ı Cedideciler, İstibdat döneminde tiyatro türünde eser verememişken Meşrutiyet'te içlerinden çoğu bu türde denemelere girmiştir. Bunlardan Hüseyin Suat (Yalçın) en verimlisidir. Oyunlarının çoğu bu dönemde oynanmıştır. Özellikle Yamalar adlı toplumsal dramı üzerinde durulabilir. Bu çığırda Mehmet Rauf da dört dram ve bir komedya vermiştir. Cenap Şehabettin, Halit Ziya (Uşaklıgil), Ali Ekrem (Bolayır), Saffeti Ziya ve Faik Ali (Ozansoy), 'un da denemeleri sayılabilir. Bu çığırla aynı kuşaktan olup çığırın dışında kalnlardan Hüseyin Rahmi (Gürpınar) ile Saffet Nezih de oyun yazmışlardır. İkinci önemli edebiyat çığırtı, Fecr-i Ati'den Şehabettin Süleyman ile Tahsin Nahit, gerek birlikte gerek ayrı ayrı pek çok oyun vermişlerdir.¹²

Metin And'ın yazdıklarından da anlaşıldığı üzere, Tanzimat'taki edebiyatçıların dram sanatı üzerindeki yoğun ilgisi Meşrutiyet döneminde de artarak devam etmiştir. Bu ilgide tiyatro sahnesinin, siyasal ve toplumsal tartışmanın en önemli arenası olmasının etkisi büyüktür. Bu anlamda da, bu çıkışları ve yoğunlaşan ilgiyi, gerek süreklilik açısından gerekse sanatsal gelişim anlamında önemli görmek mümkün değildir. Ancak bu dönem yazarları içerisinde etkinliğini Cumhuriyet döneminde de sürdürmüş ve oldukça fazla oyun yazmış olan iki isim dikkat çekmektedir. Bunlar İbnürefik Ahmet Nuri Sekizinci ve Müsahipzade

¹²A.g.y., s.429.

Celal'dir.

Dram sanatımızda kadın yazarların ilk çıkışları da Meşrutiyet dönemi içerisinde gerçekleşmiştir. Nigar Hanım, Fehime Nüzhet, Halide Edip, Mes'adet Bedirhan ve Fahrünisa Fahrettin bu dönemde oyun denemeleri yapan kadın yazarlardır. Metin And bu dönemde yazılan oyunları sekiz türe ayırmaktadır. *"Komedyalara, Manzum Oyunlara, Siyasal ve Belgesel Oyunlara, Tarihi Dramlara, Savaş Oyunları, Toplumsal ve Aile Dramları, Duygusal Dramlara, Müzikli Oyunlara."* ¹³

Meşrutiyetin getirdiği görece özgürlük ortamı Türk Dram sanatının gelişmesi yolunda önemli pratiklere sahne olmuşsa da, bu dönem içerisinde verilen yapıtların çoğunun, tiyatro sahnesini bir söylev kürsüsü ya da bir eğlence yeri olarak gören yapıtlar olduğunu belirtmek gerekiyor.

İstanbul artık islah kabul etmez bir divaneler şehrine dönüştü. Saçlı sakallı insanlar, bir arsaya dört gaz sandığı koyuyor, bir çarşaf geriyor, "Yaşasın Vatan!", "Yaşasın Hürriyet!" cümleleriyle biten saçma sapan bir oyunu çıkıp oynuyorlardı. Hürriyet ilan edilince tiyatro çığırından çıkıp maskaralığa dönmüştü..... İstanbul'daki kördöğüşü devam ediyordu. Önüne gelen sahnedeki har vurup harman savuruyor, yeni ortaya bir takım tiyatro yazarı, "Sabah-ı Hürriyet", "Jön Türkler", "Hamid'in Son Günleri", "Saray Entrikaları" vs. gibi tuhafıkları karalayıp türlü türlü isimler altında kurulan kumpanyalara oynatıyorlardı..... Hiç kuşku yok ki, bu bir ihtilaldi. İhtilalin de tiyatrodaki meydana getirdiği bir anarşi idi. ¹⁴

Tüm bu karmaşa ve geleneksizlik zeminine karşın Meşrutiyet döneminde yine de farklı türlerde, ilginç yapıtlarla karşılaşmak mümkündür.

¹³A.g.y.,s.430.

¹⁴Aktaran: Efdal Sevinçli, *Meşrutiyetten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatro'ya* Muhsin Ertuğrul, Broy Yayınları, İstanbul 1987, s.9

Bu dönemde yazılan yapıtların büyük bir çoğunluğunun *Komedya* olduğu belirtiliyor. Dönemin, Cumhuriyet döneminde de yazma eylemini sürdüren önemli yazarlarından İbnürrefik Ahmet Nuri'nin de en çok *komedya* türünde yapıtlar verdiği bilinmektedir. Öte yandan, tiyatronun daha çok bir edebiyat türü olarak algılanmasından doğan bir anlayışla edebiyatın diğer alanlarında yapıtlar vermiş yazarların ve ağırlıkla da şairlerin kimi manzum oyunlara imza attığı görülmektedir. Bu dönem içerisinde yer alan Halit Fahri'nin (Ozansoy) *Baykuş* ve Yusuf Ziya'nın (Ortaç) *Binnaz* adlı *manzum oyunlar* aruz ve hece vezniyle yazılmış oyunlardır. *Manzum oyun* yazarları arasında Abdülhak Hamit, Abdülhalim Hadi, M.Rauf ve Faik Ali (Ozansoy) de sayılabilir.

*Siyasal ve Belgesel Oyunlar ise bu dönemin ilginç oyunlarıdır. Bunları tarihi dramlardan ayıran başlıca özellikler, oyun kişilerinin gerçek olması, oyunun yazıldığı tarihte yaşayan kimselerden seçilmesi ve belirli bir konuyu, bir görüş açısını, yine gerçek tutanaklar, mektuplar, kararlar, hükümet yorumları, konuşmalar, bildiriler gerçek olaylarla sahneye çıkarmasıdır. (...) Bunlar çoğunlukla istibdat döneminin olumsuz eylemlerini, 31 Mart olayını, Jön Türklerin gizli çalışmalarını, saray entrikalarını, iktidar partisinin içyüzünü gösteren oyunlardır.*¹⁵

Meşrutiyet dönemi içerisinde, *tarihsel dram* türünden yapıtlar da verilmiştir. Bunlar daha çok, Osmanlı'nın parlak yıllarını yücelten ve topluma moral aşılamaya çalışan oyunlardır.

Dönem içerisinde izlenen ya da çevrilen Fransız oyunlarının etkisinde kalınarak, Nigar Hanım, Halit Ziya, Reşat Nuri, Mehmet Rauf, Hüseyin Suat, Aka Gündüz, Saffeti Ziya ve Mahmut Yesari gibi yazarlar tarafından *toplumsal ve aile dramları* türünde oyunlar yazılmıştır. Bunun yanında, *duygusal dramlar* da bu dönemde verilen yapıtlardandır. Mehmet Rauf'un *Ceriha'sı*, Cenap Şehabettin'in *Yalan'ı*, Tahsin Nahit'in

¹⁵Metin And, *Tiyatro Kılavuzu*, s.431.

Hicranlar'ı ve Fırar'ı, M.Rauf'un Tirajé'si, Şehabettin Süleyman'ın Kırık Muhafaza'sı bu türün örneklerindendir.

Müshahipzade Celal'in, *İstanbul Efendisi, Yedekçi, Kaşıkcılar, Lale Devri, Macun Hokkası, Atlı Ases, Demirbaş Şarl, Moda Çılgınları* gibi oyunlarla öncülüğünü yaptığı *Müzikli Oyun* türü de bu dönemin gözde oyun türlerinden biri olmuştur. Bunun yanında *Müzikli Oyun* ile *Operet* arasında kalan kimi yapıtlar da bu tür içinde ele alınmaktadır.

Ancak yukarda da belirttiğimiz gibi, bu kadar çok ürüne rağmen, İttihat ve Terakki Partisi'nin baş destekleyicisi konumunda olduğu oyunlarda tiyatronun bin sanat bir estetik olarak algılanmasından öte, bir iletişim aygıtı, bir kürsü olarak görülmekte, algılanmakta ve böyle kullanılmakta olduğu bir gerçektir.

(...) Gündüzleri alanlarda toplanan kalabalıklar İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin usta hatiplerini dinledikten sonra, akşamları da uzayıp giden konferansların ardından sözde tiyatro gösterilerini izliyorlardı. İttihat ve Terakki Cemiyeti şubelerinin, gazetelerin, dergilerin öncülüğünde düzenlenen özel geceler, tiyatrodan başka (!) her türden gösterinin, konuşmanın yapıldığı, seyirciyi, hızla tiyatrodan soğutan, siyasal gösterilere dönüşüyordu.¹⁶

Sonuç olarak, Meşrutiyet dönemi, tiyatro eyleminin yaygınlığı, toplumun tiyatro ile tanıştırılması, tiyatro salonlarının inşası, tiyatronun toplum yaşantısında bir önem kazanması ve özgün yapıtlar üretilmesi açısından olumlu bir dönem olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında verilen yapıtların çoğu dram sanatıestetiği açısından, "müsamere" türünden yapıtlardır. Bunda tiyatro yazınının yeni bir alan olması kadar, bu dönemde eli kalem tutan herkesin oyun yazmaya çalışması ve derdini oyun yoluyla ifade etmesinin etkisi büyüktür. Bu, bir yanıyla yanlış bir yöneliş gibi görülse de, bir deneyimin, birikimin ve giderek de bir geleneğin oluşturulması adına yararlı görülebilir.

¹⁶Efdal Sevinçli, s.10

Dram Sanatı açısından en verimli dönem olarak değerlendirebileceğimiz dönem, 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle başlayan ve halen içinde yaşamayı sürdürdüğümüz *Cumhuriyet Dönemi*'dir. Cumhuriyet dönemi, yenileşme, batılılaşma ve çağdaşlaşma anlamında tarihimizdeki en radikal dönüşüm olarak görülmelidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde başlayan yenileşme ve batılılaşma çabalarının gerçek anlamda hız kazandığı dönem Cumhuriyet dönemidir. Bu bakımdan da Cumhuriyet dönemiyle birlikte bir batı kurumsallığı olarak tiyatronun da hızlı bir yükselişi gözlemlenmektedir:

(...) Bu ölçüler içerisinde tiyatromuzu bir değerler kafesine koyarsak elli yılda bir hayli ilerlediğimizi kabul etmek gerekir. Cumhuriyetin ve yanı sıra Atatürk devrimlerinin Türk Tiyatro Yazarlarına sağladığı olanakları şöyle sıralayabiliriz:

1. Dilde sadelik bunların başında gelir. Tanzimat ve bir bölüm Meşrutiyet dönemi yazarlarının ağdalı lisanından kendini kurtarıp halka inmek ve kendine daha geniş seyirci kitlesi bulmak olanağını kazanmıştır tiyatro.
2. Konu Özgürlüğü: Tutucu bir düşünüyü içinde özgür tiyatronun gelişmesi olanaksızdı elbette. Konuların seçimi ve işlenişi çevrenin baskısı altındaydı Cumhuriyetten önce. Düşünce özgürlüğünü Türk Tiyatrosuna başlattığı ferahlık Cumhuriyet dönemi yazarları için en büyük kazanç olmuştur.
3. Kadın haklarının tanınması ve bunun yanında kadının sahneye çıkma olanağını elde etmesi de tiyatro yazarlığına geniş bir ufuk açmıştır.
4. Harf devriminin tiyatroyazarlığına etkisi de küçümsenmemelidir. Bugün birçok tiyatro eserinin tanınması basılıp okunmasıyla mümkün

olmaktadır. Eski yazı ile basılan kitapların sınırlılığı göz önüne alınırsa bu olanağın önemi de kendini açıkça gösterecektir.¹⁷

Cumhuriyet dönemi'ni bugüne kadar, kabaca üç bölüme ayırarak olursak, bunun ilk dönemi olarak 1923-1946'yı, ikinci dönem olarak 1946-1960 yılları arasını ve üçüncü bölüm olarak da 1960 ve sonrasını almak gereklidir. Bu süreçlendirme açısından bakıldığında, yeni bir toplumun inşa edilme sürecini ve tek partili yaşamı belirleyen ilk dönem içerisinde, devletin ve devletle bütünlenen bir parti olarak Cumhuriyet Halk Partisi'nin gerek tiyatro sanatının tüm kurum, kural ve disipliniyle yerleşmesi ve yaygınlaşması gerekse dram sanatının gelişmesi adına önemli bir çaba harcadığını belirtmek gerekiyor. Bu süreç, tıpkı daha önce de İttihat Terakki örneğinde görüldüğü gibi, toplumu inşa eden gücün tiyatroya öncelikle kendi ideolojisi ile toplum daha sonra ise aydınlar ve eğitilecek bir kitle olarak toplum arasında iletişimi sağlayacak bir önemli bir aygıt olarak görmesinden gelmektedir. Bunun yanında, Cumhuriyet'in ilk döneminde tüm batıdan gelen sanat dalları gibi tiyatro da batılılaşma açısından "olmazsa olmaz" olarak düşünülmüştür.

Cumhuriyet tarihimizin bu ilk döneminde en önemli olarak görülmesi gereken olgu örgütlülük ve tiyatro kurumsallıklarının yapılanmasına verilen önemdir.

1914 yılında İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu Paşa'nın bir tiyatro ve müzik okulu olarak kurduğu Darülbedayi, 1916 yılından itibaren gösteriler düzenleyen bir tiyatro durumunu almış ama Cumhuriyet'in ilanına kadar varlığını çok zor sürdürebilmiştir. (...) Yeni devlet kuruluşundan iki ay kadar sonra bu kurumun yaşaması için çalışmalar başlamış ve yalnızca temsiller veren bir kurumun değil, bunun yanı sıra bir okulun kurulması gerekliliği

¹⁷Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, "Cumhuriyet Döneminde Oyun Yazarlığı", *Türk Tiyatrosu*, Sayı:407, Aralık 1973, s.61

Darülbedayi özelinde sözünü ettiğimiz süreci açık bir biçimde görebilmek mümkündür. 1926 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nda bugün Kültür Bakanlığı kapsamında bulunan bir Güzel Sanatlar Müdürlüğü (Sanayi-i Nefise Müdürlüğü) kurulmuş, 1927 yılında yurtdışında çalışmalarını tamamlayıp dönen Muhsin Ertuğrul kurumun başına geçirilmiş; yine aynı yıl içinde 1167 sayılı yasa çıkartılarak tiyatro gösterilerinden alınan *istihlak vergisi* kaldırılmış; 1930 yılında yürürlüğe giren Belediyeler Yasası'nın 15.Maddesi 59.fıkra ile belediyelerin tiyatro topluluğu kurma ve tiyatro binası yapmasını "ihtiyari" bir görev olarak belediyelere verilmiştir. 1927 yılında Darülbedayi'nin Ankara turnesinde ortaya çıkan bir düşünceyle de sonraki yıllarda daha geniş bir yapılanma olan bir "Devlet Tiyatrosu" kurma fikri ortaya çıkmıştır. ¹⁹

Bu çalışmanın bağlamı açısından bakıldığında, ne açıdan ve nasıl bir bakış açısıyla yapılıyor olursa olsun, dram sanatının geliştirilmesi yönünde ilk bilinçli, örgütlü ve geleceğe dönük çalışmaların Cumhuriyet dönemi ile başladığını belirtmek gerekiyor. Muhsin Ertuğrul'un Darülbedayi'nin başına geçmesiyle, o güne değin batı tiyatrosunun kötü uyarlamaları ve yozlaşmış bir eğlence aracı olan oyunların yerine, klasiklerin doğru bir biçimde çevrilmesi ve oynanması ile toplum batı tiyatrosunun klasikleriyle tanıştırılmış, bunun yanında ise Türk dram sanatının gelişmesi için yazarlar örgütlü ve bilinçli bir şekilde özendirilme yoluna gidilmiştir. Bu politika sayesinde, birçok ünlü yazar tiyatroya çekildiği gibi yeni yazarların da "tiyatro" türünde yapıtlar vermesi özendirilmiştir.

Cumhuriyet döneminde, başını Muhsin Ertuğrul'un çektiği, ünlü yazarların tiyatro alanına çekilmesi ve yeni yazarların tiyatroya özendirilmesi yönündeki çabaların giderek gelişen örneklerle meyvelerini verdiği görülür. Çok kısa bir geleneğe sahip olan dram sanatı, bu kısa geleneğin niteliğinden kaynaklanan kimi sorunları Cumhuriyet döneminde de taşıdığı görülebilir. Cumhuriyet döneminde de-özellikle de tek parti dönemi içinde- tiyatronun sürekli olarak, toplumu değiştirmede,

¹⁸Özdemir Nutku, "Cumhuriyet Tiyatrosu", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s.2511.

¹⁹A.g.y.,ss:2511-2512

yönlendirmede bir aygıt olarak görülmesinin, bir “mekteb-i ibret” ve “mekteb-i ahlak” olarak görülmesinin izlerini sürebilmek güç değildir.

Cumhuriyet dönemi yazarlığı üzerine bizim bu çalışmada yaptığımız genel süreçlendirmeye uymasa da birer temel kaynak olarak alabileceğimiz Prof.Dr. Özdemir Nutku ve Prof.Dr.Metin And'ın çalışmaları oldukça yol göstericidir. Cumhuriyet dönemi Tiyatrosu'nu beş kuşak içerisinde inceleyen Nutku'ya göre, Cumhuriyet'in ilk döneminde ürün veren yazarlar, *I.Dünya Savaşı Kuşağı*'dır. Nutku, bu kuşağın temel özelliklerini şöyle belirler.

Meşrutiyet dönemi yazarlarının bir bölümü de bu kuşağı ortaya çıkarır. Bu kuşak, 1908'de ilan edilen İkinci Meşrutiyet'i, Balkan Savaşları'nı, Birinci Dünya Savaşı'nı ve sonra da Türk bağımsızlık savaşını yaşamış, Cumhuriyet'in ilk üstyapı devrimlerini görmüştür. Bu kuşak yazarlarının birçok oyununda Anadolu'nun yurtsever insanları ile İstanbul'un yozlaşmış, işbirlikçi çevreleri karşı karşıya getirilir. ²⁰

Bu dönem içerisinde, önceki yıllarda dilimize çevrilen, adapte edilen töre komedilerin, melodramların etkisinde domestik oyunlar da yazılmasına karşın, Nutku'nun da belirttiği gibi bu dönemin oyunları daha çok çalkantılı yaşanan bir dün ve inşa edilmeye çalışılan bir yarının sancısıyla yazılmış, idealist oyunlar olarak görülmelidir. Bunun yanında, ilkel bir tiyatro yaşantısının ve geleneksizliğin etkisiyle ortaya çıkan bu oyunlarda da, konunun toplumsallığı dışında işleyiş ve anlatım da bu kısa geleneğin olumsuz etkileri gözlenebilir. Bu dönem içerisinde birçok oyun yazılmasına karşılık, öne çıkan iki yazar vardır. Bunlar Cumhuriyet öncesinde yazarlığa başlayan ve yazma eylemini sürdüren Reşat Nuri Güntekin ve Müsahipzade Celal'dir. Her iki yazarın da bu dönem içinde oyun yazarlığı üzerinde yoğunlaştıklarını ve bu oranda da dram sanatı açısından dönemi içerisinde nitelikli ürünler verdiklerini söyleyebiliriz.

Aynaroz Kadısı, Fermanlı Deli Hazretleri, Bir Kavuk Devrildi, Mum Söndü, Pazartesi-Perşembe, Gül ve Gönül, Balaban Ağa, Selma, Genç

²⁰A.g.y., s.2518

Osman, Gönül, Kafes Arkasında gibi başarılı ve oldukça fazla oynanan oyunlara imzasını atan Müsahipzade Celal'in bu oyunlarında daha çok gelenek, yozlaşma, insanlararası ilişkilerdeki çarpıklıklar, yozlaşma gibi sorunların üzerine eğildiği gözlenir. Reşat Nuri Güntekin ise daha çok batılılaşma ve modernleşme sürecinde, "gerçek değerlerle yapmacık olanların ayırdedilmesi" ²¹ sorunu ile ilgilidir. Toplumsal değişme ve bu değişimdeki sancılı süreci aile içi ilişkilerde yansılamaya çalışan Reşat Nuri'nin önemli yapıtları arasında, **Taş Parçası, Hüllecî, Yaprak Dökümü, Bu Gece Başka Gece, Balıkesir Muhasebecisi, Tanrıdağı Ziyafeti** sayılabilir.

Prof.Dr. Özdemir Nutku'ya gören Cumhuriyet'in bu ilk oyun yazarı kuşağını izleyen *Cumhuriyetin İlk Onbeş Yılındaki Kuşak* ise ilk kuşağa göre daha çok psikolojik eğilimleri ağır basan bir yazar kuşağıdır.²² Bu dönemde yazılan oyunlara bakıldığında bunun bir önceki kuşakta beliren içli, evcil, gelenekçi ya da ülkücü nitelikli söylevci oyunlarla karşılaştırıldığında- bir boyutlanma olduğu görülebilir. Yine de bir önceki dönemde öne çıkan bu özelliklerin bu ikinci kuşak yazarlarda tamamen ortadan kalktığı da söylenemez. Bu dönemde ortaya çıkan yazarlar, Halit Fahri Ozansoy, Vedat Nedim Tör, Cevdet Kudret, Necip Fazıl Kısakürek, Nazım Hikmet, Faruk Nafiz Çamlıbel, Behçet Kemal Çağlar, Mahmut Yesari, Nahit Sırrı Örik ve Selahattin Batu'dur.

Niyazi Akı'nın, "1933'ten 1950'lere kadar süren ve devlet tarafından zaman zaman ödüllerle teşvik edilen dörtte üçü yerli eserlerden meydana gelen yüze yakın piyes yayınında aranan koşullar halk eğitime elverişli olmak cümlesinde toparlanmaktadır."²³ yargısıyla değerlendirdiği bu dönem oyunlarının çoğunda bu angajmanın izlerini görmek mümkündür. Bu oyunları ortaya çıkartan resmi ideolojinin temelinde ise Cumhuriyet'e yeni bir açılım getiren ama daha sonra yeterince güçlü bir biçimde sürdürülmeyen ama yine de bir döneme damgasını vurabilmiş *Tarih ve Dil Tezleri* gerçeğidir. 1932'de toplanan 1.Türk Tarih Kongresi'nde alınan bir kararla, "Osmanlı/İslam öğelerinin

²¹Sevda Şener, *Çağdaş türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970)*,

A.Ü.D.T.C.F. Yayınları, Ankara 1971, s.23

²²Özdemir Nutku, "Cumhuriyet Tiyatrosu", s.2519

²³Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosu'na Toplu Bakış 1923-1967*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1968, s.292

dışarda bırakıldığı, Ortaasya-Kadim Anadolu- Atatürk Türkiyesi öğeleriyle biçimlenen yeni bir resmi tarih anlayışı”²⁴nın uygulanmaya geçilmesiyle bunun doğrudan, en etkin silah “tiyatro” yoluyla topluma benimsetilmesine girişilir. İşte bu dönemde ortaya çıkan oyunları çoğu bu girişimin, seferberliğin sonucunda yazılmış oyunlardır.

Bu dönem yazarlarında, gözlenebilen başka bir özellik de, mitolojiye, efsaneye ve masala yöneliştir. Oyun malzemesi ve söyleyiş zenginliğini yakalama adına bir arayış olarak görebileceğimiz bu yöneliş içerisinde Nazım Hikmet Yusuf İle Menofis, Ferhat İle Şirin, Selahattin Batu da Iphigenia Tauris’te, Kerem ile Aslı, Güzel Helena, Oğuzata gibi oyunlar yazmışlardır.

Bu ikinci kuşağı izleyen bir üçüncü kuşak ise, Prof.Dr. Özdemir Nutku’nun *İkinci Dünya Savaşı* kuşağı diye adlandırdığı kuşaktır.²⁵ Bu aynı zamanda, bu çalışma bağlamında yaptığımız geniş süreçlendirmenin de sonunu belirlemektedir. Ahmet Kutsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut ve Ahmet Muhip Dıranas’ın temsil ettiği bu kuşakta oyunlarının niceliği ve oynanması açısından öne çıkan tek yazar Cevat Fehmi Başkut’tur. *Küçük Şehir, Büyük Şehir, Ayarsızlar, Hacı Kaptan, Koca Bebek, Sana Rey Veriyorum, Paydos, Kadıköy İskelesi, Harput’ta Bir Amerikalı* Başkut’un yazdığı başlıca oyunlardandır.

*Bu kuşak yazarlarında ortaya çıkan tavır, değer yargılarının değişmesinde, yüzeyde kalmışlığın yergisi, eğitimsizliği, görgüsüzlüğün eleştirisi ve sorunlara ahlakçı ve didaktik bir yaklaşımla bakmaktır. Ayrıca bu yazarların oldukça romantik ve duygusal bir tutumla ekonomik sorunlar üzerinde durdukları da izlenir.*²⁶

Ancak, 1946 yılında Türk toplumu köklü bir değişime uğrar. Bu değişimin adı, eğer başlık olarak anılacak olursa *Çok Partili Hayata Geçiş*’tir. Kuruluşundan çok partili hayata geçişe değin ulusalcı, ülkücü (idealist) ve devletçi bir çizgi izleyen Cumhuriyet rejimi’nin yönü, bu

²⁴Levent Boyacıoğlu, “Tek Parti Döneminde İnkılap Temsilleri”, *Tarih ve Toplum*, Haziran 1992, Sayı:102, s.31

²⁵Özdemir Nutku, “Cumhuriyet Tiyatrosu”, s.2520

²⁶A.g.y., s.2520

dönüşümle birlikte ulusal niteliğin gözardı edildiği, batının tüm değerlerinin hızlı bir kapitalistleşme adına tartışılmaksızın kabullenildiği, hızlı bir sanayileşme ve kentleşme sürecine doğru değişir. Ekonomik ve siyasal yapıdaki bu değişiklik, toplumsal ve kültürel değerler de kimi köklü değişikliklere ve sancılara neden olacaktır. Devlet öncülüğünde her alanda hızlı bir örgütlenme yaşayan toplum, bu kez de Modern dünyanın çağcıl değerlerinin bombardımanı ile karşı karşıya kalmıştır.

C.H.P'nin 'uygar dünya'ya yaklaşma çabaları özellikle D.P. iktidarıyla birlikte Amerikan hayranlığı olarak, neredeyse devletin resmi politikasına dönüşmüştür. Batı uygarlığının asal değerlerini yeni bir kültür yaratma yolunda benimseme politikasının üzerinden henüz yirmibeş yıl geçmişken, toplum bu kez yeni değerleri benimseme sürecine sokulmuştur. Üstelik ilkinden her yönüyle farklı, çoğu zaman da onları reddetme temelinde gelişen yeni bir anlayışla. 27

Çok Partili hayata geçiş sürecinin köklü bir toplumsal değişimin yaşanmasının yarattığı sancılar ve yeni dünyanın tiyatro sanatı ile hem uygulama hem de dram sanatı açısından tanışma bakımından yararlı olduğu söylenebilir. Birçok özel tiyatronun da *Çok Partili Hayata Geçiş*'le birlikte kurulduğu; devletin resmi politikası dışında birey ve grupların da artık yavaş yavaş tiyatro yoluyla kendilerini ifade etme ve toplumu değiştirme çabasına giriştiği gözlenebilir. Tiyatro ve dram sanatı başta Cumhuriyet ideolojisine inanmış, ülkücü yazarların toplumu her anlamda etkilemek, değiştirmek ve dönüştürmek için giriştikleri bir eylemken, toplumun yön değiştirmesiyle farklı görüş, grup ya da bireylerin de kullandıkları bir iletişim ve etkileme aracı haline dönüşmüştür. Bu dönemle Türk dram sanatında, dolaylı ya da dolaysız *güdümlü yazarlık* anlayışının yavaş yavaş bittiği bir dönem olarak görülebilir. Bu dönem yazarlarının yazdığı oyunlar bireysel ve toplumsal sorunları daha boyutlu

²⁷Uğur Akıncı, *Çok Partili Döneme Girişte (1946-60) Türk Oyun Yazarlığı'nın Görünümü*, (Basılmamış Doktora Tezi), DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1996, s.24

olarak ele alan, irdeleyen ve bunun yanında da tiyatro ve dram sanatını bir “sanat” olarak görme eğiliminde olan oyunlardır diyebiliriz. Ancak bu yargı, çok kısa bir geleneğe sahip olan dram sanatımızda *Müşamere*’lerden tamamen uzaklaştığı anlamına gelmemelidir. Bizim süreçlendirmemiz açısından bakıldığında bu dönem, Cumhuriyet tarihinin ilk askeri müdahalesinin yaşandığı 1960 yılına dek sürer.

Özdemir Nutku’nun 1950 *Kuşağı*²⁸ olarak nitelendirdiği bu kuşak, ilk çıkışlarını *Çok Partili Hayata Geçiş*’in hemen öncesinde ya da hemen sonrasında yapan; bundan sonraki dönemlerde de oyun yazarlıklarını geliştiren ve nitelikli ürünler veren yazarlardan oluşmaktadır. Bu kuşak yazarları ilk ürünlerini bu dönem içerisinde vermişlerdir. Oktay Rifat’ın *Kadınlar Arasında* (1948), Haldun Taner’in *Günün Adamı* (1949), Orhan Asena’nın *Tanrılar ve İnsanlar*, Çetin Altan’ın *Çemberler* (1957), Turgut Özakman’ın *Pembe Evin Kaderi* (1950), Aziz Nesin’in *Toros Canavarı* (1955), Necati Cumalı’nın *Boş Beşik* (1949), Sabahattin Kudret Aksal’ın *Şakacı* (1952), Cahit Atay’ın *Pervaneler* (1959) adlı oyunları hep bu dönem içerisinde verilmiş “ilk yapıtlar”dır.

Bu dönem Türk oyun yazarlığında, emekleme döneminin bitişinin de müjdecisidir. 1946’dan 27 Mayıs 1960’a kadar geçen süreç içinde dram sanatımızın oldukça verimli ve zengin bir dönem geçirdiği gözlenir.

Bu çalışmanın ele aldığı sürece gelmeden önceki son dönem ise, ele aldığımız döneme benzeş bir biçimde başlangıcı ve bitışı askerlerce belirlenen bir süreç olarak 1960-70 dönemidir. 27 Mayıs 1960, 1946’da başlayan *Çok Partili Hayat*’ın 1923’te temelleri atılan ve devletçi bir çizgide gelişen Cumhuriyet rejiminin, batıcıl, liberal, öz değerlerini unutan bir uydu ulus konumuna gelişine son verme yönünde, ordu, gençlik ve aydınların 1946 öncesi, Cumhuriyet’in ülkücü, devletçi, bağımsızlıkçı, devrimci karakterine sahip çıkma eylemi olarak algılanmalıdır. Bu yönleriyle diğer darbelerden ayrılması gereken 27 Mayıs askeri darbesi, kısa sürede ortaya çıkarttığı “özgürlükçü” diye nitelenen anayasayla, yazın ve sanat dünyasına bir bahar havası getirmiştir. Çünkü Demokrat Parti dönemi Türk Tiyatrosu ve Dram Sanatı açısından aynı zamanda sansür ve engellemelerle anılan bir dönem olmuştur.

²⁸Özdemir Nutku, “Cumhuriyet Tiyatrosu”, s.2522

Bu çalışmanın bağlamı öncesindeki en son dönem olan 1960-1970 dönemi içerisinde yukarıda adlarını saydığımız yazarların öncülüğünde gelişen tiyatro eyleminin, 1960 sonrasında yeniden devletin resmi desteğinin sağladığı özgürlük ortamı içerisinde, özellikle de ilerici-toplumcu bir çizgide geliştiği görülür. Bir önceki kuşağın yazdığı oyunlar bireye ve toplumsal değişimin bireyde yarattığı etkiye, yumuşak bir bakış açısıyla yaklaşırken, 27 Mayıs sonrası ortaya çıkan oyunlarda bir önceki döneme ve bu süreci sahiplenen ideolojiye karşı bir saldırı, radikal bir tavır gözlenmektedir.

Bu kuşak yazarları çeşitli eğilimleri arasında genel olarak üç önemli yönelim gösterirler: toplum düzensizlikleri, dünya siyaseti ve nedenlerine genellemesine yöneliş; efsane ya da tarihe dayanarak çağın eleştirisi; insanlık sorunları üzerine genellemesine yöneliş.²⁹

1971 Mart Muhtırası ile sonuçlanan bu dönem içerisinde Güngör Dilmen'in **Canlı Maymun Lokantası** (1963) ve **Midas'ın Altınları** (1968), Sermet Çağan'ın **Ayak Bacak Fabrikası** (1965), Adalet Ağaoğlu'nun **Evcilik Oyunu** ve **Sınırlarda** (1967), Güner Sümer'in **Yarın Cumartesi** (1961) ve **Bozuk Düzen** (1965), Turan Oflazoğlu'nun **Deli İbrahim** (1967), Sedat Veyis Örnek'in **Pirinçler Yeşerecek** (1969), Yıldırım Keskin'in **Soruşturma** (1964) adlı oyunları bu dönemde öne çıkan ve dönemin karakteristiğini belirleyen oyunlar olarak alınabilir.

1960-70 dönemi aynı zamanda Sosyalist dünya görüşünün de ülkenin yoksulluktan, dışa bağımlılıktan ve Demokrat Parti ile girdiği yanlış doğrultudan kurtulması adına ve 1946 öncesindeki Devletçi-Kemalist-Ülkücü çizgiye eklenerek bir seçenek olarak öne çıktığı, yükseldiği, taraftar bulduğu, toplum için bir kurtuluş umuduna dönüştüğü yıllardır. Bu dönem içerisindeki tiyatro eylemini, yazılan oyunlar da içinde olmak üzere bu eğilimin yönlendirdiğini belirtmekte yarar var.

Sonuç olarak, Tanzimat Fermanı'nın okunmasıyla Batılılaşma ve Modernleşme doğrultusunda bir seçim yapan ve bu seçimin ardından giden hareketin öncülerinin toplumu batı ölçütlerinde yeniden yapılandırma isteminin öncelikli bilinçsiz ama daha sonraları oldukça

²⁹Aynı.

bilinçli bir kararı olarak yerleştirilmeye ve geliştirilmeye çalışılan Tiyatro sanatı gibi; dram sanatımız da, 1859 yılında açılan Dolmabahçe tiyatrosunun açılışında oynanmak üzere sipariş edilen İbrahim Şinasi'nin **Şair Evlenmesi**'nden başlayarak, 1940'lı yıllara değin genellikle de devlet ve rejim güdümlü olarak geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu kısa fakat yoğun yaşanan dram sanatı geleneğimiz içinde ancak 1940'lı yıllardan sonra Çağdaş bir dram sanatı oluşumundan ve bu yönde ürünlerden söz edebilmek mümkündür. 1960'lı yıllar dram sanatımızın güdümlü, evcil ve ilkel olandan yavaş yavaş uzaklaşmaya başladığı ve görece özgürlük ortamının da etkisiyle yeni arayışlara yöneldiği, bu anlamda da uzun bir geleneğe yaslanan batı tiyatrosu ölçüsünde nitelikli yapıtlar ortaya çıkarttığı bir dönem ve 'bugünlere kadar uzanan kısa bir geleneğin de başlangıcı sayılmalıdır.



1.BÖLÜM: 1970-80 DÖNEMİNİN EKONOMİK, SİYASAL VE TOPLUMSAL GÖRÜNÜMÜ VE DÖNEMİN TİYATRO YAŞANTISI

I.) 1970'DEN 1980'E EKONOMİK, SİYASAL VE TOPLUMSAL GÖRÜNÜM

1970'li yıllar, 1980'deki 12 Eylül Askeri Müdahalesine dek, gerek yaşandığı anda gerekse bugün için Türkiye tarihinin oldukça önemli bir on yıllık sürecini oluşturmaktadır. 1970'li yılların Türk toplum yaşamındaki önemi nasıl belirlenebilir? Bunu anlayabilmek için öncelikle Türk toplumunun toplumsal dinamiklerine ve bu dönemi hazırlayan yakın geçmişin etkilerine genel olarak bakmakta yarar var.

1923'te Cumhuriyet'in kurulmasından bugüne dek gelinen süreçte, genel anlamıyla iki önemli belirleyici süreç göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki Cumhuriyet'in kurulması ile "Çok Partili Hayat"a geçişe dek yaşanan süreç, 1923-46 dönemidir. İkincisi ise, 1946 "Çok Partili Hayat"a geçiş ve sonrasıdır. Çok Partili Hayata geçiş sonrasında tarihimizdeki kısa süreçler ise daha çok askeri müdahalelerle belirlenmiştir. 1946-60 Çok Partili Hayata geçişten ilk askeri müdahaleye geçen süreci belirler. Yine 1960-71 ve 1971-1980 dönemleri de başlangıçları ve bitimleri muhtıra ya da askeri müdahalelerle belirlenen homojen özellikleri saptanabilen daha kısa süreçlerdir. En genel anlamıyla ele aldığımız iki süreç, yani 1946 öncesi ve sonrası, toplumdaki belli alışkanlıkların değişmesinden kaynaklanan kimi farklı görünümeler ortaya çıkardıysa da, Osmanlı'dan bu yana gelen ve en doğru biçimde "sosyo-genetik" olarak niteleyeceğimiz toplumumuza ait kimi özelliklerin hiç değişmediği gözlenebilir. Osmanlı İmparatorluğu da dahil bugüne değin, Türk toplumunun geçirdiği tüm süreçler irdelendiğinde bu "sosyo-genetik" özelliklerin, üstyapı ne denli farklılaşırsa farklılaşsın karşımıza çıktığı görülecektir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yapısını büyük ölçüde belirleyen "Askerî" ve "Bürokrat" karakter ve altıyüz yıllık imparatorluk sürecinde

ortaya çıkan “Devlet-Toplum” ilişkisinin, Cumhuriyet’in kurulmasından sonra da, üstyapı kurumlarındaki her türlü değişikliğe karşın aynı biçimde sürdüğü görülmektedir. Tanzimat’la birlikte örgütlü olarak, yönetenler ve entelijansiya öncülüğünde “Batılılaşma” ve “Çağdaşlaşma” yönünü seçen Türk toplumunun reflekslerini ve Türkiye Cumhuriyeti’nin de çizgisini büyük ölçüde Osmanlı’dan getirdiği “sosyo-genetik” özellikler belirlemiştir. Ekonomik yapıda batılılaşma süreci alabildiğine hızla ilerlerken, toplumun yaşama biçimine ve siyasete yön veren genel karakterinin çok fazla değişikliğe uğramadığı görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nda, “Yüce Devlet/Devletli-Kul Yurttaş” ilişkisiyle açıklanabilecek siyasal hayat uzunca bir süre dinsel gücü de elinde bulunduran bir aristokrasi ile asker seçkinler topluluğunun güdümünde olmuştur. Başta Mustafa Kemal olmak üzere, Anadolu’da başlayan halk direnişini örgütleyerek Kurtuluş Savaşı’nı başlatan ve Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran kadroların da Osmanlı’nın aristokrat ve asker seçkinlerini barındıran İttihat ve Terakki hareketi kaynaklı olması bir rastlantı değildir. Ancak Kurtuluş Savaşı sırasında Osmanlı’nın yurtsever asker seçkinlerinin Anadolu halkının savaşçı güçleriyle birleştiği ve bağımsızlık mücadelesi süresince omuz omuza savaştıkları da bir gerçektir. Cumhuriyeti kuran kadroların Osmanlı’dan gelen ve büyük ölçüde toplum yaşamından soyutlanmış, anti-demokratik bir “simulatif siyaset” anlayışını iyi tahlil ettikleri ve zaman zaman bu geleneği toplumun alışkanlıkları doğrultusunda, zaman zaman da aksi doğrultuda kullandıkları bir gerçektir.

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında; ekonomik ve toplumsal kalkınmanın ve batı yaşam tarzına yönelik devrimlerin uygulanmasında yukarda sözünü ettiğimiz bu stratejinin belki bilinçsizce ama oldukça başarılı bir biçimde kullanıldığı görülecektir. Bu idealist yıllarda, Cumhuriyet kadroları toplumu yönlendirmedi pragmatik bir anlayış doğrultusunda kimi zaman Osmanlı’dan gelen “totaliter devlet” anlayışını, kimi zaman da “halkla birlikte, halkçı” bir demokratik tavrı yeğlemiştir. Cumhuriyetin ileriki yıllarında da bu temel özelliğin yönetenler tarafından bilinçli ya da bilinçsiz ama bir gelenek biçiminde kullanıldığı görülecektir. Türk toplumundaki siyaset ve topluma bakış tarzında da zaman zaman “halka rağmen halk için” ve zaman zaman da halkın istediği biçimde

“popülist” bir siyaset tarzının yeğlenmesi yakın tarihimizin ve hatta bugünün değişmez bir gerçeğidir. Her iki durumda da, halkın doğrudan ve etkin olarak katıldığı ve yön verdiği bir yönetim özde varolmamıştır. Türk toplumunda “halk” gerçeği ve onun farklı yönlerdeki hareketliliği yönetenler tarafından sürekli bir kuşku içinde karşılanmıştır. Bu kuşku, süreç içinde topluma da yansıtılmış ve toplum da bu “paranoid” karakteri özümsemiştir. 1960’lardan itibaren Silahlı Kuvvetler’in bu paranoid karakterin en önemli gidericisi ve aktörü rolüne zorlandığının görülmesi zor değildir. 1960’lardan itibaren Çok Partili Hayat’a geçişle toplumsal dinamiklerin farklılaşması ve siyaset özgürlüğünün gelişmesiyle toplumsal düzenin kısmen denetimden çıkması, toplumsal bilinçte oluşan kuşkuları giderecek ve her anlamda hem rejimi hem de devleti temsil edebilecek bir aktör olarak ordu ile giderilmeye çalışılmıştır. 1960’tan 1980’e dek farklı kesimlerden siyasete ve toplumsal yaşantıya getirilen farklı yaklaşımların toplumsal kuşkuların ortak gidericisi ordu tarafından denetlendiği, önünün kesildiği görülecektir. Gerek 1960 askeri müdahalesi, gerek 12 Mart muhtırası ve gerek 12 Eylül askeri müdahalesi, adeta yatağından farklı yönlere taşan ya da taşma eğilimi gösteren bir nehri tekrar yatağına döndürme çabaları olarak alınmalıdır. Sözü edilen üç askeri müdahale de, kendilerine özgü yanları ayrı tutulduğunda bu ortak paydada birleşmektedir.

(...) İktidar, egemen sınıflar iktidarının monopolündedir ve paylaşılmaz; ancak ekonominin genişleme konjonktürlerinde, (ve ithal ikameci modelde olduğu gibi) halk sınıfının görelî durumlarını değilse bile, mutlak gelir düzeylerini sürekli olarak ilerletecek mekanizmalar geliştirilir. Egemen sınıfların denetimindeki bu mekanizmalar siyasi istikrar ve sosyal barış için gereklidir. Bu denetimin zayıfladığı, emekçi sınıfların ekonomik mücadeleleri egemen sınıfların “hazım” sınırlarının ötesinde edinimler kazanmaya başladığı veya bu mücadelelerin bağımsız siyasi

biçimler kazanarak rejimin gerçek bir burjuva demokrasisine dönüşme ihtimalinin güçlendiği durumlarda popülizm son bulur; askeri darbeler aracılığıyla tutucu-otoriter bir rejim gündeme gelir.¹

1970-80 dönemi ise birçok dönem gibi tek başına ele alınabilecek ve değerlendirilebilecek bir dönem değildir. 70'li yıllar 1960 Askeri Müdahalesi ve sonrasında ortaya çıkan özgürlükçü ortamın kazanımlarının geri alınması çabalarının, yatağından çıkan nehrin tekrar yatağına döndürülmesi gibi, örgütlü bir biçimde yaşandığı yıllar olarak alınmalıdır. 1960'lar toplumun ilerici güçlerinin, 1950 öncesi "Halkçı" diye nitelenen dönemin özlemi içinde, 1950-60 döneminde yaşanan ve toplumu "Amerikancı" bir doğrultuya sokan hızlı kapitalistleşme sürecine karşı bir savaşımın örgütlenmeye başladığı, toplumda farklı ideolojik odakların ilgi gördüğü ve topluma yön vermeye çalıştığı yıllardır. 1960'lı yılların sonunda, dünyada yükselen dalganın da bir sonucu olarak öğrenci-gençlik eylemlerinin ülkeyi sarması da 1960'ların özgürlükçü ortamının eseridir. 1960 Askeri Müdahalesinde de katkıları unutulmayacak öğrenci ve gençlik kesimlerinin bu dönem toplum nezninde bir meşruiyet buldukları ve güven sağladıkları bir gerçektir. Toplumun farklı kesimlerinin politize olması ve demokratik anlamda toplumsal hareketliliğin sağlanması 60'lı yılları belirleyen önemli noktalardan biri oluyor. 12 Mart askeri muhtırası ve askerlerin değişik bir biçimde siyasi yaşama müdahale etmesi, bir anlamda toplumun demokratikleşmesinin önünün kesilmesi, yukarda söylediğimiz biçimiyle nehrin yatağına döndürülmesi olarak alınmalıdır.

Görünüşte, salt siyasal krizlerin aşılması anlamında, bir çözüm gibi algılanan askeri müdahaleler temelde "ekonomik" stratejilerin bir uzantısı olarak da gündeme gelmektedir. Türkiye'nin 1950'lerden başlayan 70'li yıllarda da ivme kazanan bir süreçte ekonomik yapısında da önemli değişiklikler yaşanmıştır. 1950 öncesinde, "Ulusal" niteliği ağır basan bir ekonomik yapının Demokrat Parti iktidarıyla birlikte, "Bağımlı" bir ekonomik yapıya dönüştüğü görülmektedir:

¹Korkut Boratav, "İktisat Tarihi 1908-1980", Sina Akşin- Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cem Yayınevi, İstanbul 1992, s.351

Bu dönüşüm, 1954'ten itibaren şartların zorlamasıyla ve 1962'den itibaren bilinçli olarak ithal ikameci bir sanayileşme politikası ile birleşince, ekonominin işleyişine dünya ekonomisi ile eklemlenmesine ve özellikle bölüşüm süreçlerine önemli yenilikler getirmiştir. Ancak, bu yeniliklerin bir demokratik devrim anlamına gelmediği, aksine hem siyasi, hem ekonomik düzeyde özgürlükçü ve kalkınmacı özelliklerle baskıcı ve bağımlılık yaratan özelliklerin çelişkili bir bileşkesini oluşturduğu hem 1950'li, hem 1970'li yılların sonunda iki kere ortaya çıkacaktır.²

Bu bağlamda, 1970-80 dönemini belirleyen dinamiklerden en önemlisi 1971 Mart Muhtırası'yla ortaya çıkmışsa da, bu muhtıraya yol açan toplumsal dinamiklerin 1960 müdahalesinin ve 1961 anayasasının belirlediği Cumhuriyet devriminin ilerici bir mecrada ilerlemesi ve sosyalistleşmesi isteğinin giderek yükseltilmesi ve bu düşünceye eklemlenen "işçi" ve "sendika" ekseninde bir toplumsal hareketlilik; 1968 Dünya öğrenci-gençlik hareketlenmesinin Türkiye'ye yansması ile daha büyük bir ivme kazanması; bu ivmeye karşı ise sistemin "merkez sağ-merkez sol" ekseninde, radikal unsurları dışlayarak ya da sistem içinde eriterek rejimin ana çizgisinden uzaklaşmamasının ve istikrarlı bir biçimde yürümesini isteyen sağ ya da sol rejim yanlısı asker-bürokrasi'nin 68'lerden başlayarak Mart Muhtırası'na kadar süren planlı bir kalkışması ve bastırma isteğini Mart Muhtırası ile gün ışığına çıkan bütünlüklü bir süreç olarak almak gerekmektedir.

1970-80 dönemine de damgasını vuran, toplumun en genel dinamiklerini satır başlarıyla verdikten sonra dönemin siyasal ve toplumsal görünümüne bakabiliriz.

1970-80 döneminin en önemli belirleyicisi, 12 Mart Muhtırası'dır. Muhtıra, öncelikle sanki o an iktidarda bulunan Adalet Partisi'ne karşı verilmiş izlenimi vermektedir. Çünkü toplumdaki genel beklentinin ışığında değişik çevreler Mart Muhtırası'na, 1960 Anayasası'nın

²A.g.e., ss:346-347

kabulünden sonra demokratikleşmeyi geciktiren uygulamalara karşı bir ihtar niteliği yüklemişlerdir. Muhtıra'nın DİSK de dahil tüm sendikalar tarafından desteklenmesi, hatta Prof.Bülent Nuri Esen ve Prof.Bahri Savcı gibi hukuk profesörlerinin de müdahaleyi anayasal bulması, 12 Mart'ın ilerici ve reformist bir müdahale olduğu izlenimi uyandırdığının kanıtıdır.³

General Memduh Tağmaç, Amiral Celal Eyicioğlu, General Muhsin Batur ve General Faruk Gürler'in imzaladığı ve 12 Mart 1971'de Ankara radyosu'nda ve 13 Mart 1971'de ise basımda yayımlanan muhtıranın metni şöyleydi:

(1) Parlamento ve hükümet süregelen tutum, görüş ve icraatı ile yurdumuzu anarşi, kardeş kavgası, sosyal ve ekonomik huzursuzluklar içine sokmuş, Atatürk'ün bize hedef verdiği çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmak ümidini kamuoyunda yitirmiş ve anayasanın öngördüğü reformları tahakkuk ettirememiş olup, Türkiye Cumhuriyeti'nin geleceği ağır bir tehlike içine düşürülmüştür.

(2) Türk milletinin ve sinesinden çıkan silahlı kuvvetlerinin bu vahim ortam hakkında duyduğu üzüntü ümitsizliği giderecek çarelerin partiler üstü bir anlayışla meclislerimizce değerlendirilecek mevcut anarşik durumu giderecek ve Anayasa'nın öngördüğü reformları Atatürkçü bir görüşle ele alacak ve inkılap kanunlarını uyguluyacak ve inndırıcı bir hükümetin demokratik kurallar içinde teşkili zaruri görünmektedir.

(3) Bu hisis süratle tahakkuk ettirilmediği takdirde, Türk Silahlı kuvvetleri kanunların kendisine vermiş olduğu Türkiye Cumhuriyeti'ni korumak ve kollamak görevini yerine getirerek

³Aktaran: Feroz Ahmad, **Demokrasi Sürecinde Türkiye**, Hil yayınları, İstanbul 1980, s.371.

idareyi doğrudan doğruya almağa karardır.

Bilgilerinize.⁴

Sendikaların, üniversitenin ve aydınların 12 Mart Muhtırası'na iyimserlikle yaklaşmalarının en büyük nedeni, muhtırada "1961 Anayasası'nın ilkelerinin uygulanması"na ve "reformlar" a vurgu yapılmasıydı. Sonuçta muhtıra, kendilerine karşı 1961'de müdahale edilen DP'nin devamı olan AP hükümetine karşı yapılmıştı. Ve toplumdaki beklenti askerlerin demokratik ve ilerici talepleri olduğu yolundaydı.

Müdahale'nin gerek, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamından gerekse iktidardaki partiden ve onun uygulamalarından rahatsızlığı eşit şekilde vurgulanıyordu. Bu da muhtıra metninde belli dengelerin gözetilmesi, bunun iktidara karşı verildiği hissini güçlendirmiştir. Ordu'nun 1961'deki gibi doğrudan bir müdahaleyi gerek görmemesi ise yakın dönemde Yunanistan'da yaşanan "Albaylar Cuntası" olayının yarattığı olumsuz etkiydi.

12 Mart muhtırası bir süre nasıl bir karakter taşıdığını gizlemeyi başardı. Örneğin, muhtıranın hemen ertesinde partisinin meclis ve senato gruplarında yaptığı konuşmada, "Biz demokratik rejime inanıyoruz. Reformlar yapmak niyetiyle meclise girdik. Fakat başka niyetle de gelenler var. Onlar çoğunlukta... Bu durumda nasıl bir hükümet teşkil edecek de bu reformları yapacak? Meclisin hükümeti tutması için, komutanlar hergün yeni bir müdahalede bulunacaklar demektir bu."⁵ diyen İsmet İnönü, Demirel'in istifasından hemen sonra yeni hükümeti kurmak için CHP'den Nihat Erim'in görevlendirilmesiyle tutumunu değiştirmiştir.

Muhtıra'nın karakterin belirleyen ilk önemli olay ise, 17 Mart tarihinde, 9-10 Mart'ta bir darbe yapacakları iddiasıyla 1 Amiral, 5 General ve 35 Albay emekliye sevk edilmesi idi. Bu da muhtırada oluşan konsensusun, bir taraf leyhine bozulduğunun önemli bir göstergesi sayılmalıdır. Bir anlamda, "totaliter" olanların, "reformcu"lara karşı zaferi olarak da alınabilir bu. Bunun hemen ardından gelen uygulamalar da önemli ölçüde bu savın kanıtlarıdır. Sıkça telaffuz edilen "reform" sözü artık "kanun ve nizam hakimiyeti" deyişiyle yer değiştirmiştir.

⁴A.g.e., s.336.

⁵A.g.e., s.337.

12 Mart'ın karakterini en kısa sürede tahlil eden ise silahlı olarak düzeni değiştirme iddiasında olan Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu adıyla kurulan Marksist-Leninist silahlı eylem grubu olmuştur. 12 Mart'ın hemen ardından eylemlerine başlayan THKO'nun eylemleri aynı zamanda rejimin daha da sertleştirilmesinin bahanesi olmuştur. Bunun sonucu olarak da 27 Nisan'da 11 ilde sıkıyönetim ilan edilmiştir. Sıkıyönetimin amacının "millete ve cumhuriyete karşı ortaya çıkarılan güçlü ve etkin bir kalkışma" ya karşı durmaktır. Sıkıyönetimin tartışıldığı Milli Güvenlik Kurulu'nda dört nedenin öne çıktığı görülmüyordu: *Laik Cumhuriyete karşı faaliyetleri kontrol etmek, ideolojik ve kanlı olaylara son vermek, doğu vilayetlerinde bölücü faaliyetleri durdurmak ve Kıbrıs'a olası bir hareket için uygun ortam yaratmak.*⁶

Kısa sürede Sıkıyönetim'in amacının "parlamento dışı siyasi faaliyetlere son vermek" olduğu anlaşılabacaktır. Parlamenter demokrasiyi zor sindiren bir toplumun parlamento dışında, farklı demokratik kitle örgütleri aracılığıyla örgütlenen toplumsal muhalefete tahümmülü olmadığı görülmüyordu. Sıkıyönetimin hemen ardından *Cumhuriyet* ve *Akşam* gazeteleri 10 gün süreyle kapatıldı. Bu gazetelerin yazarları olan Çetin Altan ve İlhan Selçuk gözaltına alındı. 60'lı yılların sonunda toplumsal muhalefeti büyük ölçüde odaklayan solun önemli dergileri olan *Aydınlık*, *Devrim*, *And* ve *Türkiye Solu* gibi dergiler kapatıldı. Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı tüm grevleri ve lokavtları yasakladı. Bu hızlı yaşanan toplumsal muhalefeti bastırma ve benzeri görülmemiş bir faşist rejim uygulama istekleri kısa sürede, o an için toplumsal muhalefeti büyük ölçüde temsil eden THKO benzeri örgütlerce yanıtları ve İsrail Konsolosu Ephraim Elrom'un kaçırılması gibi ses getirici eylemler ortaya çıktı.

12 Mart'ın yarı-askeri rejimi bütün silahlı eylemlerin adresini biliyordu. 60'lı yılların sonuna en genel adıyla yurtseverler, aydınlar, gençler ve işçiler "toplumcu" bir yükselişi ve bütünlüğü temsil ediyorlardı. *Cumhuriyet Tarihi*'ndeki gençlik eylemlerini incelediği *Türkiye'de Gençlik Hareketleri* kitabında Alpay Kabacalı gençlik hareketleri açısından 1970'leri 60'lı yıllarda bir çekim merkezi olan gençliğin yükselişi ve toplumcu bir platformda diğer toplum katmanlarıyla daha da yakınlaşmasını şöyle

⁶A.g.e., s.341.

anlatmaktadır.

Bunlar gençlik ve öğrenci sorunlarını tümüyle sınırlamamakla birlikte, artık işçi ve köylülerle işbirliği yapmaya, sosyalizmi kitlelere anlatmaya ve Türkiye'nin sosyalizme geçmesine yönelik eylemlere önem veriyorlardı. Dev -genç'in Ocak 1970'de Akhisar'daki Tütün Ekicileri Sendikası ile birlikte düzenlediği "Tütün Sömürüsünü Protesto" mitingi bunun somut örneğidir.⁷

12 Mart öncesinde 1960'ların geleneğinin izinde süren gençlik hareketleri bu dönemde kurulan CKMP'nin bir devamı niteliğinde olan MHP militanlarınca sürekli saldırıya uğruyor, bunun karşılığında da kendilerini "Yurtsever-Devrimci" olarak niteleyenler, başta Dev-Genç olmak üzere bu hareketlere karşı tepki geliştiriyorlardı. Daha 12 Mart'ın öncesinde Milli Güvenlik Kurulu (MGK) öğrenci eylemlerine dikkat çekmiş ve sanki müstakbel bir müdahalenin önemli gerekçelerinden birini bu hareketlerin oluşturacağının işaretlerini vermişti:

"Son günlerde üniversite şehirlerimizde meydana gelen olaylar üzerinde önemle durulmuştur. Üniversitelerimizin bulunduğu bazı şehirlerde meydana gelen hadiseler üniversite özerkliği sınırlarını aşmış, öğretim hürriyetini zedeler, vatandaşı tedirgin eder mahiyette görülmüştür. Üniversiteler ilim ve irfan yuvalarıdır, öylece kalmalıdır. Silahlı kişilerin barınağı haline gelmesi, hiçbir şekilde terviç olunamaz. Milli Güvenlik Kurulu (...) kanunlara uygun masum gösteriler olmak mahiyetini kaybedip silahlı çatışmalar haline gelen, adına gençlik hareketi denilemeyecek davranışları hiçbir şekilde tasvip etmez.⁸

⁷Alpay Kabacalı, *Türkiyede Gençlik Hareketleri*, Altın kitaplar, İstanbul 1992, s.230.

⁸Aktaran: Alpay Kabacalı, ss.231-232

Gerek Milli Güvenlik Kurulu'nun gerekse sağ iktidarın yükselen sol dalgaya karşı gerek yasal gerek yasadışı önlemlere başvurdukları görülür. Bu olgu nasıl tanımlanırsa tanımlansın, kendilerini "Ülkücü" olarak adlandıran gençler 70'li yılların başından itibaren kendilerini "Solcu" ya da "Komünist" diye nitelendirdikleri kitlelerle mücadeleye adadıkları tartışılmaz bir gerçekliktir. Ülkücü eylemciler, böylesi bir etkinliğe devleti korumak adına giriştiklerini söylemektedirler. Karşılıklı bir etkileşim içinde giderek büyüyen şiddet olayları 1971 yılıyla birlikte artık "öğrenci hareketliliği"ni aşarak, hedef gözeten ve giderek şiddetli hal alan silahlı eylemlere dönüşür. Parlamento'nun içinde bulunduğu çözümsüzlük, giderek ağırlaşan ekonomik koşullar da dönem içinde şiddetin renk değiştirmesinde önemli bir etkidir. Kimilerinin bakış açısına göre ise, 1971 yılının 1 Ocak'ında İş bankası Emek Şubesi'nin bombalanmasıyla başlayan ve 12 Mart'a dek süren eylemler zincirinin THKO, THKO/THKC, TİİKP gibi örgütlerin şiddet eylemleri dışında sanki ortai 12 Mart'a hazırlayan bir toplu planın uygulanmasıdır. Bu görüşün savunucularına göre bu üç aylık şiddet eylemlerinin çoğunun fail-i meçhul olması bu savı destekler niteliktedir.⁹

12 Mart Muhtırası'nın verilmesinden ve gizli-askeri rejimin kurulmasından sonra öğrencilere, sol partilere, gençliğe, aydınlara ve işçi örgütlenmelerine yönelen saldırıların gerek yasal gerekse yasadışı anlamda sürdüğü görülecektir. 1971'den 1973'e değin demokratik kitle örgütleri ve ilerici sol örgütlerle, ülkücüler ve devletin güvenlik güçleri arasında tırmanarak sürmüştür. 12 Mart rejiminin asıl hedefi ise gençler, işçiler ya da öğrenciler değildir. Rejim, aydınları, yazarları ve üniversiteyi susturarak sol dalganın moral gücünü azaltmak ve toplumdaki solun meşruiyetini ortadan kaldırmak niyetindeydi. Her silahlı eylemden sonra bir aydının, yazarın ya da herhangi bir demokratik kitle örgütünün hedef olması neredeyse gelenek haline gelmişti. İşte Elrom'un kaçırılmasının hemen ardından yine böyle bir saldırıyı girişildi. 19 ilde toplam 427 kişi gözaltına alındı. Gözaltına alınanlar arasında sendikacılar, TİP üyeleri, Yaşar Kemal, Prof.Bahri Savcı, Fakir Baykurt, Prof.Nuri Esen, Tarık Zafer Tunaya, Mümtaz Soysal gibi isimler vardı. Elrom'un kaçırılması Erim'in kukla

⁹A.g.e., ss:234-235

hükümetinin ve sıkıyönetim rejiminin büyük ölçüde itibarını düşüren bir eylem olmuştu. 22 Mayıs günü tüm İstanbul'da sokağa çıkma yasağı ilan eden sıkıyönetim 30.000 askerle tüm kenti baştan aşağı aradı ve Elrom'un ceseti sabah saat 05:00'te bulundu. Reformları gerçekleştirmek amacıyla kurulan teknik bir hükümet görüntüsünde olan Erim hükümeti, artık rejimin esenliğini sağlamakla yükümlenen yarı-askeri, kukla bir hükümet haline gelmişti.

Sola karşı mücadele diğer bütün faaliyetleri geride bıraktı ve sonraki iki yıl boyunca sıkıyönetim iki ayda bir uzatılarak devam etti. Erim ve Ordu için anayasa değişikliği öncelikli hedef oldu. Değişiklikler neredeyse bütün devlet kurumlarını kapsıyordu: sendikalar, basın, radyo ve televizyon, üniversiteler, Devlet konseyi, Anayasa Mahkemesi, Meclis, Senato, Danıştay. 1961 Anayasası'nın tanıdığı hak ve özgürlükler, "devletin ülkesi ve milletiyle birliği, cumhuriyet, milli güvenlik ve kamu düzeni korunabilsin" diye belli sınırlara sokulması gerekirdi.¹⁰

Türkiye'ye 1950'lerde Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere diğer gelişmiş ülkeler ve uluslararası finans kurumları aracılığıyla uygulanmak istenen programın, 1950 öncesi toplumun dinamik güçlerinin de önemli aktörler olarak yer aldığı, 1961 müdahalesiyle önünün kesilmesi ve toplumun tüm kesimlerinin demokratik bir biçimde söz, karar sahibi olmasını getiren bir anayasanın kabul edilmesi, Türkiye'nin zorlandığı kapitalistleşme sürecinde önemli engeller ortaya çıkartmaktaydı. Türkiye'nin bu "vahşi kapitalist" evreyi, bir demokratik rejimle karşılaması mümkün değildi. 12 Mart muhtırası ve onu izleyen 12 Mart rejiminin temel hedefi anarşi ve terörün besleyicisi olarak gördüğü tüm demokratik kurum ve kuruluşlarla, tüm aydın ve yurtseverleri anarşi ile özdeşleştirerek sindirmektir. Özlenen ve gerekli görülen ortam toplumun demokratik ve ilerici güçlerine göre "totalitarizm"; planın uygulayıcılarına

¹⁰Ahmad,s.343.

göre ise “istikrar” ya da “stabilizasyon”du. Dönemin sonuna damgasını vuran 12 Eylül askeri müdahalesinin söyleminde ise bu özlem “huzur ve güven ortamı” deyişiyle yer değiştirecektir.

12 Mart Muhtırası’nda sözü edilen, “toprak reformu” gibi halktan yana reformların hiçbirinin yapılmaması ve sürekli olarak toplumun baskı ve korkuyla sindirilmeye çalışılması ise, farklı partilerden kurulmuş Erim hükümetini zor durumda bırakıyordu. Hükümet bir anlamda kendilerine dikte ettirilen uygulamaları gerçekleştiren “iktidarsız bir iktidar” görünümündeydi. Sonunda Süleyman Demirel, kendi partisine mensup bakanları hükümetten çekerek yeni bir hükümet krizine yol açtı. Bu krizi aşmak için Demirel’in Maliye Bakanı Mesut Erez başbakan yardımcılığına atandı ve artık hükümette Erim’in kontrolü tamamen kaybolmuş oldu. Bu karar üzerine, reformlara karşı tavırlarıyla tanınan Erez’e karşı, CHP kanadından hükümete giren 11 bakan istifa kararı aldı.

12 Mart Muhtırası’nın hangi amaçla verildiği ve neyi amaçladığı günden güne daha çok hissedilmeye başlanmıştı. 1960 Askeri Müdahalesi’ne orduyu zorlayan demokratik kitle örgütleri ve Üniversite üzerinde Demokles’in kılıcı dolaştırılıyordu. Muhafazakar kanat, Sıkıyönetimin sona ermesinden sonra da, “aşırı faaliyetleri” denetleyecek, adı daha sonra DGM olan, özel bir mahkeme kurulmasını savunmaktaydı. Bu mahkemenin açık açık belirtilen amacı “bürokrasiyi ve üniversiteyi solculardan temizlemek”ti. Hükümetin işleyişi giderek çetrefil bir hal almaktaydı. 17 Nisan 1972’de Erim istifa etti. Önce, Savunma Bakanı Ferit Melen, sonra ise 6 Nisan’da Fahri Korutürk’ün Cumhurbaşkanı seçilmesinden sonra da Naim Talu başbakanlık görevini yürütecekti. Haziran 1973’te Üniversiteler hizaya getirmek adına “Üniversiteler Kanunu” kabul edildi. Demokratik güçlere karşı adım adım yürütülen mücadelenin üniversite ayağından sonra sıra Türkiye İşçi Partisi’ne gelmişti. TİP’in her türlü etkinliği engellenmeye çalışıldı ve 20 Temmuz’da Anayasa Mahkemesi partiyi resmen kapattı.

Bu aşamada, şu saptamayı yapmakta yarar var. Başlangıçta Türkiye İşçi Partisi’ni ve sonra da Milli Nizam Partisi’ni kapatan gizli askeri rejimin temel amacı, ekonomik ve toplumsal çelişkilerin keskinleştiği bir ortamda, İslamcı ve Sol dalganın yükselebileceği öngörüsünden hareketle

engelleyerek, bu oyların merkez partilere kayması düşünülmüştür. Ancak bunun hemen sonrasında İslami oyların sol oylara göre daha fazla ve homojen olduğu düşünülmüş olacak ki, gizli askeri rejim MNP yerine, İslamî söyleme daha az vurgu yapan, bir merkez dinsel parti olan Milli Selamet Partisi'nin kurulmasına önayak olmuştur.

Bu dönemde, partileri ve kitle örgütleriyle dağıtılmaya çalışılan ve sistem için asıl tehlike kabul edilen sosyalistlerin tamamen örgütsüz kaldığı gözlenecektir. Tüm dünyada sosyalizmin ve solun yükseldiği bir dönemde böylesi bir örgütsüzlüğü en iyi gören ve kullanan ise Bülent Ecevit olmuştur. İnönü ve Satır'ın partiden ayrılmasıyla partinin tüm yönetimini ele geçiren Ecevit'in radikal sol sloganları kullanarak, bütün sol yükselişi kendi partisine çektiği görülecektir. 1973 seçimleri bunun en önemli kanıtıdır. 60'lardaki solun ve ilericilerin yükselişini bir biçimde kesmeye çalışan ve Demirel merkezli, 1969'dan 1973'e dek farklı biçimlerde saldırılarla süren, anti-demokratik tüm hareketlere halkın yanıtı 1973 seçimleriyle olmuştur.

"Karaoğlan" ya da "Halkçı Ecevit" diye nitelenen ve toplumun umudunun simgesi olan Bülent Ecevit'in kimliğinin de seçimlerin kazanılmasında büyük payı olmuştur. 1 Ocak 1974 tarihinde *Milliyet* gazetesinde çıkan bir habere göre, 1973 seçimlerini gazetesine geçen bir İngiliz gazetecinin Türkiye'de seçimleri "Ecevit" adında bir partinin kazandığını söylemesi de bunun bir göstergesidir.¹¹ 1973 seçimleri birçok açıdan Türkiye'deki rejimin normale döneceği umutlarını beraberinde getirmiştir. Gençlik içinde, yakın geçmişin mirası üzerinde yeniden ve çoğalarak gelişen bir örgütlülük bilinci ortaya çıkmıştır. Ancak bu örgütlülük başlangıçta önemli bir hareketlilik yaratabildiyse de, sonlara doğru bu hareketlerin başlangıçtaki perspektiflerinden uzaklaşan çok daha fazla sokağa ve gösteriye dönük ve büyük ölçüde de sık örgütlenmeler haline geldiği görülmüştür. Bu örgütlenmelerin karşısında yer alan ve kendilerini, "Bozkurtlar" ya da "Komandolar" olarak adlandırılan Ülkücü hareket de eskisine göre daha örgütlü bir biçimde solcuların oluşturduğu örgütlerle mücadeleyi bir görev bilinciyle sürdürmüştür.¹² 1973

¹¹A.g.e., s.383

¹²Ayrıntılı Bilgi İçin Bkz. Kabacalı, ss.:239-240

seçimlerinin en önemli sonucu, içlerinde radikal oyları da barındıran CHP ve MSP'nin yükselişidir. İkinci önemli nokta ise bu iki partinin de iktidara ihtiyaçları olduğu gerçeğidir. Erbakan'ın Milli Selamet Partisi'sinin ise, 1972'de kapatılmayla sonuçlanan Milli Nizam Partisi deneyiminden sonra "meşruluk" kazanmaya ihtiyacı vardır. Çünkü İslami kanat halen toplum nezninde "yasaklı" görülmekte ve hakkında davalar açılmaktadır. CHP ise 1940'lı yıllardan bu yana, solun genel örgütsüzlüğünden de yararlanarak, ilk kez böylesine güçlü bir çıkışı yapmıştır ve kendini kanıtlamak zorundadır.

Gizli askeri rejimin ise isteyebileceği en son seçenek olarak düşünülebilecek, CHP-MSP hükümeti düşüncesinin bu dönemde öne çıkması ve toplumda meşruiyet kazanması ilgi çekicidir. Gizli askeri rejimin 1969'da başlayan ve 1973'e dek, kısıtlamalarla, sansürle, tutuklamalarla, idamlarla, parti kapatmalarla, legal ya da illegal her türlü zorbalıkla süren saldırılarının, ekonomik açıdan giderek yoksullaşan toplumu giderek bunalıttığı bir dönemde, içlerinde radikal unsurları ve düzen değişikliği isteklerini de barındıran merkez partilerini öne çıkarmak önemli bir strateji ve plan sayılmalıdır.

Toplumun içinde bulunduğu ekonomik sıkıntılar ve giderek içinden çıkılmaz bir hal alan toplumsal bunalımı içinde radikal unsurları da eriten sistem dışı söyleme sahip ama aslında sistem için olan merkez partilerin sırtına yıkmak iyi bir fikir olarak öne çıkmıştır. Bu rejimin esenliği adına, hem toplumsal muhalefeti dizginlemeye hem de radikal oyları barındıran bu merkez partileri iktidara taşıyarak yıpratmaya yarayacaktır. Yine de gizli askeri rejimin kimi tarafları ve muhafazakarlar için herşeye rağmen bunun korkutucu ve kuşku duyulan bir iktidar olduğu açıktır.

1973 CHP-MSP Hükümeti, İnönü'nün "Milli Şeflik Dönemi" sayılmazsa, bir anlamda Cumhuriyet tarihin ilk sol hükümetidir. MHP, DP ve AP'nin bu hükümete çok içten olmasa da razı olmaları, herşeye karşın böylesi bir geçiş ortamında muhalefeti daha güvenli bulmalarında yatıyordu. 1960'larda başlayan ve 1969-73 arası büyük bir kesintiye uğratılan demokratikleşme sürecinin devam ettirilmesi anlamına gelen bu hükümet, toplumun değişimden yana güçlerince ise büyük umutlar

bağlanan bir hükümet olmuştu. İkinci bir gerçeklik ise, içinde “İslamcı” ve “Sol” radikal söylemleri de barındıran bu merkez partilerin başarısı aynı zamanda bu görüşlerin de bir anlamda meşruiyet kazanması anlamını da taşımaktaydı.

CHP-MSP hükümetinin başladığı andan itibaren, AP-MHP merkezli bir saldırıya tutulması böylesi bir meşruiyet kuşkusunun ne denli güçlü olduğunun da bir göstergesi sayılmalıdır. “Parlementoda Demirel, Sokakta Türkeş” sloganı Solun bu “umutlu” yükselişinin önünün kesilmesi gerekiyordu. CHP-MSP hükümetinin aldığı iki radikal kararın Amerika Birleşik Devletleri’ni büyük ölçüde rahatsız ettiği biliniyor. Bunlardan ilki “Halkçı Ecevit” hükümetinin haşhaş ekimine izin vermesi, ikincisi ise 1974’te yapılan Kıbrıs Barış Harekatıdır. Yine, CHP-MSP hükümetinin çıkarttığı genel af, toplumun bütün kesimlerinde sevinçle karşılanırsa da, muhalefet tarafından “terör suçlularının salıverilmesi” olarak gösterilmiş ve hükümeti yıpratmak için kullanılan önemli bir malzeme olmuştur. Bu kararlar, ABD’nin ülke içindeki müttefiklerince de, CHP-MSP hükümetine karşı yapılan saldırıların şiddetinin arttırılmasının başlangıcı olmuştur. Değişik nedenlerle arası açılan hükümet bitirilmiş ve yerine 1.M.C. olarak bilinen ilk Milliyetçi Cephe hükümeti kurulmuştur.

Burada şunu görmek mümkün oluyor. ABD güdümündeki gizli askeri rejim, başlangıçta toplumun tansiyonunun düşürmek için önemli bir manevra olarak gördüğü CHP-MSP hükümetini, cesur kararları sonrasında bitirmenin ve sağ partilerden oluşan bir koalisyon kurulmasını sağlamanın ilkinden daha etkili ve risksiz bir manevra olacağı fikrine dönmüştür. Ancak bu dönemde, hükümetlerin oluşumunda dış güçlerden sonra en büyük etkiye sahip olan iş çevrelerinin (TÜSİAD vb.) farklı çıkışları da savundukları biliniyor. Örneğin yine radikal sağ kontrol eden bir AP’nin ve radikal solu kontrol eden bir CHP’nin birleşikliğinin “rejim için kurtarıcı” olabileceği de bu dönemde TÜSİAD tarafından savunulan bir düşüncedir.¹³ (Bu önerinin 1950’lerden bu yana hep gündemde olan ama bir türlü gerçekleştirilemeyen bir öneri olduğu biliniyor. Bu, çok parlak izlenimi veren öneri ilk kez Süleyman Demirel öncülüğündeki DYP ile Erdal İnönü öncülüğündeki SHP arasında 1980’li yılların sonunda

¹³A.g.e., s.411

gerçekleşebilmiş, ama çok uzun ömürlü olamamıştır.)

“İstikrar”ı düşünen iş çevrelerinin bu görüşlerinde ne kadar haklı olduğu çok geçmeden ortaya çıkacaktır. Birdenbire alaşağı edilen CHP-MSP hükümetinin hemen ardından kurulan Milliyetçi Cephe hükümetinin her anlamda istikrarsızlığı daha da ileri noktalara götürmüştür. İşin ilginç yanı, tüm karalamalara karşın muhalefete düşen CHP ve ülkede yükselen parlamento dışı sol dalga giderek büyümektedir. 1976 Nisan’ındaki “Özgürlük ve Barış” mitingi ile 1976’daki 1 Mayıs İşçi Bayramı kutlamaları önemli birer güç gösterisidir. 1977 yılında İstanbul’da yapılan görkemli 1 Mayıs kutlamalarının devletin gizli örgütü olan “Kontrgerilla” tarafından bir provokasyonla kana bulanması bir yıl önce ortaya çıkan ve toplum gözünde “meşruiyet” kazanan görkemli görüntünün imaj olarak kirletilme çabasıdır.

1 Mayıs 1977 kutlamalarında ortaya çıkan kanlı provokasyon ve bunu izleyen bilim adamı, gazeteci suikastleri toplumda tansiyonu yükseltmek ve yükselen sol dalgayı şiddet batağına çekerek toplum gözünde meşruiyet sancısı yaşamasını sağlamaktır. Bu örgütlü hareketten tedirginliğini gizleyemeyen CHP ve Bülent Ecevit’in bu örgütlü kalkışmanın etkisinde kendi dışındaki tüm solla ilişkilerini hızla kestiği ve söylemlerindeki radikal tavrı yumuşattığı gözlemlenecektir. Büyük umutlarla kurulan İ.M.C. hükümeti ise ancak 1978 Ocak ayına kadar devam edebilmiştir. Bunun hemen ardından ise CHP kimi bağımsız milletvekilleriyle oldukça zayıf bir azınlık hükümeti kurdu. Giderek artan şiddet ve toplumsuzluk huzursuzluk ortamında yapılan 1979 senato seçimlerinde CHP’nin oyları önemli ölçüde azalmış ve Ecevit istifa etmek durumunda kalmıştır.

Bütün bunların yanında ülkeyi saran şiddetin giderek tırmandığı da bir gerçektir. 111 kişinin öldürülmesiyle 1978 Kahramanmaraş olayları sağ-sol çatışmasının da ötesinde bir alevi-sünni ayrılığını gündeme getirmiş ve toplumsal barışı tehlikeli bir noktaya getirmiştir. Bunun üzerine 13 ilde sıkıyönetim ilan edilmiş ve bir anlamda 12 Eylül’den daha iki yıl önce bir olağanüstü hal uygulaması başlamıştır. 1979 yılında Milliyet Gazetesi başyazarı Abdi İpekçi’nin bir suikaste uğraması da 12 Eylül’e doğru koşar adım gidişin önemli bir kilometre taşı olmuştur.

Ecevit hükümetinin istifa etmesinden sonra, üçüncü bir çok partili koalisyonun “iyi bir vizyon”u olamayacağı düşüncesinde olan Demirel’in diğer sağ partilerin dışardan desteklediği bir azınlık hükümeti kurması düşünülmüştür. Bu pamuk ipliğine bağlı hükümetin bir “acı reçete” olan 24 Ocak Kararları’nı uygulamak durumunda kalması ise hükümetin en büyük şanssızlığı olmuştur. Aslında 24 Ocak kararları ile uygulanılmak istenen de radikal bir ekonomik değişimdir.

(...) 24 Ocak 1980’den sonra eski tartışmaları yeni giysiler içerisinde (ve çoğu kez özgünlük iddiasıyla) piyasaya süren amatör ya da akademik iktisatçılar ve iç ve dış sermaye çevrelerinin sözcüleri, yüz yıldır, devlet müdahalesinin (ve bürokrasinin) kaynak tahsisini bozup israf yarattığını; içte serbest piyasanın, dışta ise serbest ticaretin etkinlik sağlayıp refahı arttıracığını savundular. Buna karşılık Akyiğitzade Mustafa Bey, Ahmet Mithat Efendi, Ziya Gökalp, Recep Peker, Kadrocu’lar, 1960 sonrasında DPT’nin kurucuları, Yön dergisi ve çok sayıda sola dönük yazar ve iktisatçı tarafından savunulan, kalkınmanın sanayileşme anlamına geldiği, bunun da geri kalmış bir ülkede dışa karşı koruma, içte ise devlet eliyle sağlanan planlı bir birikimle gerçekleştirilebileceği görüşü de pek az yeni unsurla zenginleşerek günümüze kadar gelmiştir.¹⁴

Amerika Birleşik Devletleri’nin ve çokuluslu tekellerin güdümünde yeni bir tekelci düzenin sinyallerini veren 24 Ocak rejiminin, güçsüz bir iktidarın korumasında uygulanamayacağı gerçeği ve toplumda giderek büyüyen toplumsal muhalefetin güçlü ve otoriter bir yönetime ihtiyacı olduğu kesindir. Bu anlamda bakıldığında 12 Eylül 1980, 24 Ocak kararlarının uygulanmasına uygun bir zemini hazırlamak adına

¹⁴Korkut Boratav, ss:347-348

oluşturulmuş, zemini hazırlanarak gelmesi sağlanmış bir rejimdir:

Nitekim Türkiye’de aynı yol izlenecek, ekonomik istikrar paketini hazırlayan ve Genelkurmay Başkanlığında yüksek komuta heyetine sunan teknisyen ekibinin başı (Turgut Özal) 12 Eylül 1980 darbesinden hemen sonra ekonominin yürütülmesi ile görevlendirilecektir. Böylece ekonomik politikaya uygun siyasi modelin çerçevesi de 1982 Anayasası’nda belirtildikten sonra Türkiye için geliştirilen istikrar programı tamamlanmış olacaktır.¹⁵

Ekonomist Asaf Savaş Akat da 12 Eylül askeri darbesinin ülkedeki karmaşayı önlemeye yönelik bir müdahaleden öte IMF’nin uzun vadeli bir planının uygulanması için bir manevra alanı kazanılması olarak değerlendirmektedir:

Bunalımın iyice derinleşmiş olması IMF’nin elindekikozları arttırdığından, Türkiye’ye daha sıkı şartlar empoze edilmesi ve makro dengelerle sınırlı kalınmayıp mikro düzeyde müdahaleler yapılması mümkün oldu. Ufak tefek aksamalarla da olsa, 24 Ocak Kararları’nı getiren ekibin uzun bir süre (normal olarak 1989’a kadar) iktisat politikası sorumluluğunu üstlenmesi, istikrar paketinin sürekli bir politika görüntüsü kazanmasına yardımcı oldu.¹⁶

1970’li yılların sonuna doğru sanki herkes, kısa bir vadede yapılması planlanan bir askeri müdahalenin figüranları gibi, müdahale için gerekli ortamı sağlama adına canla başla çalıştığı görülmektedir. Toplumsal barışın esamesinin okunmadığı bu günlerde, her türlü etnik, dinsel ve politik karşıtlıklar öne çıkartılmış ve toplum şiddetli çatışmaların eşiğine

¹⁵Hikmet Özdemir, “Siyasal Tarih 1960-1980”, *Çağdaş Türkiye 1908-1980*, Cem Yayınevi, İstanbul 1992, s.246

¹⁶Asaf Savaş Akat, “İktisadi Politikalar”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, (4.Cilt), İletişim Yayınları, İstanbul 1983.

getirilmiştir.

Parlamentonun Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün yerine yeni bir Cumhurbaşkanı seçme turlarının sonuçsuz kalması ve bir anlamda meclisin kilitlenmiş hale gelmesi ve bunun hemen öncesinde Süleyman Demirel ve Bülent Ecevit'e kuvvet komutanları tarafından verilmiş olan "uyarı mektubu" ise 12 Eylül'ün kaçınılmaz olarak geldiğinin kanıtlarıdır.

12 Eylül sabahı 04:00'de Orgeneral Kenan Evren ve kuvvet komutanları bir müdahaleyle yönetime el koymaları ise bir süredir hazırlandığı bilinen bir senaryonun yalnızca uygulanma aşamasıdır.

1970-80 döneminin son noktasını koyan 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile, ekonomik kararlar, *huzur ve güven ortamı* içinde uygulanmaya başlarken, 1960'larda ilk yükselişini yaşayan ve 1970'lerde farklı bir mecrada, cılız ve maceracı yönelişlere giren toplumcu hareketler ise 12 Eylül darbesi ve onun beraberinde getirdiği olağanüstü dönemin hukuk anlayışınca mahkum edilmiş; 1982 Anayasası ile de 1961 Anayasası ile getirilen özgürlükler büyük ölçüde kısıtlanmıştır. Bugünden geçmişe doğru bakıldığında 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ile başlayan ve 1980'lerin sonuna dek ağırlıklı olarak devam eden bu olağanüstü dönemde, gerek ülkenin toplumsal ve siyasal yaşamı, gerekse sanatsal ve kültürel yaşamı büyük ölçüde sekteye uğratılmıştır.

II.) 1970-80 DÖNEMİNDE ENGELLEMELER VE YASAKLAMALAR KISKACINDA TÜRKİYE'DE TİYATRO YAŞANTISI

Ülkemizde tiyatro yaşantısının, dram sanatının gelişiminden çok daha uzun süreli bir geçmişi olduğunu biliyoruz. *Giriş* bölümünde, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, gerek ülke dışından gelen gerekse yurtiçinde etkinlik gösteren ama daha çok Rum ve Ermeni yurtttaşlarımızın yer aldığı toplulukların tiyatro gösterileri yaptıklarını ve bu gösterilere daha çok gayr-i müslim yurtttaşların, entelijansiyanın ve bürokrasinin rağbet ettiğine değinmiştik. Kurtuluş Savaşı'nın hemen ardından 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti ise kendini "laik" bir cumhuriyet olarak tarif etmekteydi. Mustafa Kemal'in toplumun önüne koyduğu hedef "Çağdaş Uygarlık" çizgisiydi. Bir doğu toplumu olarak Türkiye için çağdaş uygarlığa ulaşmak ülküsü ise, batı dünyasının gelişim çizgisini izlemek ve bunun da ötesinde batı dünyasının yaşamının temel kurumlarını oluşturmak ile özdeşti.

Cumhuriyet rejimini kuran dar kadro, yeni bir başlangıç heyecanı taşıyordu. Bu enerjiyle birçok icraata girildi ve 1930'lara gelindiğinde ülkenin genel durumu hiç değilse kağıt üstünde bakıldığında oldukça köklü bir biçimde değişmişti. Ancak bütün bu yapılanlar kültürel ikiliği ortadan kaldırmamıştı. Batıdan esinlenilerek çıkarılan yasalar, Türkiye'de o an varolan ilişkileri değil, olmayan ama olması istenen insan ilişkilerini yansıtıyordu. ¹⁷

Cumhuriyet devrimi, sanayileşme ve kalkınmada olduğu kadar ulusal bir kültür yaratmada da sanatın önemini oldukça iyi kavramıştı. Ulusal bir kültür yaratılmasında ve her türlü batıcıl sanat kurumunun yerleşmesinde Mustafa Kemal'in bizzat öncülük etmesi, çağdaş ve batılı bir toplum yaratmada sanatın öneminin en baştan kavranmış olması adına önemli sayılmalıdır. Mustafa Kemal ulusal kültürü yaratmada son derece

¹⁷Murat Belge, "Kültür", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 5.Cilt, İstanbul 1984, s.1300

önemli gördüğü Türk Dil ve Türk Tarih Kurumları'nın kurulmasında ve bu kurumların çalışmalarında da bizzat yer almıştır.

30'lardan sonra, Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihi kimliği sorunu üstünde daha fazla çalışıldı. Milliyetçi bilincin geç uyandığı ve hala çok fazla gelişmediği bir ülkede, Cumhuriyet rejimi, bu bilinci yaygınlaştırmak için çoğu spekülatif olan bir dizi girişimi başlattı. Dil ve tarih konuları, doğal olarak, bu girişimlerin başlıca hedefleri arasındaydılar. ¹⁸

Cumhuriyet rejiminin kültürel anlamdaki radikalizminin gerek Mustafa Kemal'in sağlığında gerekse İsmet İnönü döneminde sürdüğü gözlenir. Köy Enstitülerinin, Halkevleri'nin kurulması ve kısa sürede etki alanının genişletilmesi ile Cumhuriyet Halk Partisi'nin öncülüğünde kültürel anlamda değişik çalışmalar yapılması sonuç olarak rejimin kültürel anlamda önem verdiği değerlerin yerleşmesinde giriştiği seferberliğin önemli kanıtları sayılmalıdır. "Milli Şef" diye anılan İsmet İnönü'nün de iktidarda bulunduğu dönemde, Mustafa Kemal Atatürk'ün izinde tiyatro sanatının hem eğitim hem de uygulama açısından gelişmesi adına önemli çabalara girdiği bilinmektedir. *Akşam* gazetesinde 3 Mart 1937'de çıkan bir habere göre, İsmet İnönü yeni kurulan Konservatuvar'da tiyatro ve opera derslerine bizzat girerek bu dersleri denetliyordu.¹⁹

İsmet İnönü, T.B.M.M.'nin 1 Kasım 1940, 6.dönem ikinci toplantısını açarken şunları söylüyordu: 'Musiki ve tiyatro sanatında yaratma kabiliyetlerini, iyi bir inkişaf yolunda görerek memnun olmaktayız. Devlet Konservatuvarı, kabul buyurduğunuz kanunla daha verimli bir tekamüle doğru yürüyebilecektir.' 1 kasım 1944'de T.B.M.M.'nin 7.dönem toplantısını açarken konuya daha genel çizgilerle

¹⁸A.g.y., ss: 1300-1301

¹⁹Aktaran: Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s.25

değiniyordu: ‘Güzel sanatlara Maarifimizin verdiği ehemmiyetin , milli eğitimde büyük yeri vardır. Güzel Sanatlarla Türk milliyetlerinin iyi kabiliyetlerini meydana çıkartıp yükseltmek, büyük amacımızdır.’ ²⁰

İsmet İnönü’nün “Milli Şef”lik dönemini izleyen 1946 Çok Partili Hayat’a geçişle birlikte, toplumun o güne değin alışık olduğu değerlerin hızlı bir kapitalistleşme ve çarpık bir batılaşma anlayışıyla değişmesinden tiyatro hayatı da payına düşeni almıştır. Bu dönemde, daha çok kentsoylu yaşam kültürünün yerleşmesi adına izlenen kültürel stratejinin bir gereği olarak, batıda kentsoylu seyircinin isterleri doğrultusunda gelişen bir burjuva tiyatrosu geleneği yerleştirilmeye çalışılmıştır. Adnan Menderes’in öncülüğünde 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi’ne dek süren 1950-60 döneminde, bir önceki döneme damgasını vuran ve çağdaş batı dünyasının izinde bir “Ulusal Kültür” yaratma hareketinin büyük ölçüde sekteye uğradığı görülebilir. Prof.Dr.Metin And bu dönemi şöyle açıklamaya çalışmaktadır:

(...) Yeni iktidar kendisinden önce kurulmuş tiyatro kurumlarını benimsemekle kalmış, ancak bunları geliştirmek gereğini duymadığı gibi, yeni kuruluşlara, atılımlara da gitmemiştir. Özellikle tiyatro bakımından, hiçbir katkısı olmadığını söyleyebiliriz. Tersine ilerde de görebileceğimiz gibi Devlet Konservatuarı gerilemiş, devlet eliyle sanatın korunması ve kamu kesiminin ilgisi azalmıştır. ²¹

D.P.’nin tek başına iktidarda olduğu 1950’li yıllarda devlet eliyle sanatın korunmasının sürmesine ama kamu kesiminin ilgisinin azalmasına karşı tiyatro alanında “özel teşebbüs”ün bu dönemde oldukça yoğunluk kazandığı görülecektir. 1951 yılında Yapı Kredi Bankası’nın desteğinde Küçük Sahne’nin kurulması bu dönemin başındaki en dikkat çekici etkinliktir. Muhsin Ertuğrul’un başa getirildiği bu oluşumda ilerde

²⁰A.g.e. , s.25

²¹A.g.e., s.26

kendi özel tiyatrolarını da kuracak Haldun Dormen, Şükran Güngör, Lale Oraloğlu gibi isimler yer almıştır. Yine bu dönemde Avni Dilligil'in "Çığır Sahne"si(1955), Haldun Dormen'in "Cep Tiyatrosu" (1955), Mücap Ofluoğlu'nun "Oda Tiyatrosu" (1957), Yıldız Kenter'in "Kent Oyuncuları" (1959) bu dönemde İstanbul'da açılan önemli topluluklardır. Ankara'nın ilk özel tiyatrosu olan ve Oğuz Bora-Baykal Saran'ın kurduğu "Beşinci Tiyatro"nu kuruluşu da yine 1957 yılına rastlamaktadır. 1950'li yıllar tiyatro sanatı alanında tam anlamıyla bir boşluk ve arayış yılları olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde Fransız ve Amerikan vodvillerinin, bulvar komedilerinin oynanmasında büyük bir artış görülmektedir. Bu dönemde tiyatro salonları, tıpkı Osmanlı entelijansiyasının ve bürokrasinin, imparatorluğun son döneminde devam ettiği gibi, kentli ve lüks bir yaşama özendirilen kentli insanların ve yeni-kentli nüfusun bir anlamda rağbet ettikleri mekanların içine girme çabasıdadır. 1950 öncesinde bürokrasinin, askerlerin ve entelijansiyanın "halka örnek olmak" amacıyla devam ettiği tiyatro etkinliklerinin seyirci profili de bu dönemde kısmen değişmiş ve bu yıllarda yeni-kentli tüccar sınıfı, ya da başka bir deyişle "müstakbel burjuvazi", yeni konumlarının gereği olarak bir gösteri kültürü edinme yolunda tiyatro oyunlarına gider olmuştur. Bu dönemde sayısal olarak daha çok yabancı vodvillerin, töre ve karakter oyunlarının ve Türk kültürüne ve tarihine vurgu yapan eğlencelik oyunların öne çıkması ve bir tiyatro kültüründen çok bir "seyir" kültürünün yerleşmesi bunun bir kanıtıdır. 1950'li yıllarda ortaya çıkan hızlı ve çarpık kapitalistleşme sürecinde toplumun tüm kesimlerinde olduğu gibi tiyatro sanatında da etkilerini göstermiştir. Kısa bir süre önce toplumsal, siyasal ve ekonomik anlamda büyük ölçekli bir değişim geçiren toplumun, 1950 D.P. iktidarıyla birlikte farklı bir mecraya sürüklenmesine karşı olan toplumun aydın, yurtsever ve ilerici kesimleri , ordu ve gençlik'in öncülüğünde toplumsal barışı büyük ölçüde etkileyen ve toplumsal değerlerin zedelenmesine yol açan bu yönelişe karşı 27 Mayıs hareketini ortaya çıkarmıştır. 1960'lı yıllar dram sanatı açısından bir anlamda "altın çağ" olarak nitelenebilir. Bir kısmı 1950'lerde ilk yapıtlarını veren, bugün için de etkinliklerini sürdüren birçok yazar 1960'lı yıllarda asıl çıkışlarını yapmışlardır. Bu çıkışı, *Giriş*'te yaptığımız saptamalarla

bütünleştirmek gerekiyor. 1960'lı yıllar, ülkemizde dram sanatının "modern" anlamda bir "iletişim ve yönlendirme aygıtı" olarak salt iktidar tarafından değil, toplumun diğer kesimlerince de bulgulanmasını getirmiştir. Tıpkı Tanzimat ve Meşrutiyet'te ya da Cumhuriyet'in ilk on yılında tiyatro sanatının politik arenada varolmaya ve toplumu biçimlendirmeye çalışan güçlerce kullanılması gibi 1960'lardan başlayarak da, dünyadaki sol yükselişin etkisiyle tiyatro sanatı bu kez de sol, sosyalist güçler tarafından politik yükselişin ve kültürel etkileme gücünün önemli bir aygıtı olarak gündeme gelmiştir.

1960'lı yıllarda başlayan ve 1970'li yıllarda da farklı nitelikte de olsa süren bu yükselişin toplumun değişimden yana olan kesimlerinin tiyatro aygıtı'nu keşfetmeleri ve bu aygıtı kendi argümanlarını topluma taşımak ve bunlarla toplumu yönlendirmek adına kullanma ve geliştirme çabasından başka birşey değildir. 1960'dan 1980'e değin ama yoğunlukla 1960'larda "tiyatro sanatı", tüm dünyada olduğu gibi "modernist" anlamda, ona ihtiyacı olan kitleler tarafından kullanılmıştır. Bu genel saptamanın ışığında 1970-80 dönemine daha rahat bakmak olanaklı görünüyor.

1970-80 dönemini kronolojik sınırlar içerisinde 1.Bölüm'de de saptadığımız anlamda homojen olarak ele almak zor gözüküyor. Peki 70'li yılları içine alan bir dönem nasıl belirlenebilir? 1971 Mart Muhtırası bu bölümlenmede kesin bir belirleyen olabilir mi? Hiç kuşku yok ki Mart Muhtırası bir sürecin adının konması adına önemlidir. Bir yönlendirmenin alenileştiği son noktadır. Oysa ki, 27 Mayıs 1960 gençlik-ordu müdahalesini izleyen yıllardan başlayan sol yükselişin İrkçi-İslamcı ya da örtülü söyleyişle "Milliyetçi-Muhafazakar" engellerle önünün kesilmeye çalışıldığı bir gerçektir. 12 Mart 1971'de askerlerin yaptığı uyarı, toplumsal-siyasal yapıyı yeniden belirleme niyetinin en açık biçimde ortaya konmasıdır. Ancak bu belirlemenin öncesini, hazırlanışını, izlerini bulmak gerekiyor. Mart Muhtırası'yla son noktasına varan gerici-totaliter nitelikli bu müdahalenin en azından 2-3 yıl öncesine dayanan bir hazırlanma döneminin olması gerektiği gözüküyor. 60'lı yılların sonuna denk gelen bu hazırlanma döneminin de 60'lı yıllarda başlayan sol yükselişin gölgesinde canlanan tiyatro yaşantısı ve dram sanatı üzerinde etkisini görebilmek mümkündür.

1960'lı yıllarda 1970'i de içine alacak bir biçimde süren, Sosyalist dünya görüşüne bağlı toplumsal hareketlerdeki yükselişe ve bu ekseninde gelişen tiyatro hareketliliğine karşı bir karşıt cephenin hazırlandığı kesindir. 1971 Mart Muhtırası'yla iyice açığa çıkan ve yasaklamalar, engellemelerle kendini gösteren bu cephenin Sosyalist dünya görüşünün toplum katmanlarında yaygınlaşmasına karşı geliştirdiği strateji içerisinde bu ekseninde gelişen her tür sanatı da tehlike kabul ederek engellemeyi planladığı bugünden bakıldığında rahatlıkla görülmektedir. *Tiyatro 70* dergisinin daha ilk sayısında yayınlanan Tİ-SEN (Tiyatro Sanatçıları Sendikası) Bildirisi'nde II.Abdülhamit'e ve **Vatan Yahut Silistre**'nin yasaklanmasına, engellenmesine gönderme yapılması, bu baskıların daha Mart Muhtırası'ndan bir yıl önce bile ne denli örgütlü, devlet merkezli ve belli bir geleneğin izinde yapıldığının kanıtı sayılmalıdır:

Oynanırken basılan bir 'Sezuan'ın İyi İnsanı', bir ihbarla oynaması durdurulan 'Eşeğin Gölgesi', 'Biraz Gelir Misiniz?', İstanbul ve Ankara'da yasaklanan bir 'Devr-i Süleyman', Anadolu turnesinde basılan 'Karagöz Berber Nonoş', vb. vb. Ve hafızalarda izi henüz taze olan 'Pir Sultan Abdal' olayı.

Bugün, bir Tiyatro İşçileri Sendikası (Tİ-SEN) olaya zamanında el koyarak Tunceli'de haksız olarak tutuklanan, işkence gören tiyatrocuları kurtarmıştır. Ama, Tİ-SEN'in bir sürü kolu yok ki, hangi birine yetişsin? N'oluyoruz efendiler? Tiyatro işçisinin güvenliğini kim sağlayacak? Devrimci kuruluşlar, devrimci aydınlar, devrimci hukukçular sizlere sesleniyoruz: İşler olup bittikten sonra masa başına oturup 'protesto' bildirimleri yazarak görevini yerine getirmiş insanların rehabetine kapılmayalım! Karşı eyleme, eylemle karşı çıkalım!²²

Mart Muhtırası öncesinde, salt Sosyalist dünya görüşü ekseninde

²²"Tİ-SEN Bildirisi", *Tiyatro 70*, sayı:1, Şubat 1970, ss:11, 47

tiyatro yapanlar değil, Recep Bilginer gibi oyunları sıkça Devlet Tiyatrosu'nda oynanan yazarlar bile Devlet eliyle yapılan yasaklamalardan, engellemelerden şikayet eder duruma gelmiştir:

Ülkemizde, öteki sanat dalları gibi, tiyatroya karşı da yöneticilerin anlayışsızlığı, düşmanlığı günden güne yoğunluk kazanmaktadır. Bu neden böyle oluyor diye düşünmeli bütün aydınlar, durmadan. Tiyatro halkı uyaran, halka karşı olanları yakasından tutup sahneye getiren bir kurum olduğu için mi? Olabilir. Devlet adamlarımız tiyatro gibi, evrensel, derin, engin ve insanı ele alıp insana ulaşan bir sanat dünyasına , kafaları hatta niyetleri ile ulaşamadıkları için mi? Olabilir.²³

Gerek 1969 gerekse 1970 yılları yoğun bir biçimde tiyatroya yapılan saldırılarla ve engellemelerle geçmesi Sosyalist dünya görüşü ekseninde gelişen tiyatro etkinliğinin toplum üzerindeki etkisi konusunda da fikir vermektedir. 1970 yılı başında yayın hayatına atılan **Tiyatro 70** dergisinin sayfalarında bu izleri görmek mümkündür. Dergi daha ilk sayısında konuyla ilgili bir soruşturma yapmış ve Bülent Ecevit, Hasan Pulur, Metin And ve Vasfı Rıza Zobu'ya konu ile ilgili sorular yöneltmiştir. Soruşturmaya katılanlar, bu saldırıların özgür sanatı ve düşünceyi engelleme yolunda atılan adımlar olduğu konusunda birleşirken, "*Kanımca, bu hesaplasmada ters tepkinin şiddeti ve sayısı, oynanan oyunlara göre, büyük ve endişe verici değildir.*" ²⁴ diyen Hasan Pulur'un saptaması oldukça yerindedir. İlerici-Sosyalist çizgi ekseninde gelişen tiyatro hareketi, devrimci sokak tiyatroları da düşünüldüğünde öylesine büyük bir etkinlik kazanmıştır ki, 60'lı yıllar boyunca örgütsüz biçimde süren baskıların giderek örgütlü baskılara dönüşmesi kaçınılmazdır. Yine aynı yılın Şubat ayında İşçinin Tiyatrosu'nun oynadığı **Vatan Yahut Amerika** oyununun afişlerini asmakta olan Mehmet Ulusoy ve Savaşkan Oral polis tarafından 40 saat boyunca alıkonulmuşlar, dayağa

²³Recep Bilginer, "Devlete Rağmen Tiyatro", **Tiyatro 70**, sayı:1, Şubat 1970, s.15

²⁴"Soruşturma", **Tiyatro 70**, sayı:1, Şubat 1970, ss:18-19

ve küfre maruz kalmışlardır.²⁵ Ayrıca, yine aynı yılın Nisan ayında tiyatro sanatçısı Ayberk Çölok, “komünizm propogandası yapmak” suçundan yargılanmış ve beraat etmiştir.

En başta, Mart Muhtırası’nın sanata ve tiyatroya karşı geliştirdiği tavır, özellikle de “Kültür Bakanlığı” gibi kurumların oluşturulması da düşünülürse, tıpkı Muhtıra’nın 60 hareketine “reform” sözcüğünün anahtar kabul edilerek sahip çıktığına inanılması gibi, olumlu bir tavır olarak sahiplenilmiştir. Kültür ve sanat yaşamını örgütlü bir biçimde denetim altına alma çabalarının bir sonucu 1965 temmuzunda kurulan Ürgüplü hükümetinde oluşturulan Kültür Müsteşarlığı’nın Mart Muhtırası’nın getirdiği Erim Hükümeti’nde Kültür Bakanlığı’na çevrilmesi anlamlı sayılmalıdır. Nihat Erim Hükümeti’ne CHP’den çalışma bakanı olarak giren Ö.Atilla Sav’ın büyük olasılıkla kültür ve sanat yaşamına bir katkı olarak düşündüğü ve desteklediği bu yeni bakanlığın kurulmasındaki çabalar, aslında Mart Muhtırası’nın önemli operasyonlarından biri sayılmalıdır. Erim hükümetince kurulan Kültür Bakanlığı’nın ilk bakanı, bir diplomat olan Talat Sait Halman olmuştur. Bu bakanlığın kurulmasının kültür yaşamına getirdiği katkıları saptayabilmek güç. Ancak, daha sonra 1973 yılında kurulan CHP-MSP hükümetinde bu bakanlığın kaldırılarak, müsteşarlığa dönüştürülmesi, bu bakanlığın gerici-totaliter bir hareketin kaynağı kabul edilmesinden kaynaklandığı kuşkusunun kanıtı sayılmalıdır. Bundan sonra kurulan Irmak Hükümeti’nde ise müsteşarlığın tekrar bakanlığa dönüştürülmesi, en azından kuruluş döneminde bu bakanlığın, kültür alanındaki ilerici-Sosyalist çizgiye karşı Türk-İslam sentezine dayalı bir yapay kültür geliştirilme çabalarının önemli bir ayağı olduğunu kanıtlamaktadır. Nitekim, başta Kültür Bakanlığı’nın kurulmasına karşı olan ve özerk bir kültür sanat kurumundan yana olan CHP 1976 yılında kabul edilen programında da bunu açıkça belirtir:

(...) CHP iktidarında özerk bir Kültür ve Sanat Kurumu kurulacaktır. Devletin sanat ve yazınla ilgisi, sanata ve yazına desteği, büyük ölçüde bu kuruluş yoluyla olacak ve bu özerk kuruluş sanat

²⁵“İki Tiyatrocu Polisin Saldırısına Uğradı.”, Tiyatro 70, sayı:2, Mart 1970, s.17

*ve kültür alanında, eğitim kurumlarıyla, radyo ve televizyonla, yerel yönetimle ilgili tüm kamu kuruluşlarıyla işbirliği içinde bulunacaktır.*²⁶

Ancak, daha sonra CHP iktidara geçtiğinde tam tarsi bir yol izler ve kültür konusundaki politikalarını Kültür Bakanlığı yoluyla yürütmeye karar verir. Onbir bağımsızın desteğinde kurulan Ecevit hükümetinde Kültür Bakanlığı'na Ahmet Taner Kışlalı getirilir. Politik ve toplumsal anlamda, toplumun doğrultusunun soldan, ilericilikten ve Sosyalistluktan yana olduğu bu dönem içerisinde Kültür Bakanlığı'nın çalışmaları da, hükümetin kültür yaşamına bakışı da bu doğrultudadır. 1979 yılında iktidarı yeniden ele geçiren AP Genel Başkanı Süleyman Demirel'in bu sözleri bu görüşümüzü doğrular niteliktedir:

(...) Bunlar Türk Kültürüne ve kültür değerlerine düşman oldukları için programda yazılanları değil, tersini yapacaklardı, öyle de oldu. Kendi kitaplarını bastırdılar, ahlaksızlığı marifet sayan kitaplar ve yazılar yayınlandı, Türk Kültürü sırtından hançerlendi, hatta resmi ağızdan kültürün ekonomi olduğu gibi sözler söylendi ve kültür işlerinin bağımsız kurumlara bırakılacağından söz edildi. Anayasa, 'kültürel kalkınmayı ve gelişmeyi devlet yapar.' demesine rağmen, her konuda her işi devletin ele almasını savunanlar kültür bahsinde her nedense devlet elinden bu işi almayı planlıyor ve bu konuda beyanatlarda veriyorlardı. Esasen her işi ekonomiden ibaret sayan bir felsefenin mensuplarından bu ülkeye hayırlı bir hizmet, Türk kültürüne hayırlı bir hizmet beklemek beyhudedir. ²⁷

Türkiye'de, 1960'lı yıllarda başlayan ve giderek ivmesi artan ilerici-Sosyalist çizgi ekseninde gelişen tiyatro sanatının süreci tamamlayan bir yıl

²⁶Emre Kongar, *Kültür Üzerine*, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1982, s.68

²⁷Selçuk Kantarcıoğlu, *TC Hükümet Programlarında Kültür*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, ss: 147-148

olarak ele aldığımız dönemin ilk yılı olan 1970 yılında da sürdüğü gözlemlenecektir. Yukarda da bahsettiğimiz anlamda 60'lı yılların sonunda başlayan ve farklı alanlarda, farklı biçimlerde ortaya çıkan, bu hareketliliğe bir karşı duruştan bir cephe hareketinden bahsetmek gerekmektedir. İlerici-Sosyalist çizgideki tiyatro eylemine karşı, 60'ların sonunda başlayan ve 70'li yıllar boyunca da süren tüm saldırılar, yasaklamalar ve yapılan tüm engellemeler, kendilerini "Milliyetçi-Muhafazakar" olarak niteleyen bu cephenin işidir. Kendilerini "Milliyetçi-Muhafazakar" olarak nitelendiren gerici güçlerin yasalarla ve yasaklarla sürdürmeye çalıştığı bu karşı duruşun, bu resmi hareketlerin yarattığı propoganda ölçüsünde toplumun gerici kesimlerinin de desteğini aldığı görülecektir. Yine, Devlet Tiyatroları'nın 1971 Temmuz'unda Kültür Bakanlığı'na bağlanması da²⁸ bir hareketin parçası olarak algılanmalı ve rastlantı ya da sıradan bir işleyiş gibi görülmemelidir.

Yukarda belirttiğimiz ve dönemin tiyatro yaşamına büyük ölçüde belirleyici etkisi olan asal etkenlerin yanında, tiyatro yaşamının görüntüsünü belirleyen önemli başka etkenlerden de söz etmek mümkündür. 60'lı yılların sonu ve 70'lerin başında giderek örgütlenen gerici hareketlenmeye karşı, ilerici-Sosyalist çizgi eksenindeki tiyatro hareketinin de kendini yükselttiği, yaşamsal bir enerji ile dolu olduğu görülür. Bu dönemde tiyatro sayılarının giderek artması, Anadolu'nun her tarafına turneler düzenlenmesi ve toplumsal yaşantımızda tiyatro sanatının önemli bir yere sahip olması tiyatro sanatının ne derece toplumla içiçe girdiğinin kanıtı olabilir. Kuşku yok ki tiyatro sanatının bu dönem içinde sahip olduğu yaşamsallık, bu dönemde üretilen tiyatro yapıtlarının niteliği adına, tek ölçü sayılamaz. Bu, yukarda da belirttiğimiz anlamıyla sadece, tiyatro aygıtına ihtiyacı olan toplum kesimlerinin, topluma yöneltecek bir bildirisi olanların yükselişidir. Bu yükselişin, kullanılan aygıtın kendisini de zaman zaman söz konusu etmesi kaçınılmazdır. Bu yüzden de, bu dönemde söz konusu bildirinin taşınmasında gerek tiyatro aygıtının kullanılmasında, yani uygulamaya yönelik, gerekse bildirinin belli bir öykünün, yaşantının içinde sunulmasında, yani metne yönelik

²⁸"Devlet Tiyatroları 1949-1983", (35. Yıl Anısına Derleme) , Haz: Deniz Taşkan, Devlet Tiyatrosu Yayını.(Tarihsiz- 1983?)

oldukça fazla tartışmanın yapıldığı bir gerçektir.

1960'ların sonu ve 1970'lerin başı, gerek tiyatro tartışmaları anlamında, gerekse tiyatro pratiğinin çeşitliliği ve renkliliği anlamında Cumhuriyet tarihinde ender görülen dönemlerdendir. Dönem içerisinde, Cumhuriyet tarihinin en uzun süreli tiyatro dergisi sayabileceğimiz *Tiyatro 70*'in çıkmış olması bunun önemli kanıtlarından biridir. Daha önce de, 60'lı yıllarda *Oyun* dergisini çıkaran S.Günay Akarsu'nun yönetmenliğinde çıkan *Tiyatro 70* 1981 yılına değin, her yılın adını ismine ekleyerek, (*Tiyatro 71, Tiyatro 72, Tiyatro 75 vb.*) aksamalarla da olsa çıkmayı sürdürmüş bir dergidir. *Tiyatro 70*'in çizgisi ve tiyatro yaşamına bakışı da, ilerici-Sosyalist çizide gelişen bir tiyatro düşüncesinden yanadır.

Mart Muhtırası'nın hemen öncesinde ülkede tiyatro yaşantısı oldukça renklidir. Ve tiyatro sanatı toplum içerisindeki etkinliği anlamında Cumhuriyet tarihi içerisinde bir doruk noktayı yaşamaktadır. Bunda, bu yıllarda deneme yayınlarına başlamış televizyonun henüz belli bir yaygınlık kazanmamış olmasının da etkisi büyüktür. Daha çok 70'li yılların ikinci yarısında, televizyon denen iletişim aygıtının insanları eve bağlamasıyla birlikte tiyatro yaşantısı önemli ölçüde sekteye uğrayacaktır. Ömer Atilla Sav, 14 Haziran 1974'te *Milliyet Sanat* dergisinde yazdığı bir yazısında, televizyonun tiyatro yaşantısına büyük bir darbe indirdiğinden bahsederek şöyle demektedir:

(...) Bütüncül (totalitaire) düzenlerde televizyon, kütleleri koşullandırmak, tek yönde bilinçlendirmek için en etkili iletişim aracıdır. (...) Tiyatro halka dönük bir sanat. Kütlelerle oluşan, seyirciyle alış-veriş kurarak var olan bir gösteri. Bu bakımdan toplumsal açısı da, sanat açısı denli önemlidir tiyatronun. (...) Televizyon bir sanat değil, bir araçtır. Birçok sanatlardan yararlanan bir araç. Bütün iletişim araçları için olduğu gibi televizyon için de sanatlarla ilişki ve işbirliği zorunludur. Yoksa, giderek yoğaltıcı, tüketici, kupkuru bir araç olur televizyon. Zaman öldürme aracı.²⁹

Görüldüğü gibi, 60'lı yıllarda giderek yükselen ve bu gelenek üzerine 70'li yıllar boyunca gelişen tiyatro sanatının önemli belirleyenlerinden ve etkenlerinden biri televizyon aygıtının gündelik yaşantımıza büyük bir etkiyle girişi olmuştur. 70'li yıllar boyunca bir önceki dönemde yarattığı ve daha çok bilinçli bir tiyatro seyircisi durumuna gelememiş olan seyirciyi, televizyona kaptırmaya başlayan tiyatro sanatının seyirci bağlamında bu dönemde büyük bocalama geçirdiği görülecektir. Bunu ilerde, 70'lerin ikinci yarısını irdelerken daha ayrıntılı görebilmemiz mümkün olacaktır.

1970 yılının tiyatro alanındaki en önemli sıradışı olayı Ankara Sanat Tiyatrosu çalışanlarının 182 günlük bir grev yapmasıdır. Yine, o dönemin önemli tiyatrolarından sayılan "Halk Oyuncuları" ve "Ankara Birliği Sahnesi" bu dönem içerisinde ikiye bölünmüştür.³⁰ Bu bölünmeleri dönemin siyasal anlayışındaki farklılaşmalara bağlamak gerekmektedir. Bu dönemde İstanbul'da da, sonraki yıllarda bazıları önemli topluluklar olarak yaşamını sürdürecektir olan, "*Bizim Tiyatro*", "*Dostlar Tiyatrosu*", *Gülriş Sururi-Engin Cezzar Topluluğu*", "*Devekuşu Kabare Tiyatrosu*", "*Kent Oyuncuları*" ve "*Ulvi Uraz Tiyatrosu*" tiyatro yaşamına girmişlerdir. 1970-71 Tiyatro süreminde gerek Devlet Tiyatroları'nın, gerek İ.B.Şehir Tiyatroları'nın ve gerekse de özel tiyatroların ağırlıklı olarak "yabancı oyun oynama" eğilimlerinin arttığı görülmektedir.

1970-71 tiyatro süreminde Dostlar Tiyatrosu **Aslan Asker Şvayk** ile Başar Sabuncu'nun **Zemberek**'ini oynamaktadır. Ayfer Feray Tiyatrosu Noel Coward'ın **Çifte Balayı** ve Turgut Özakman'ın **Ocak**'ını; Devekuşu Kabare Tiyatrosu Ionesco'nun **Gergedan**'ını; Gülriş Sururi-Engin Cezzar Topluluğu Alfonso Passa'nın **Evet Evet Evet** adlı oyununu; Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu Melih Vassaf'ın **Sülüman Bacanak** ve Zihni Küçümen'in **Koca Eşşek**'ini; Kent Oyuncuları Necati Cumalı'nın **Pembe Kadın**'ını; Muammer Karaca Tiyatrosu, Necabettin yal'ın **Görülen Lüzum Üzerine**'sini; Ulvi Uraz Tiyatrosu ise Rıfat Ilgaz'ın **Hababam Sınıfı Baskında** adlı oyunları oynamaktadır. Şehir Tiyatroları'nda ise bu süremde şu oyunlar oynanmıştır: Jeanette Allen- **Dikenli Yol**, Dinçer Sümer- **Katip**

²⁹Ö.Atilla Sav, "Televizyon ve Tiyatro", *Milliyet Sanat*, sayı:84, 14 Haziran 1974, s.6

³⁰Özdemir Nutku, s.346

Çıkmazı, Aleksandr Ostrovski- Orman, F.Hayati Çorbacıoğlu- Koca Sinan, Feraizcizade Şakir Bey- İlk Göz Ağrısı.

Ankara Sanat Tiyatrosu ise bu dönemde kendi derlemeleri olan **Hamdi** ile Oktay Arayıcı'nın **Nafile Dünya'sını**; Ankara Birlik Sahnesi, Güner Sümer'in **Yarın Cumartesi'sini**; Ankara Kavaklıdere Sahnesi, Vasıf Öngören'in **Almanya Defteri'ni**; Mithatpaşa Tiyatrosu, John Steinbeck'in **Fareler ve İnsanlar'ını** ve Müsahipzade Celal'in **Bir Kavuk Devrildi'sini** oynamaktadır. Ankara Devlet Tiyatroları'nda ise bu dönemde oynanan oyunlar şöyledir: Cevat Fehmi Başkut- **Küçük Şehir**, Luigi Pirandello- **Altı Kişi Yazarını Arıyor**, Dinçer Sümer- **Katip Çıkmazı**, William Shakespeare- **Romeo ile Juliet**, Turan Oflazoğlu- **IV.Murat**, Sholom Aleichem- **Damdaki Kemancı** ve Wassermann Darion-Leigh- **DonKişot**.

Mart Muhtırası'nın ardından kurulan hükümet, 60'lı yıllar boyunca tiyatro sanatına karşı sürdürülen baskılara resmi anlamda öncülük etmeye başlamıştır. Bu dönemde aydınlar, her nedense, her alanda gerici-totaliter bir yapılanma getiren Mart Muhtırası'nın oluşturduğu hükümetin Kültür Bakanlığı kurmasını olumlu karşılamışlardır. Oysa ki, Mart Muhtırası'nın ardından oluşan hükümetin ilk icraatları, hem de hükümete CHP kanadından "reform" amacıyla girmiş bakanların da içinde olduğu bir dönemde, birçok oyunun yasaklanmasıdır. AST'ın oynadığı *Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti* bu dönemde ilk yasaklanan oyundur. Hemen ardından tiyatro da bir süre kapatılmıştır. Yine bu dönemde engellenen oyunlar arasında Dostlar Tiyatrosu'nun *Havana Duruşması* ve Halk Oyuncuları'nın *Pir Sultan Abdal* adlı oyunları sayılabilir.

1971-72 tiyatro süremi Mart Muhtırası'nın getirdiği yasaklamalar, aydınlar ve sanatçılar üzerinde uyguladığı baskılara karşın yine de tiyatro yaşantısındaki hareket anlamında olumlu geçtiği söylenebilir. 1971-72 süreminin en önemli yakınmalarının başında, politik baskıların da yanında ekonomik açmazlar baş sırayı almaktadır. İ.B.Şehir Tiyatroları'nın üç oyuncusu Avni Yalçın, Ayşegül Devrim ve Ayşe Emel Mesçi, Türk Halk Kurtuluş Ordusu adlı yasadışı örgüte yardım ve yataklık etmekten mahkum olmuş ve cezaevine kapatılmışlardır.³¹

Kent Oyuncuları ise 1971-72 süremini eleştirmen Engin

³¹"Üç Tiyatro Oyuncusu Mahkum Oldu", *Tiyatro* 72, sayı:2, Ocak 1972, s.7

Ardıç'ın "aydın bir seyirciye hiçbir şey söylemeyen bir oyun" ³² diye nitelediği Pisi Pisi ile yine aynı eleştirmenin "Nasıl "küçük Amerika" oluyoruz? Nasıl Amerikalılaşıyoruz? Küçük bir örnek işte size" ³³ diye eleştirdiği Sevmek İsterdim Babamı adlı oyunlarla geçirmiştir. Dostlar Tiyatrosu ise bu dönemde Başar Sabuncu'nun Zemberek, Jaroslav Hasek'in Aslan Asker Şvayk ve Peter Weiss'ın Soruşturma'sını oynamaktadır. Devekuşu Kabare Haldun Taner'in Dün-Bugün adlı kabare oyununu sergilemektedir. Bu dönemde yeni kurulan bir tiyatro olan Çevre Tiyatrosu'nda ise Kandemir Konduk'un Yüzsüz Zühtü adlı politik güldürüsü seyirci rekorları kırmaktadır. İstanbul Belediyesi'nin bu süremde oynadığı oyunlar şöyle sıralanabilir: Lev Tolstoy- Anna Karrenina, F.Sarazani- Ben Bir Kral Kızıyım, Dinçer Sümer-Katip Çıkmazı, M.G.Sauvajon- Bu Ne Tesadüf, Jeanette Allen- Dikenli Yol. Ayrıca bu dönemde Şehir Tiyatroları aralarında, Mavi Kuş, Kurbağa Prenses, Keloğlan'ın Tembelliği, Bir Varmış Bir Yokmuş gibi oyunların yer aldığı çocuk oyunları da oynamıştır. Bu arada Ankara'da da hareketli bir sürem yaşanmaktadır. Ankara Kavaklıdere Sahnesi Vasıf Öngören'in Almanya Defteri'ni, Ankara Sanat Tiyatrosu Aziz Nesin'in Gol Kralı Sait Hopsait, Oktay Arayıcı'nın Nafile Dünya ve Erol Toy'un Meddah'ını, Ankara Kardeş Oyuncuları Vasfi Uçkan'ın Acılı Toprak ve Yaşar Gün'ün Batan Gün'ünü ve Birlik Tiyatrosu Dinçer Sümer'in Üç Derste Aşk'ını sergilemektedir. Ankara Devlet Tiyatrosu'nda ise bu dönem Necati Cumalı'nın Gömü, Melih Cevdet Anday'ın Mikado'nun Çöpleri, Recep Bilginer'in Sarı Naciye, Darion Leigh'in Don Kişot, Shakespeare'in Romeo ve Juliette ve Turan Oflazoğlu'nun IV.Murat'ı oynanmaktadır.

1971-72 süremi, özel tiyatrolardan birçoğunun kapanmasını ama bunun yanında da birçok yeni tiyatro grubunun kurulmasını getirmiştir. Dormen Tiyatrosu, 15 Nisan 1972'de Baba Evinde Hayat oyununu son kez seyirciye oynadıktan sonra, turneye çıkmış ve turne sonunda da topluluğu dağıtma kararı almıştır. ³⁴ Yine, Ayfer Feray da bir daha tiyatro kurmamaya yemin ederek, tiyatroculuğu bırakıp şarkıcılığa başlayacağını söylemiştir. ³⁵

³²Engin Ardiç, "Pisi Pisi", Tiyatro 72, sayı:2, Ocak 1972, s.19

³³A.g.y., s.21

³⁴"Tiyatrosunu Kapatan Haldun Dormen Devlet Tiyatrosu'na Giriyor", Tiyatro 72, sayı:5, Nisan 1972, s.7

Kimi Özel Tiyatrolar kapanırken Dostlar, AST gibi tiyatroların ise bu dönem etkinliklerini arttırdıkları görülecektir. Yine, Ankara'da Devlet Tiyatrosu oyuncusu ve yönetmeni Ahmet Demirel'in bu süremde kurduğu **Kardeş Oyuncular** bu dönemin önemli gruplarından biri olmuştur. Yine 1971'de Ankara Birliği Sahnesi, Halk Oyuncuları'ndan ayrılan bir grupla kadrosunu zenginleştirerek etkinliğini arttıran başka bir tiyatro olmuştur. İstanbul'da ise bu dönemde Beş Basamak Tiyatrosu; Ayfer Feray'dan ayrılan Nisa Serezli ile Tolga Aşkîner'in kurduğu Serezli-Aşkîner Tiyatrosu ve Ergun Köknar ile Suna Pekuysal'ın kurduğu Üsküdar Oyuncuları bu dönemde tiyatro yaşamına katılan topluluklar olmuşlardır.³⁶

1971-72 süremi boyunca artarak süren baskıların, bu yılın yaz aylarında da sürdüğü gözlemlenmektedir. 1972 yılının yaz aylarında, *Tiyatro 72* dergisinin Ankara temsilcisi ve Ankara Sanat Tiyatrosu oyuncularından Aden Tolay, Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı'nca gözaltına alınmıştır. Salt tiyatro alanında değil, tüm düşünce ve sanat alanlarında da baskılar sürmektedir. Şair Can Yücel hakkında çevirdiği bir kitaptan dolayı 1,5 yıl hapis cezası verilmiştir. Çetin Altan ise bir süredir cezaevinde yatmaktadır. Doğan Koloğlu, Altan Öymen, Emil Galip Sandalcı, Nihat Behram, Erkan Yücel, Yılmaz Güney bu dönemde farklı kılıflar altında kendilerine dayatılan cezaları çekmek için cezaevlerinde olan aydınlar ve sanatçılardır.³⁷

1972-73 tiyatro süreminin öncesinde yine ekonomik sorunlar, örgütsüzlük, nitelik eksikliği ve engellemelerle, yasklamalar gündemdeki yerini korur:

İstanbul'da 250-300 kişilik bir tiyatro salonunun yıllık ortalama kirası 120 bin lira ile 180 bin lira arasında değişmektedir. (...) Şimdi özel tiyatro patronları(ki tiyatro alanında bir sermaye birikimi henüz yoktur.) bu sefertası gibi salonları tutacak ve çarka onbeş-yirmi emekçi

³⁵"Tiyatrosunu Kapatın Ayfer Feray Şarkıcılığa Başlıyor.", *Tiyatro 72*, sayı:5, Nisan 1972, s.6

³⁶Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, ss: 243-244

³⁷"Okurlara Ya Da Midas'ın Kulakları", *Tiyatro 72*, Sayı:7, Temmuz-Ağustos, İstanbul 1972, s.3

bağlayarak yatırımlarını kârı ile geri almayı deneyeceklerdir. Malsahibine yüzseksen bin lira ödenmiş salonda hiçbir iş emniyeti olmayan insanlar altıyüz lira gibi üç öğünde sandöviç parasını bile karşılamayacak, yani boğaz tokluğuna bile gelmeyecek ücretlerle çalıştırılacaktır. Ve seyirciden yirmi lira alınacaktır bu altıyüz liralık yaşadığının bile farkına varamayacak kadar tüketilmiş insanların emeği sunularak. Sonuç bu yıl Türk Tiyatrosu biraz daha güdük, biraz daha çağıdışı, biraz daha gülünç bir yere varacaktır.³⁸

1972-73 süremi önceki yıllara göre, tiyatroların yerli oyunlara yönelmesi açısından bir kıpırdanma gözükse de, sahne uygulamasında farklı nedenlerden kaynaklanan düzey düşüklüğünden dolayı, 60'lı yıllarda önemli yapıtlar veren birçok yazar, bu dönemde tiyatrodan koparak yazının diğer alanlarına kaymışlardır.

(...) Ancak nitelik yönünden yazarlarımız da tiyatro çıkmazının içinde, sesleri giderek kısılıyor. Bu bunalım daha sonraki dönemlerde de sürecektir. Ne ki, bu bunalımın yetmişli yılların başlarında su yüzüne çıkması, tiyatromuzun bunalımdan kurtulma çabaların da getirecektir. Bunalım bir dönüşümü getirecektir.³⁹

1972-73 süreminde belli başlı tiyatrolarda oynanan oyunları şöyle sıralayabiliriz; Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu: Aziz Nesin- **Hakkımı Ver Hakkı**; Altan Erbulak- Metin Serezli Tiyatrosu: Suphi Tekiner- **Kim Kime Dum Duma**; Dostlar Tiyatrosu: Turhan Selçuk- Engin Ardıç- **Abdülcanbaz**; Devekuşu Kabare Tiyatrosu: Haldun Taner- **Aşk-u Sevda**; Kent Oyuncuları: Alan Ayckbourn- **Kimi Kimi Kiminle?**, Gabriel Garout- **İnsan Denen Garip Hayvan**; Nejat Uygur Tiyatrosu: Muzaffer İzgü- **İnsanietin**; Nisa Serezli-

³⁸"Elbet Bu Düzen Değişecektir.", *Tiyatro* 72, Sayı:8, Eylül 1972, s.3

³⁹Özdemir Nutku, s.350

Tolga Aşkiner: Barillet- Gredy- **Çılgın Amanda**; Türk Yazarları Tiyatrosu: Ali Yörük- **Çatallı Köy**; İstanbul Şehir Tiyatroları: Garcia Lorca- **Yerma**; Cevat Fehmi Başkut: **Hacıyatmaz**, Müshahipzade Celal- **Balabanağa**, Mihail Sebastian- **İsimsiz Yıldız**; İstanbul Devlet Tiyatrosu: Tarık Buğra- **İbiş'in Rüyası**, Max Frish- **Andorra**; Ankara Sanat Tiyatrosu: İsmet Küntay- **Evler Evler**; Yeni Ankara Tiyatrosu: Louis Verneuil- **Meteliksiz Nasıl Milyoner Olunur?**; Ankara Devlet Tiyatroları: Jean Anouilh- **Becket**, Jean Giraudoux- **Chaillo'taki Deli**, Tarık Buğra- **İbiş'in Rüyası**, Başar Sabuncu- **Mutemet Ali Rıza Bey**, Ülker Köksal- **Sacide**, Ephraim Kishon- **Bir Tavsiye Mektubu**.

1972-73 tiyatro süreminin ilginç bir etkinliği, Ulvi Uraz Topluluğu'ndan ayrılan Erdal Özyağcılar, Güzin Özyağcılar, Seden Kızıltunç, Gönül Orbey ve Halit Akçatepe'nin oyun yazarı Haşmet Zeybek ile birleşerek Türkiye'nin ilk gazete tiyatrosunu oluşturma çabalarını kamuoyuna duyurmalarıdır. Ancak, *Tiyatro 72*'de imzasız çıkan bu haberin yorumunda bunun güç bir çaba olacağı belirtilmektedir:

Tiyatro, dünyada örneklerini izlediğimiz Gazete Tiyatroları gibi yurt içinde ve yurt dışında oluşan günlük olayları seçerek sergileyecektir. Politik yanı ağır basan bu tür, bugüne kadar yurdumuzda da denenmemiştir. Yeni kurulan topluluğun Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal ortamında bu türlü gerçekleştirilmesi bizce oldukça zordur. Hatta mümkün değildir. (...) Henüz bir salon arama devresinde olan bir yandan da yapacakları tiyatronun teorisi üzerinde duran topluluk bu arada MÜNİR ÖZKUL'la da temas halindedirler.⁴⁰

Buna karşın *Gazete Tiyatrosu* bu süremde Haşmet Zeybek'in **Bu Kaçınıcı Baskı** adlı oyunuyla etkinlik göstermiştir.

1972-73 süreminde, Tuncer Cücenoglu'nun **Öğretmen** adlı oyunu Devlet Tiyatrosu Altındağ bölümünce oynanmaya başladıktan kısa bir süre sonra yasaklanması, buna karşın İstanbul'da kurulan *Türk Yazarları Tiyatrosu*'nun bu oyuna sahip çıkarak oynaması da, bu süremin önemli

⁴⁰"Türkiye'de İlk Defa 'Gazete Tiyatrosu' Kuruluyor", *Tiyatro 72*, Sayı:7, Temmuz-Ağustos, İstanbul 1972, s.30

olaylarından sayılmalıdır. Bu arada, Sıkıyönetim'in keskin kılıcı tiyatro sanatçıların tepesinde durmaktadır. 1970 yılı içinde kurulup dağılan Ankara Birliği Sahnesi'nin dört ortağı olan Vasıf Öngören, Erdoğan Akduman, Halil Ergün ve Mustafa Alabora'nun ortaklaşa imzaladıkları tiyatro protokolüne dayanarak Ankara Üç Numaralı Askeri Mahkemesi'nde savcı Baki Tuğ tarafından açılan davada, tiyatronun kimi dernek ve partilerle ilişkili olduğundan dolayı, Türk Ceza Kanunu'nun 141-1 maddesine göre 6 yıl 8 ay hapse mahkum edilmişlerdir.

1973-74 tiyatro süreminde oynanan oyunlara bakıldığında da yerli oyunların ağırlığının arttığı görülebilir: Ankara (Sanat) Tiyatrosu: İsmet Küntay- **403.Kilometre**, Bilgesu Erenus- **El Kapısı**; Ulvi Uraz Topluluğu: O.Zeki Özturanlı- **Evlatçıklar**; Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu: Erol Toy- **İpteki**, Refik Erduran- **Canavar Cafer**; Gen-Ar Tiyatrosu: Orhan Erdamar- **Rastıklı Raziye**; Kenan Büke Tiyatrosu: Sadık Şendil- **Belalı Gelin**; Orhan Alkan Tiyatrosu: Orhan Alkan- **Kuşdili Karakolu**; Taşdelenler Tiyatrosu: Melih Vassaf- **Sam Rüzgarları**, İstanbul Devlet Tiyatrosu: S.Kudret Aksal- **Kahvede Şenlik Var**, F.Nafiz Çamlıbel- **Akın**; İstanbul Şehir Tiyatroları: R.N.Güntekin- **Yaprak Dökümü**, Bekir Büyükarkın- **Soytarı**, F.Hayati Çorbacıoğlu- **Köprü'nün Hikayesi**, Turan Oflazoğlu- **Bizans Düştü-Fatih**, Erkan Doğan- **Kördöğüşü**; Ankara Devlet Tiyatrosu: Cahit Atay- **Karaların Memetleri**, F.N.Çamlıbel- **Akın**, Ülker Köksal- **Yollar Tükendi**, Aydın Arıt- **Uçamayan Kuşlar Tutulur**.

Bu süremde de tiyatrolar ve tiyatro sanatçıları üzerindeki baskılar artarak sürmektedir. Ankara Bölge Tiyatrosu oyuncusu Yaşar Gökoğlu, "gizli örgüt kurmak" suçundan Aralık ayında 8 yıla mahkum olmuştur. Buna karşın bu süremin sonuna doğru Sıkıyönetimin kalkmasıyla Ankara Tiyatrosu adıyla etkinliğini sürdürmek zorunda kalan Ankara Sanat Tiyatrosu hem eski adına hem de salonuna kavuşabilmiştir.⁴¹

Tiyatro 73 dergisinin İsmail Dümbüllü'nün ölümünün hemen ertesinde "Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun günümüz Türk Tiyatrosu'na ne gibi katkıları olabilir? Böylesi bir katkıyı gerekli görüyor musunuz? Bugüne değin bu konuda kapsamlı bir girişimin neden olmadığını veya oluşturulamadığını nasıl yorumluyorsunuz?"⁴² sorularıyla gündeme

⁴¹"Ankara Sanat Tiyatrosu Adına ve salonuna Kavuştu", *Tiyatro 73*, Sayı:18, Ekim 1973, s.14

getirdiği tartışma, 1973-74 süreminin önemli tartışmalarından biridir. Bu tartışma, sanki ilerki yıllarda geleneksel öğelerden yararlanılarak yazılacak kimi oyunların da habercisidir. Örneğin, Vasıf Öngören'in **Bu Oyun nasıl Oynanmalı**, Oktay Arayıcı'nın **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi**, Rumuz **Goncagül**, Turgut Özakman'ın **Fehim Paşa Konağı**, **Resimli Osmanlı Tarihi**, Haldun Taner'in **Ayışığında Şamata**, Ferhan Şensoy'un **Şahları da Vururlar** geleneksel öğelerden yararlanılarak yazılmış çağdaş oyunlardır.

1973-74 süremi hem sıkıyönetimin kalkması hem seçimlerde CHP'nin önde çıkmasından dolayı, kültür-sanat yaşamı adına sevindirici gibi görünse de baskıların ve engellemelerin sürdüğü gözlenmektedir. Devlet Tiyatroları, Tuncer Cücenoglu'nun **Öğretmen**'ini yasakladıktan hemen sonra, aynı yazarın Reşat Nuri'den yaptığı bir uyarılama olan **Yeşil Gece** adlı oyunu da, yine aynı şekilde Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı'nın yazısıyla engellenmiştir.⁴³

1973-74 süreminde Belediye Başkanı Ahmet İsvan'ın çağrısı üzerine yeniden İstanbul Şehir Tiyatroları'nın başına geçen Muhsin Ertuğrul'un tiyatronun kadrolarını genişletmek için girişimlerde bulunmaktadır. Tunç yalman ve Şirin Devrim'i Amerika'dan çağırılan Muhsin Ertuğrul, ayrıca Beklan Algan, Ayla Algan ve Mücap Ofluoğlu'nu da kadroya almıştır. Bunun yanında Meral Taygun ve Işık Yenersu da bu dönemde Şehir Tiyatroları'na transfer edilmiştir.

1974-75 süremi, yine yerli yazarlara nicelik anlamında bir yönelişin yaşandığı bir süremdir. Özellikle, bu süremde Ankara Devlet Tiyatroları'nda oynanan 27 Oyundan 14'ü yerli oyunlardır. Bu süremde Devlet Tiyatroları'nda, Melih Cevdet Anday'ın **İçerdekiler**, Musahipzade Celal'in **İstanbul Efendisi**, Necati Cumalı'nın **Susuz Yaz**, Erdoğan Aytekin'in **Ebekaya**, Aziz Nesin'in **Tut Elimden Rovni**, Kemal Demirel'in **Antigone**, Güngör Dilmen'in **Bağdat Hatun**, Midas'ın **Kördüğümü**, Turan Oflazoğlu'nun **IV.Murat**, Reşat Nuri Güntekin- Necati Cumalı'nın **Çalikuşu**, Nazım Kurşunlu'nun **Evler ve İnsanlar**, Recep Bilginer'in **Yunus Emre**, Oktay Rifat'ın **Dirlik Düzenlik**, ve Nezihe Araz'ın **Bozkır**

⁴²"Soruşturma", Tiyatro 73, Sayı:19, Kasım-Aralık 1973, s.29

⁴³"Mustafa Kemal'in Reşat Nuri'ye Yazdırttığı Yeşil Gecenin Devlet Tiyatrosunda Oynanması Engellendi.", Tiyatro 74, Sayı:20, Ocak 1974, s.17

Güzellemesi adlı oyunları yer almıştır. ⁴⁴ Yine, İstanbul Şehir Tiyatrosu da bu harekete uymuş ve süremini Oktay Arayıcı, Cahit Atay, Yaşar Kemal, Recep Bilginer, Müsahipzade Celal, Necmi Onur ve Oktay Rifat'ın oyunları ile açmıştır.⁴⁵ Bu süremde, etkinlik gösteren özel tiyatroların sayısında ise önemli bir azalma olmuştur. Zeynep Oral'ın bu süremin başında yazdığı yazıdaki, *"Çok değil, üç-beş yıl önce yine bu günlerde, 'Tiyatro Rehberi'ni hazırlamak için, yalnız İstanbul'da 25'in üzerinde tiyatro ile ilişki kurardık. Bu yıl ise halen İstanbul'da perdesini açmış 6 tiyatro var."* ⁴⁶ sözleri, bu satırların yazıldığında Ekim ayının ortası olduğu düşünülürse hayli düşündürücüdür. Bu süremde İstanbul Şehir Tiyatroları'nın başına geçen Muhsin Ertuğrul'un, 1974-75 süremi başında kamuoyuna duyurduğu 17 maddelik programı, belirsiz bir tiyatro politikası olan Türk Tiyatrosu açısından önemli bir olgu olarak değerlendirilmelidir. Muhsin Ertuğrul'un İstanbul Şehir tiyatroları için öngördüğü bu programdaki ana başlıklar şunlardır:

- 1.Halka açık provalar; 2.Ucuz biletler;
- 3.Okullardaki Çocuk Tiyatroları; 4.Semt Tiyatroları; 5.Gezginci Bölüm; 6.Stadyumlarda Tiyatro; 7.Amatörler Olimpiyadı; 8.Akşam Gençlik Sanat Programları; 9.Yedikule ve Rumelihisarı Oyunları; 10. Yurtdışı işçilere Tiyatro; 11.İlk Öğrenci-Öğretmen Oyunları;
- 12.Tiyatro Eğitimi; 13.Yayınlar; 14.Sergiler;
- 15.Özel Tiyatrolar; 16.Tiyatro Otobüsleri;
- 17.Atatürk Kültür Merkezi.⁴⁷

Muhsin Ertuğrul, burada ortaya koyduğu maçlardan bir kısmını gerçekleştirebilmiş, bir kısmı ise onun yönetimden ayrılışından sonra bugüne kadar gelen farklı yönetimlerce zaman zaman uygulanmıştır.

1974-75 süreminde, o güne değin yasaklamalar, engellemeler ve ekonomik sorunlar kısılcasında kalan tüm özel tiyatrolar, birlik kurma yolunda bir girişimde bulunurlar. Dönemin Başbakanı Ecevit'in, özel

⁴⁴"Devlet Tiyatroları 1949-1983", s.36

⁴⁵Zeynep Oral, "Perdeler açılırken...", Milliyet Sanat, Sayı:101, 11 Ekim 1974, s.12

⁴⁶A.g.y.s.12

⁴⁷A.g.y., s.12

tiyatroların sorunlarını bir dernek aracılığıyla iletmesi" önerisinden sonra harekete geçen özel tiyatrolar *Türk Özel Tiyatrolar Derneği* adıyla bir dernek kurmuşlarsa da bu derneğin içinde de tartışmalar sürmüş ve ayrışmalar yaşanmıştır. 26 özel tiyatronun başvurusuyla ortaya çıkan bu girişimin başındakiler, bu tiyatrolardan sadece 12'si adına Başbakan Bülent Ecevit'e mektup yazmışlar; bu da ayrışmanın ilk adımı olmuştur. Daha sonra ise, Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Ulvi Uraz Tiyatrosu ve Çevre Tiyatrosu bu birlikten ayrılarak, *Devrimci Özel tiyatrolar Derneği*'ni kurma girişimlerinde bulunmuşlardır.⁴⁸ Dostlar Tiyatrosu, bu ilk birlikte neden yer almadıkları konusunda *Milliyet Sanat*'ta yapılan bir soruşturmaya şu yanıtı vermiştir:

*Tiyatroların örgütlenmesi düşüncesi eskiden beri varolan birşeydi bizim için. Ecevit yönetiminin kültür sorunları karşısında takındığı olumlu tavır bu düşünceyi gerçekleştirmek için eyleme geçme cesareti verdi bize. Ama amaçları, ideolojileri çok farklı tiyatroların birarada bulunduğu bir dernek, Hükümeti maddi yardıma zorlamak ve bunu bölüşmekten başka bir işe yaramayacaktı. Kaldı ki, devlet yardımının ülkemizdeki tiyatro sorunlarını çözecek tek şey olduğuna da inanmıyoruz. Sorunu en geniş planda ele alıp, çeşitli yönlerine, bilimsel çalışmalar sonucu köklü çözümler getirmek gerekli bizce. Bunun ancak aynı amaçla çalışan toplulukların bir araya gelip örgütlenmesiyle mümkün olacağına inanıyoruz.*⁴⁹

Ankara Sanat Tiyatrosu'nun bu birlikten ayrılma gerekçeleri de buna yakındır:

AST olarak, "Tiyatro" sözcüğü dışında hiçbir ortak yanımızın olmadığı özel tiyatrolar ile

⁴⁸"Özel tiyatroların Örgütlenme ve Devlet yardımı Sağlama Konusundaki Görüşleri", *Milliyet Sanat*, Sayı:75, 12 Nisan 1974, ss:8,9,12.

⁴⁹A.g.y., s.9

işbirliğine girmeyi uygun görmedik. (...) Ulusal sanatımıza hiçbir katkısının olmadığı bugüne kadarki eylemleriyle belgelenmiş olan bir takım özel tiyatroların oluşturduğu birliğe, bu nedenle karşı çıktık. Bu burjuvaziye yönelik, egemen güçlerin politikasına bağımlı sanatın ülkemizde tazgahlanmasına ve palazlanmasına bugüne kadar olduğu gibi bugün de karşı oluşumuzun ifadesidir.⁵⁰

Yukarda sözü edilen ayrışma, ilerki yıllarda Kültür Bakanlığı yardımlarının örgütlü hale dönmesi ile ortadan kalkacaktır. Yukardaki satırların sahibi olan AST'ın sanat yönetmeni Rutkay Aziz daha sonraki yıllarda tüm özel tiyatroların örgütü olarak kurulan TİYAP'ın başkanlığını yapmış, Dostlar Tiyatrosu'nun Genel Sanat Yönetmeni Genco Erkal da TİYAP temsilcisi olarak "Yardım Komisyonu"na katılmıştır. Dönemi değerlendirmek adına bu saptamanın yapılmasında yarar var.

1974-75 süreminde dikkat çeken olaylardan biri de, Türk tiyatro sanatçılarının yurtdışındaki etkinliklerinin artmış olmasıdır. Finlandiya'da Finlandiya Devlet Tiyatrosu'nca, Yaşar Kemal'in **Ortadirek'i** ve Çekoslovakya'da Bruno Devlet Tiyatrosu'nda Haldun Taner'in **Keşanlı Ali Destanı** oynanmıştır. Fransa'da ise Mehmet Ulusoy kurduğu Özgürlük Tiyatrosu ile Nazım Hikmet'in **Sevdalı Bulut**'unu Fransa ve kimi Kuzey Afrika ülkelerinde ve Brecht'in **Kafkas Tebeşir Dairesi** adlı oyununu da Paris ve Strasburg'da sergilemiştir. Bu çalışmalarda dekor-kostüm'de ise Metin Deniz ile Kuzgun Acar'ın çalışmaları da dikkate değerdir.⁵¹ Mim sanatçısı Erdinç Dinçer de bu sürem içinde Yugoslavya'da yaptığı

⁵⁰A.g.y., s.8

⁵¹Ayrıntılı bilgi için :

Zeynep Oral, "1974-75 Sezonunda İstanbul Sahnelerinde Tiyatro", *Milliyet Sanat*, Sayı:134, 30.5.1975, ss:24-25

Kuzgun Acar, "Bizim Mehmet", *Tiyatro 74*, Sayı:25, Ekim 1974, s.14

Seçkin Cılızoğlu, "Fransa'da Bir Türk Soluğu ve Özgürlük Tiyatrosu", *Tiyatro 74*, Sayı:25, Ekim 1974, s.12

"Fransa'da Sevdalı Bulut", *Tiyatro 74*, Sayı:25, Ekim 1974, s.10

Ataol Behramoğlu, "Paris'teki 'Sevdalı Bulut'a Emeği Geçen Ataol Behramoğlu ile Özgürlük Tiyatrosu Üstüne", *Tiyatro 74*, s.17

gösterisiyle altın madalya almıştır.

1974-75 süreminde, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda Recep Bilginer'in **Yunus Emre** oyununda kimi genç izleyicilerin oyunun sonunda ayağa kalkarak, oyunu yuhlayarak protesto etmeleridir. Oyunda oynayan oyuncular da buna bir tepki göstermemiş ve seyircinin tavrını haklı bulmuştur.⁵² Bu sürem içinde ilgi çekici bir olay da, Vasıf Öngören'in, gerektiği gibi hazırlanmadığını söylediği **Oyun Nasıl Oynanmalı** adlı oyununu Şehir Tiyatrosu'ndan çekme girişiminde bulunmuştur. Oyun, herşeye karşın oynanmış, fakat yeterli ilgiyi göremeyince kısa sürede kaldırılmıştır.⁵³ Mehmet Türkkân'ın **Bu Oyun Oynanmamalı** adlı oyunu da, oyunun ismini dikkate alan (!) Diyarbakır Valiliği'nce yasaklanmış, bunun üzerine de topluluk turnesini durdurma kararı almıştır.⁵⁴ Aynı oyun, ilerki günlerde Balıkesir Valiliği'nce ve Çine Kaymakamlığı'nca da yasaklanmıştır.

1975 yılının başka bir yasaklama olayı ise, Ankara Sanat Tiyatrosu'nun oynadığı; Gorki'nin aynıadlı romanından Bertolt Brecht'in uyarladığı **Ana** adlı oyunun yasaklanmasıdır. 22 Mayıs 1975 günü Ankara Sanat Tiyatrosu'nun kapısını mühürleyen Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı, o güne 105 kez oynanmış olan **Ana** oyunun oynanmasını da yasaklamıştır. Oyunun yasaklanması üzerine Meclis'e bir soru önergesi veren CHP Zonguldak milletvekili Kemal Anadol'un bu önergesi, bu yasaklamanın ne derece insafsızca yapıldığının da bir göstergesidir:

Adı geçen tiyatro eserinin sahneye konması suç ise, bu husus yetkili ve ilgililerce 105 gün sonra hatırlanmıştır. Oyunun 50 bine yakın seyirci tarafından izlenmesinden sonra yapılan bu işlemde anormallik yok mudur? Adalet Bakanlığı'nca tiyatro ve oyuncular hakkında dava açılması için Ankara Savcılığı'na emir verilmiş midir? Takipsizlik kararının verildiği

⁵²"Şehir Tiyatrosu'nun Oynadığı Yunus Emre Oyunu Yuhalandı.", *Tiyatro* 74, Sayı:26, 18.12.1974, s.11

⁵³"Vasıf Öngören'in 'Oyun Nasıl Oynanmalı?' Yapıtı Şehir Tiyatroları'nı Karıştırdı." *Tiyatro* 75, Sayı: 28, 20 Mart 1975, s.12

⁵⁴A.g.y., s.13

*gün aynı anda basın savcılığının bu karara rağmen, dava açtığı doğru mudur? Dava açıldığı kendilerine tebliğ edilmeyen tiyatro oyuncularının buna rağmen suç işledikleri kanı ve iddiası geçerli midir Bütün bunlara rağmen yasal yollardan, tiyatronun kapatılmayacağı anlaşıncaya, Ankara Basın Savcılığı'nın, Sıkıyönetim Komutanlığı'na ve Ankara Valiliği'ne oyunun ve tiyatronun çalışmalarının yasaklanmasını isteyen başvurusu olmuş mudur?*⁵⁵

1975 yılının bilimsel anlamda önemli bir etkinliği de, 17-20 Mayıs tarihleri arasında, Eskişehir'de 1.Türk Tiyatro Kongresi'nin toplanmasıdır. Eskişehir İktisadi Ticari İlimler Akademisi Kültürel Çalışmalar ve Çevre Eğitim Enstitüsü'nün düzenlediği kongreye, Özdemir Nutku "Çağdaş Türk Tiyatrosu'nun Çözüm Bekleyen Sorunları"; Dinçer Sümer "Türkiye'de Tiyatrocu Olmak"; Hikmet Altınkaynak "Tiyatro ve Devlet"; Belma Ötüş "Günümüzde Dünya Tiyatrosu ile Türk Tiyatrosu'nun Karşılaştırılması"; Haluk Şevket "Lise ve Dengi Okullarımızda Tiyatro Çalışmaları"; Sevda Şener "Türkiye'de Tiyatro Eğitimi"; O.Zeki Özturanlı "Türk Tiyatrosu'nda Oyun yazarlığı"; Melahat Özgü "Çağdaş Dünya Tiyatrosu Karşısında Türk Tiyatrosu"; Zihni Küçümen "Tiyatromuzda Batı Aktarmacılığı"; M.Tali Öngören "Televizyon ve Sinema Önünde Tiyatro"; Metin And "Türkiye'de Televizyon'un Olumsuz Etkileri ve Televizyon- Tiyatro İlişkileri" konulu tebliğleriyle katılmışlardır.

1.Türk Tiyatrosu Kongresi bildirilerinin başlıklarına da yansıdığı gibi, bu ve bundan sonraki yıllarda tiyatro alanında yapılan en önemli tartışmalar, gelişen sinema ve yaygınlaşan televizyonun karşısında tiyatronun kötüye giden konumu ve Türk Tiyatrosu'nun Dünya Tiyatrosu içindeki yeridir. Yine, bu yıllarda tiyatroyu salt bir eğlence aracı, bir seyir olarak gören anlayışla, tiyatroyu bir bildiri verme, toplumu değiştirme aygıtı olarak gören anlayışın kesin çizgilerle ortaya çıkmış olmasıdır.

⁵⁵"Gorki'nin Romanından Brecht'in Sahneye Uyguladığı "ANA" Oyunu Dünyada İlk Kez Türkiye'de Yasaklandı.", Tiyatro 75, Sayı:29, 20.3.1975, s.5

Yukarda ele aldığımız özel tiyatrolar ayrışması da bunun bir kanıtı sayılmalıdır. Özdemir Nutku'nun 14 Nisan 1975 tarihinde, Yeni Komedi Tiyatrosu'nda *Tiyatro 75 Ödülleri* töreninde yaptığı konuşma, Türk Tiyatrosu'na ilişkin saptamaları açısından ilginçtir:

Türk Tiyatrosu bugün tam bir dönüm noktası üzerindedir. Bu tiyatroda iki karşıt güç, daha doğrusu iki dünya görüşü çatışmaktadır. Bir yanda, kendi halkının sorunlarından ve yaşamından kopmuş, alışlagelinişin dışına çıkmayan, kalıplaşmış, ticaretin öndüzeyde olduğu, bir "meta" durumuna getirilmiş tiyatro; öbür yanda genç, dinamik güçlerin tarihsel gelişimine uygun, ileriye dönük, halkın yaşamından varettileri, bunun için de sinema ve televizyon gibi iki dev endüstrinin karşısında boyun eğmeyen ve yaşamını sürdüren tiyatro vardır. (...) Nitekim dünyanın çeşitli tiyatro merkezlerinde uzun bir süre boş müzikalleri, kof komedyaları, allı pullu yıldız oyuncularını piyasaya sürerek kasalarını dolduran tiyatrolardan eser kalmamıştır. Çünkü televizyon onların yaptığı işi daha göz kamaştırıcı bir biçimde yerine getirebilmektedir. Ama aynı televizyon buzlu penceresinin ardından devrimci tiyatroların halkıyla birlikte vuran yürek sıcaklığını, insancıl ilişkilerini veremediği için kalıpları kırıp atan bu genç tiyatrolar gelişmelerini sürdürmektedirler. ⁵⁶

70'li yıllarda yaşanan tiyatro hareketliliği içinde, İstanbul'da düzenlenen ve Haluk Şevket'in başkanı olduğu, İLTÖ (İstanbul Liseleri Tiyatro Örgütü) Şenlikleri'de önemli bir yer tutmaktadır. 1975 yılında da bu şenliğin beşincisi düzenlenmiştir. Bu örgütlenmeyi 1970 yılında

⁵⁶A.g.y., s.18

İstanbul'daki liselerin tiyatro kollarını birleştirerek meydana çıkaran Orhan Okay 1975 yılından itibaren şenliği ve yarışmayı tüm Türkiye'ye yaymak istediklerini söylemektedir. Gerçekten de bu yönde olumlu adımlar atılmış ve Ankara, Balıkesir, Bitlis, Çanakkale, Edirne, İzmir, Isparta, Kocaeli ve Malatya'da illerin birincileri saptanmıştır. Daha da ilginç Antalya Belediye Başkanı Selahattin Tonguç'un dereceye giren okulları Aspendos Festivali'ne çağırmasıdır. Okay'a göre bu davetle birlikte İLTÖ Şenliği giderek ülke çapında bir şenlik olma yoluna girmiştir.

1974-75 süreminden başlayarak, gerek valiler ve kaymakamlarca gerekse Sıkıyönetim Komutanlıkları'nca tiyatro sanatı üzerinde giderek artan baskıların; bu eski odakların yanına, tıpkı 60'larda olduğu gibi örgütlü sivil güçlerin, özellikle de MHP yanlılarının eklenmesiyle giderek tırmandığı görülecektir. 1975 yılının yaz aylarında yapılan turnelerde büyük bir artış gösteren bu tür saldırıların, ilerici-Sosyalist eksende gelişen tiyatro hareketine karşı tahammülsüzlüğün ne derece olduğunu da anlatmaktadır.

Örneğin, Erzurum'da Dostlar Tiyatrosu'nun **Alpagut Olayı** adlı oyununu basmışlar ve yirmi kişiyi ağır biçimde yaralamışlardır. Yaralananlar arasında Erzurum Emniyet Müdürü ile Birinci Şube Müdürü de bulunmaktadır. Dostlar Tiyatrosu'na saldırmayı planlayan gerici zorbalar öncelikle camilerde propoganda yaparak, *"Rusya'da eğitilen bir tiyatro topluluğunun şehre geleceğini ve oynayacağı oyunla halkı camiler, din ve müslümanlar aleyhine harekete geçireceği"*ni yaymışlardır. Daha sonra tiyatroya doğru harekete geçen 500 kişilik grup, önce seyircilere ve daha sonra tiyatroya saldırmış, tiyatrodakilerin ve seyircilerin karşı koymasıyla harekete geçen polis saldırganları uzaklaştırmış, bu arada saldırganların kimi silah kullanmış, bunun üzerine olay yerine gelen askeri birlikler de kalabalığı dağıtmışlardır. Olaylardan sonra 23 kişi yakalanmış, bunlardan sekizi tutuklanmıştır. Bu olaydan sonra Trabzon'a geçen grubun oyunu burada da yasaklanmıştır. Bu arada Şevket Altuğ, Gülümser Gülhan ve Jale Gülhan topluluktan ayrılmışlardır.⁵⁷ Ankara

⁵⁷"Yurt Çapında Faşizmin Provasını Yapan Zorbalar Erzurum'da Dostlar Tiyatrosu'na ve

Sanat Tiyatrosu da aynı sürem sonunda yaptığı Anadolu turnesi sırasında engellemelere uğramıştır. Daha önce, Ankara'da da yasaklanan **Ana** oyununun İzmit, Balıkesir, Turgutlu, Antalya, Adana, Mersin, Tarsus, Denizli, Malatya ve Gaziantep'te vali ve kaymakamlarca oynanması yasaklanmış, bu yüzden buralarda topluluğun başka bir oyunu olan **El Kapısı** oynanmıştır. Bandırma, Söke, Isparta, Burdur ve Elazığ'da ise yerel yöneticiler **El Kapısı**'nı da oynamaya izin vermemişlerdir.⁵⁸ Yine, Anamur'da CHP Gençlik Kolu'nun düzenlediği ve Yeni Sahne'nin oynadığı **Bitmeyen Kavg**a oyunun oynandığı salona dinamit atılmıştır.

1975-76 süreminin başında Ankara Sanat Tiyatrosu'nda ve İstanbul Şehir Tiyatroları'nda huzursuzluklar ortaya çıkmıştır. İstanbul Şehir Tiyatroları'nda öncelikle başta Muhsin Ertuğrul olmak üzere, Şaziye Moral, Bedia Muvahhit, Zihni Rona ve Necdet Mahfi Ayrıl yaş haddinden dolayı emekliye sevk edilmişlerdir. Burada asıl amacın Muhsin Ertuğrul'u tasfiye etmek olduğu açıkça görülmektedir. Belediyeye yakın çevreler, yaş haddinden emekli olanların gerek görüldüğünde göreve iade edilebilmesi için bakanlar kuruluna başvurulabileceğini buna karşın Belediye Başkanı Ahmet İsvan'ın bu konuda herhangi bir girişimde bulunma niyetinin olmadığını belirtmektedirler.⁵⁹ Yine bu süremin başında Şehir Tiyatroları'ndan Burçin Oraloğlu'nun şikayeti üzerine, maaşlarını almadıkları için başkaldıran Mete Gıkvar, Oya Ocakaşan, Vivet Kanetti, Zeki Şahin Mustafa Alabora, Oktay Sözbir, Ufuk Tanlı, Ünal Özüdoğru, Çağlayan Şelale, Işıl Karagözoğlu, Zeki Yıldırım ve Nurettin Şen atılmışlardır.⁶⁰ Ankara Sanat Tiyatrosu'nun olaylı turnesinin hemen ardından, Erkan Yücel öncülüğünde bir grup Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu adıyla gruptan ayrılmışlardır. Buna karşın AST'ta kalanlar bir bildiri yayınlayarak kamuoyunu durum hakkında bilgilendirmişlerdir.⁶¹

1975-76 süreminde Ankara Sanat Tiyatrosu, yasağı kalkan **Ana** ve

Seyircilere Saldırarak Yirmi Kişiyi Yaraladılar.", *Tiyatro* 75, Sayı:30, 15.9.1975, ss:5-6

⁵⁸A.g.y., s.7

⁵⁹A.g.y., s.6

⁶⁰A.g.y.,s.12

⁶¹Bu bildirinin tam metni için, A.g.y., s.11

Rana Cabbar'ın yazıp yönettiği **Dimitrov'un Savunması** adlı oyunları oynarken, Erkan Yücel DAST'ta Çinli yazarlardan derlediği **Güneyden Mektuplar** adlı bir oyun oynamıştır. Devlet Tiyatroları Ankara sahnelerinde ise bu süremde, Recep Bilginer'in **Parkta Bir Sonbahar Günüydü**, İstvan Örkney'in **Kedi Oyunu**, Alpa de Cespedes'in **Yasak Defter** ve Kemal Bekir'in **Düşüş** adlı oyunlarını oynamaktadır. İstanbul Şehr Tiyatroları ise Kerim Korcan'ın **Linç**, Ülker Köksal'ın **Besleme**, Vedat Türkalı'nın **Bu Ölü Kalkacak**, Perihan Tedü'nün **Cellat**, Cahit Atay'ın **Ana Hanım Kız hanım**, Moliere'in **Sahte Sofu** adlı oyunlarını sergilemektedir. İstanbul'da bu sürem içinde etkinlik gösteren özel tiyatroların oynadıkları oyunlar ise şöyledir: Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu: Aziz Nesin- **Deliler Boşandı**; Birlik Sahnesi: Brecht- **Faşizmin Korku ve Sefaleti** ve Devrimci ozanlardan bir derleme- **Katilleri Tanıyor Musunuz?**; Devekuşu Kabare Tiyatrosu: Umur Bugay- Ferhan Şensoy- **Haneler**; Dostlar Tiyatrosu: Macit Koper- **Sabotaj**, Bilgesu Erenus- **Ortak**; Kent Oyuncuları: Eugene O'Neill- **Günden Geceye**, A.Wandersen- **Kafesten Bir Kuş Uçtu**; Nejat Uygur Tiyatrosu: **Süleymaniyeli Paşazade Süleyman**; Türk Yazarları Tiyatrosu: Şahin Tek- **Yarınlar Kimin?**; Çevre Tiyatrosu: Vural Sözer- **Pamuk Eller Cebe**.

1975-76 süremiyle birlikte tiyatro yaşantımızda köklü değişimler ortaya çıkmaktadır. Türkiye'nin siyasal ve toplumsal yapısında meydana gelen değişiklikler, ilerici-Sosyalist hareketin ve bu hareket ekseninde gelişen tiyatro hareketine karşı gerek gerici iktidar ve gerekse onun silahlı yandaşlarınca yapılan saldırılar ve engellemeler doruk noktasına ulaşmıştır. Özellikle İlerici-Sosyalist gençlere, örgütlere, aydınlara karşı yapılan saldırılar bu kesimde büyük bir öfke uyandırmaktadır. Bu örgütlü ve planlı zorbalıklara karşı, ilerici-Sosyalist hareket de demokratik örgütlerdeki etkinliğini ve birliğini daha da arttırma yoluna girmiştir. Dostlar Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu, Halk Oyuncuları Sahnesi ve Anadolu Oyun Kolu "Devrimci Tiyatrolar" olarak birlikte hareket ederken, İstanbul Üniversitesi Halk Oyuncuları öncülüğünde de amatör tiyatroların büyük bir bölümü "Devrimci Amatör Tiyatrolar Birliği" adı altında bir örgütlenmeye gitmişlerdir.⁶²

⁶²"Devrimci Amatör Tiyatrolar Birliği'ne Doğru", *Tiyatro* 76, Sayı:32, 3.5.1976, ss:36-37

1975- 1976 süremi tiyatroya karşı yapılan baskılara rağmen bir canlanma dönemi olarak adlandırılmaktadır:

Geçen yıl, "baskı arttıkça, özgürlük için direnç daha da güçlenir" diye yazmıştım. Bu düşüncemde ne kadar haklı olduğum 1976 yılının tiyatro uğraşlarında ortaya çıktı; bu baskılar altındaki ilerici tiyatrolar kendilerini toparlamaya ve çalışmalarını daha sağlam bir düzeye çıkartmak için somut çabalara yöneldiler. ⁶³

Alpagut Olayı'nın Düzce'de yasaklanması, Güçbirliği Sahnesi'nin oynadığı **Sahipsizler** oyununun Kırklareli valiliğince oynatılmaması, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun oynadığı Vedat Türkalı'nın **Bu Ölü Kalkacak** adlı oyunun Üsküdar Savcılığı tarafından yasaklanıp, dokuz sanatçının savcılığa çağırılması, Genco Erkal'ın "komünizm propogandası yapmak"tan gözaltına alınması, İstanbul'da beş yıldır düzenlenen **İLTÖ Şenliği**'nin İstanbul Milli Eğitim Müdürlüğü'nce engellenmeye çalışılması, Ankara Devlet Tiyatrosu'nda sergilenen Vedat Nedim Tör'ün **Sahte Kahramanlar** adlı oyununun Kültür Bakanlığı'nca "ahlak açısından zararlı unsurlar taşıdığı" gerekçesiyle ertelenmesi bu dönemde tiyatro sanatına yönelik baskıların ne derece arttığına örnek olarak verilebilir.⁶⁴

İstanbul Şehir Tiyatroları ise bir önceki süremin başında yaşadığı kargaşanın hemen ardından yeni bir yapılanma ile yoluna devam etmiş ve kısa sürede bunun etkisini iki misline çıkan seyirci sayısı ile görmüştür. İBŞT'nin bu yeni yapılanmasında, merkezi yönetimden vazgeçilerek, semt tiyatrolarının özerkleşmesi sağlanmış; kadro ve yönetim açısından tüm semt tiyatroları birbirinden ayrılmıştır. Semt Tiyatroları'nın başına Hamit Akınlı (Fatih), Başar Sabuncu (Üsküdar), Beklan Algan (Tepebaşı), Burçin Oraloğlu (Harbiye) ve Zihni Küçümen (Kadıköy) getirilmişlerdir. Semt tiyatroları oyun seçimi de dahil olmak üzere kendi tiyatroları ile ilgili

⁶³Özdemir Nutku, "1976'da Tiyatro Üzerindeki Baskılar Arttı Ama Bu Dalda Umut Verici Gelişmelere de Tanık Olundu", *Milliyet Sanat*, Sayı:212, 31.12.1976, s.14

⁶⁴A.g.y., s.14

kararları kendileri alabileceklerdir.

1976 yılında Çocuk Tiyatroları alanında da Türkiye’de atılımlar yapılmış, artık her tiyatro Çocuk Tiyatrosu’na da yönelir olmuştur. Anadolu Çocuk Oyunları Kolu, AÇOK’un Hamburg’da düzenlenen şenlikte oldukça ilgi görmesi, Türkiye’nin ASSITEJ’e (Uluslararası Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği) üye kabul edilmesi bu alandaki atılımların en somut göstergeleridir. Ankara’da da sadece çocuk oyunları oynayan bir tiyatro kurulurken, Ankara Sanat Tiyatrosu da repertuvarında ilk kez bir çocuk oyununa yer vererek, Samed Behrengi’nin **Bir Şeftali Bin Şeftali** adlı oyununu oynamıştır.

1976 yılının önemli sayılması gereken bir olayı da, İstanbul ve Ankara dışında bir kentte, İzmir’de Ege Üniversitesi’ne bağlı olarak bir Tiyatro Bölümü’nün kurulmasıdır. Bu bölümde, Tiyatro Yönetmenliği, Yazarlık, Oyunculuk, Teknik (Dekor-Giysi-Işıklama) ve Kuram dallarında eğitim verilmesi planlanmıştır. 1976 yılında Prof.Dr.Özdemir Nutku tarafından kurulan bölüm, bugün Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ne bağlı olarak, “Sahne Sanatları Bölümü” adı altında eğitim vermeyi sürdürmektedir.

1976-77 tiyatro süremini de yasaklamalar ve engellemelerle başlayan bir dönemdir. Ordu’da oniki yıldır aralıksız olarak perden açan bir topluluk OBKT Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu (Bu tiyatro, bugün de yaşamını sürdürmektedir.) Belediye Başkanı Veysel Akgün tarafından kapatılmıştır. Trabzon Halkevi Tiyatro Kolu tarafından sahnelenen **Alpagut Olayı** da Rize ve Artvin Valileri tarafından yasaklanmıştır. Daha da ilginç bir yasak ise, Kastamonu Merkez Ortaokulu öğrencileri’nin Cevat Fehmi Başkut’un **Paydos** adlı yapıtını oynamaları Kastamonu Milli Eğitim Müdür Yardımcısı tarafından yasaklanmıştır. Bu yasaklama kararı, ilerki yıllarda benzerlerini getirecek ve özellikle 1980 sonrasında ortaöğretimde herhangi bir oyunu oynamak mümkün olmayacaktır. Bu oyunun yasaklanması ile ilgili tutanak şöyledir:

*İlimiz Merkez Ortaokulu öğrencileri tarafından
1976-77 Öğretim Yılı’nda oynanacak “Paydos”*

adlı eser . Milli Eğitim Müdür Yardımcısı Tahsin Yıldız başkanlığında Endüstri Meslek Lisesi Edebiyat Öğretmeni Ahmet Purtul, Kız Öğretmen lisesi Edebiyat öğretmeni Mustafa Eski tarafından teşekkül eden komisyonca incelenen eserin,

1.Bakanlıkça okullara tavsiye edilip edilmediğinin belirtilmediği,

2.Milli şuuru uyanık tutucu, öğrencileri milli ülkülerle ahlaki değerler etrafında toplayıcı ve birleştirici, milli geleneklerimizi, aile yurt ve millet sevgisini yüceltici iyimser ve ileri bir hayat görüşü kazandırıcı, insanlık ve tabiat sevgisi aşılایıcı, nitelik taşımadığı gerekçesi ile 'İlk ve Orta Dereceli Resmi ve Özel Okullar Müsamere Yönetmeliği'nin 13.maddesinin (a), (b), (c), (ç), fıkralarına aykırı nitelik taşıdığı görülerek sahneye konulmasının sakıncalı olduğuna oybirliği ile karar verildi. ⁶⁵

Diyarbakır Tıp Fakültesi Oyuncuları'nın Ergani'de sergilediği oyuna izin vermesi nedeniyle İlçe Hakimi'nin evi bombalanmış, tiyatronun yönetmeni Erhan Barut ve dört arkadaşı, "orduya hakaret etmek" gibi sudan bir bahaneyle tutuklanmıştır.⁶⁶ DAST (Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu) adıyla AST'tan ayrılan Erkan Yücel'in kurduğu, daha sonra Halk Tiyatrosu adını alan tiyatronun oynadığı, **Toprak ve Halkın Gücü** oyunları da çeşitli il ve ilçelerde yasaklanmıştır. Yine, Dostlar Tiyatrosu'nun **Sabotaj Oyunu** Çanakkale ve Eskişehir'de, **Bitmeyen Kavg**a ise İzmit ve Eskişehir'de yasaklanmıştır. Yasaklamalardan Ankara Sanat Tiyatrosu da nasibini almış; AST'ın oyunları **Aladağlı Miho** ve **804 İşçi** adlı oyunları Lüleburgaz, Çorlu, Çanakkale, Balıkesir, Akhisar, Salihli, Söke ve

⁶⁵"Yasaklama Sırası Paydos'a Geldi", *Tiyatro 77*, Sayı:39, 28.2.1977, s.36

⁶⁶"Ergani'de Oben Güney 'Suç' Oyunu Oynadığı Gece Oyuna İzin Veren İlçe Hakiminin Evini Bombaladılar", *Tiyatro 77*, Sayı:40, 5.5.1977, s.12

Acıpayam'da yasaklanmıştır. Bununyanında İstanbul Şehir Tiyatrosu Kadıköy Bölümü'nde sergilenen Hülleci oyunu ile Fatih Şehir Tiyatrosu'nda oynanan Nazım Hikmet'in Yolcu oyunu silahlı grupların saldırısına uğramıştır. ⁶⁷

Televizyonun giderek yaygınlaşmaya başlaması bu yıllarda tiyatro sanatının üzerinde etkisini giderek daha fazla hissettirmeye başlamıştır. İstanbul'da 1977 yılında birçok tiyatro binası gelir getirmediği gerekçesiyle, daha karlı yatırımlar için dönüştürülmeye başlanmıştır. Ümit Tiyatrosu'nun pasaj olurken, tiyatro için de kullanılan birçok mekan butik, han, alışveriş merkezi, otopark vb. mekanlara dönüştürülmüştür. Yurtdışında ise Haldun Taner'in Keşanlı Ali oyununun Macaristan'da oynanması ve Mehmet Ulusoy'un Paris'te sergilediği Macbeth bu sürem içinde sanatçılarımızın yurtdışındaki etkinlikleri olarak kaydedilmektedir. ⁶⁸

1977-78 süreminin önemli etkinliklerinden biri Almanya'nın Berlin kentinde Halk Yüksek Okulu Tiyatro Kolu adında bir tiyatronun açılmasıdır. Türk işçi ve öğrencilerle amatör Alman sanatçılardan oluşan topluluğun ilk oyunu Aziz Nesin'in Demokrasi Gemisi'dir. ⁶⁹

1977-78 süremi kendinden önceki tiyatro süremlerine göre, gerek tiyatro sanatının niteliği, gerek ortaya konan yapıtların azlığı açısından oldukça yoksul, niteliksiz ve donuk bir sürem olmuştur. Vasıf Öngören'in Milliyet Sanat'a yaptığı açıklama, dönemin tiyatrosunun, özellikle de İlerici-Sosyalist dünya görüşü ekseninde gelişen tiyatro etkinliğinin ne denli zayıfladığının bir göstergesi sayılmalıdır:

Türkiye'de ilerici, devrimci tiyatro çizgisi hızla düşmekte. Maddeci tiyatro düşüncesi kalmadı Türkiye'de. Seyirciyle tiyatro arasında ilişki olmaması bunun başlıca belirtisi. Hemen ekleyelim, yanlış seyircide değil, sol tiyatro

⁶⁷Zeynep Oral, "1977'de Tiyatro: Saldırıları, Ekonomik Güçlükler, Engellemelere Karşı Ölüm Kalım Savaşı Verildi.", Milliyet Sanat, Sayı:257, 26 Aralık 1977, ss:23-24

⁶⁸A.g.y., s.25

⁶⁹"Berlin'de Bir Türk Tiyatro Topluluğu Perdelerini Açtı.", Tiyatro 77, Sayı:41, 10.10.1977, s.11

*diye yapılan işlerde... Tiyatro bugün ülkemizde çok önemli bir işlevi yerine getirecekken, bunu yapamaz oldu. Nedenini tepeden tırnağa tiyatroda aramak gerek. Türkiye’de insan malzemesinde giderilmesi olanaksız bir kayıp, bir erozyon var. On-Onbeş yılda doğal bir seçim ve eleme sonucu ortaya çıkmış ve ayakta kalabilmiş olan gerçek tiyatro sanatçıları teker teker Türk Tiyatrosu’ndan gittiler. Birçoğu reklamcı oldu. Yeri doldurulamaz bir kayıptır bu. Hem yalnız bugün için değil, gelecek kuşaklar için de, kültür değerleri bakımından da öyle. Ne yazık ki yaşayan insanın öneminin kalmadığı bir dönemde bunun kimse farkına varmıyor.*⁷⁰

1977-78 süreminde, özellikle Sosyalist dünya görüşü ekseninde tiyatro yapmanın giderek kahramanlık halini almış ve tiyatro sanatçılarının can güvenliği tehlikeye girmiş, bu yüzden de tiyatrodan önemli kopmaların yaşanmıştır. Fatih Şehir Tiyatrosu’nda **Zengin Mutfağı** oyununun son provalarının yapıldığı 22 Ocak 1978 günü, saat 01:00’de tiyatronun camları önce makinalı tüfekte taranmış, daha sonra da içeriye tahrip gücü yüksek bir bomba atılmıştır. Saldırının hemen sonrasında belediyede yapılan bir toplantıda CHP’li Belediye Başkanı Aytekin Kotil, *“Ne yapalım, onlar da Nazım Hikmet’e yer vermesinler.”* demiştir.⁷¹ Şehir Tiyatroları Müdürü İzzet Tanju’nun ise kendi tiyatrosunun bombalanmasına gösterdiği tek tepki, 24.1.1978 tarih ve 166 sayılı yazıyla saat 12:00’den sonra çalışma yapılmasını yasaklamak olmuştur.⁷² Aytekin Kotil bu olayın hemen ardından ise Şehir tiyatroları’nda esaslı bir temizlik hareketine girişmiş ve aralarında Ergin Orbey, Cevza Şipal, Renan

⁷⁰Zeynep Oral- Nilgün Tarkan, “Yeni Bir Dönem Başlarken”, Milliyet Sanat, Sayı:247, 17 Ekim 1977, s.7

⁷¹“İstanbul Şehir Tiyatrolarına Faşizm İçerden ve Dışardan Saldırıya Geçti”, Tiyatro 78, Sayı:43, 28.2.1978, ss: 5-6

⁷²“Bomba Olayı Üzerine Şehir Tiyatroları Müdürlüğü’nün Tek Tepkisi”, Tiyatro 78, Sayı:44, 12.5.1978, s.7

Fosforoğlu, Tuncer Necmioğlu, Mustafa Alabora, Ersun Kazançel gibi oyuncuların da aralarında olduğu 35 sanatçıyı kurumdan atmıştır. Bunun üzerine Şehir Tiyatroları Yönetim Kurulu, kendilerinin tasarrufu olmadığını belirttikleri bu karardan dolayı Başbakan Bülent Ecevit'ten yardım istemişlerdir. Devlet tiyatrosun'da da bu süremin yönetsel açıdan en önemli kararı, *Cumhuriyet devrinin en uzun bürokrasi saltanatı* olarak adlandırılan Cüneyt Gökçer görevden alınması ve yerine Ergin Orbey'in atanmasıdır.

1977-78 süreminde belli başlı toplulukların oynadıkları oyunlar şunlardır: Devekuşu Kabare Tiyatrosu: **Çıktık Açık Alınla**; Dostlar Tiyatrosu: Bilgesu Erenus- **İkili Oyun**; Ankara Sanat Tiyatrosu: Vasıf Öngören- **Zengin Mutfağı**, Uğur Mumcu- **Sakıncalı Piyade**; Çağdaş Sahne: Ali Taygun- **Fabrikalardan**, Vasıf Öngören- **Oyun Nasıl Oynanmalı**; Öncü Sahne: Dursun Akçam- **Kan Çiçekleri**, Erol Toy- **Meddah**, Hasan Hüseyin- **Hızarcı**; Nisa Serezli- Tolga Aşkîner: Necati Cumalı- **Nalınlar**; Kent Oyuncuları: Necati Cumalı- **Yürüyen Geceyi Dinle**; Ali Poyrazoğlu- Korhan Abay: Haldun Taner- **Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım**; Devlet Tiyatroları: S.Cimcoz/ C.E.Arseven- **III.Selim**, Yıldırım Keskin- **Aklı Başında Bir Adam**; Nazım Kurşunlu: **Baba Evi**, Hidayet Sayın- **Topuzlu**, Oscar Wilde- **Yelpaze**, H.İbsen- **Hedda Gabler**, Moliere- **Cimri**, C.Higgins- **Harold ile Maude**, O.Fischer- **İzin Günü**, Ulrich Plenzdorf- **Genç Werther'in Yeni Acıları**; İstanbul Şehir Tiyatroları: Nazım Hikmet- **Yolcu**, Başar Sabuncu- **İşgal**, Vasıf Öngören- **Zengin Mutfağı**, Bertolt Brecht- **Cesaret Ana ve Çocukları**, W.Shakespeare- **Troillos ile Cressida**, Kemal Tahir/ Ayşe Şasa- **Yorgun Savaşçı**, Haldun Taner- **Ayışığında Şamata**, Aziz Nesin- **Hadi Öldürsene Canikom**, W.Shakespeare- **Coriolanus**, Reşat Nuri Güntekin- **Hülleci**, Hector Quintero- **Büyük İkramiye**.⁷³

1978-79 süremi başlangıcındaki en önemli tartışma, devletin ödeneksiz tiyatrolara da yardım etmesinin gerekip gerekmediğidir. Tiyatro sanatının giderek gözden düştüğü bir dönemde "yardım" tartışmalarının

⁷³Atilla Sav, "1977-78 Döneminin Ardından: Türk Tiyatrosunun Gelişimine Pek Katkıda Bulunmayan Bir Dönem", Milliyet sanat, ?

gündeme gelmesi, seyircisiyle bağını yitirme aşamasına gelmiş tiyatroların kurumsal olarak ayakta kalmak isteğinin bir yansıması olarak kabul edilmelidir. 70'li yılların ortalarında da gündeme gelen, Özel Tiyatroların birlik çabaları'nın o dönemde sonuçsuz kalması ve ayrışmaların yaşanması ise bu noktadan bakıldığında bu tiyatroların seyirciyle bağının o tarihlerde henüz bu denli zayıflamamış olmasının kanıtı sayılmalıdır. Zeynep Oral'ın 1978-79 süreminin başında **Milliyet Sanat**'ta yazdığı yazıda daha çok "yardım" konusunu vurgulamış olması ilginçtir:

Bugüne dek sürdürülen deneyler ortaya şu gerçeği koymuştur: Ödenek almadan bir tiyatronun geliri, giderini karşılayamaz. Buna karşılık özel tiyatrolar varlıklarını sürdürebiliyorlarsa, bu başta -sanatsal açıdan olmak üzere- hemen hemen her yönden ödün verilerek sürdürülüyor. Bugün dünyanın hiçbir ülkesinde kendi yağıyla kavrulan ya da yalnız seyirciden sağlanan gişe geliriyle varlığını sürdürerek tiyatro yapan topluluklara rastlanmıyor. ⁷⁴

Özel tiyatroların 1978-79 süremi içinde öne çıkarttıkları önemli bir konu da Belediyelerin tiyatrolardan aldıkları belediye rüsumu'dur. Aytekin Kotil bu süremin başında %15 olan rüsumu %5'e indirerek tiyatroları oldukça rahatlatmıştır. Kent Oyuncuları adına bir açıklama yapan Yıldız Kenter, bu sıkıntıların 12 Mart'la birlikte başladığını ve ekonomik zorlukların bu süremlerle birlikte dayanılmaz bir hal aldığını belirtmektedir. AST yöneticisi Rutkay Aziz de aynı ekonomik zorluklardan yakınmaktadır. "Kendimizi değil, tiyatromuzun görevciliğini yaşatacağız." diyen Aziz, "Sanatsal etkinlik ve yenilenme ülkemiz gerçeklerine bağımlılıktan emekçi yığınlar safında sınıf sanatçısı olmaktan geçecek" görüşünü savunmaktadır. Dostlar Tiyatrosu yöneticisi Genco Erkal da aynı ekonomik sıkıntılardan dolayı, ölüm-kalım çizgisine geldiklerini belirtirken şunları söylemektedir: "Kültür ve sanat alanındaki insan

⁷⁴Zeynep Oral, "Yeni Dönemde Özel ve Ödenekli Tiyatrolar: Oyunlar, Başlıca Sorunlar ve Yetkililerin Görüşleri", **Milliyet Sanat**, Sayı:293, 16 Ekim 1978, s.4

malzemesinin büyük bir hızla devletleştirildiği, memurlaştırıldığı günümüzde sosyalist sanatın sağlıklı sesine her zamankinden çok gereksinim var. Gelecek kuşaklara kültürel bir çöl ya da tek sesli bir ninni bırakmak istemiyorsak ülkemiz sanatını, tiyatrosunu kapıkullarının eline bırakmamalıyız.”⁷⁵

1970’li yıllar boyunca büyük çalkantılar geçiren İstanbul Şehir Tiyatroları ise en azından başta olumlu görünen yeni bir yönetime kavuşmuştur. 1978-79 süreminde Şehir Tiyatroları’nın Genelsanat Yönetmenliği’ni Hayati Asilyazıcı yürütecektir. Semt Tiyatroları’nın başında ise Oben Güney, Erol Keskin, Çetin İpekkaya, Haluk Şevket, Beklan Algan yer almaktadır. Hayati Asilyazıcı’nın yaklaşımlarındaki olumluluğun Şehir Tiyatroları’nı girdiği çıkmazdan kurtaracağı bu dönemde yaygın bir görüştür. ⁷⁶

Devlet Tiyatroları Müdürlüğü’ne Ergin Orbey’in getirilmesinin hemen ardından İstanbul Devlet Tiyatrosu’nun başına Can Gürzap, Bursa Devlet Tiyatrosu’nun başına Ziya Demirel ve İzmir Devlet Tiyatrosu’nun başına ise Suat Taşer getirilmiştir. Özellikle İzmir Devlet tiyatrosu Müdürlüğü’ne atanan Suat Taşer’in görevde kaldığı süre içinde bu kentimizin kültür-sanat yaşamına yaptığı katkılar unutulmazdır. Suat Taşer müdürlüğünün ilk süreminin sonunda da, belki de Devlet Tiyatroları’nda ilk kez oynadığı oyunların, şiir ve sanat matinerlerinin bir dökümünü yaparak seyircisine hesap vermiştir. ⁷⁷ Bu süremde Devlet Tiyatrosu’nda yönetimin değişmesiyle birlikte, Devlet Tiyatrosu’nun yapısı üzerine de tartışmalar yaşanmıştır. *Tiyatro* 79 dergisinin Mart 1979 sayısında yaptığı “Devlet tiyatroları Üzerine Görüşler/ Yorumlar/ Öneriler” adındaki soruşturmaya Sevda Şener, Doğan Koloğlu, Atilla Sav, Açok Oyuncuları, Aydın Üstüntaş, Cengiz Gündoğdu, Dr.Dikmen Gürün, S.Günay Akarsu, Zeynep Oral, Haluk Şevket, Tahir Özçelik, Hilmi Yavuz ve Oben Güney’in verdiği yanıtlar, Devlet Tiyatroları’nın köklü bir

⁷⁵A.g.y., ss: 4-6

⁷⁶“İstanbul Şehir Tiyatroları Bir Kez Daha Deprem Atlattı”, *Tiyatro* 78, Sayı:45, 27.11.1978, ss:5-7

⁷⁷“Hesap Veriyoruz”, *Tiyatro* 79, Sayı:47, 8.6.1979, ss:43,46

yönetmelik ve sanatsal değişikliğe ihtiyaç duyduğunu göstermektedir.⁷⁸ Bu dönemde, Devlet Tiyatrosu'nda nicelik açısından bir artış gözlenirken, yaygınlık bakımından bir gelişim gözlenmektedir. Devlet Tiyatroları İzmir ve Bursa'dan sonra Adana, Kayseri, Trabzon, Antalya ve Eskişehir'de de yerleşik birer tiyatro kurma çabasına girmiştir.

Zaman zaman yasaklamalarla engellenen İLTÖ Şenliği'nin 1978-79 süreminde 42 ili kapsayacak biçimde yeniden örgütlenmesi çabası, tiyatro sanatımızın alt yapısı bakımından sevindirici bir girişim olduğu düşünülürken, bu şenlik Sıkıyönetim Komutanlığı'nın uyarısı üzerine İstanbul Valiliği'nce yasaklanmıştır. Şenliğin yasaklanmasına gerekçe olarak Anadolu Lisesi'nin oynayacağı Günsar Türköz'ün Hakan adlı oyunudur. Oysa ki, Abdülhamit'in baskıcı rejimini irdeleyen bu oyun, daha önce İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oynanmış ve hiçbir yasaklama ile karşılaşmamıştır. Genel Kurmay Başkanlığı'nın konuyla ilgili olarak İstanbul Valiliği'ne yolladığı yazıdaki şu bölümler, tiyatro sanatına karşı yapılan bu saldırının ne denli ahmakça bir gerekçeye dayandırıldığının belgesi olarak, ibret vericidir:

(...) EK'te Valilik makamına aslı sunulan KADIKÖY ANADOLU LİSESİ seçimi "HAKAN" adlı oyun metninden esinlenerek, diğer okulların seçtiği oyunlarda da günümüzün ortamına uygunsuz ve oynadıklarında genel güvenlik açısından sakınca yaratabilecek olanlarına rastlanılabileceği düşünülmektedir. 3.Yaratabileceği sakınca özetle açıklanan 9'uncu İSTANBUL Lise ve Dengi Okullar Tiyatro Şenliği'nin 1979 yılı için yapılmaması hususunu İSTANBUL Valiliğinin Takdir ve tensiplerine arz ederim.

KOMUTAN NAMINA

İmza/ Hasan Öztürk

1.nci Ordu ve İst. Sıkıyönetim Kur. Bşk. ⁷⁹

⁷⁸Ayrıntılı Bilgi İçin Bkz: "Soruşturma", Tiyatro 79, Sayı: 46, 30.3 1979, ss:15-27

İLTÖ Şenliği'nin yasaklanmasına bütün tiyatro sanatçıları olağanüstü bir tepki göstermişlerdir. Avni Dilligil Ödülü Seçici Kurulu, Özel Ödülü *İLTÖ*'ye verirken, aralarında Sevda Şener, Doğan Koloğlu, Zeynep Oral, Mehmet Pesen, Hayati Asilyazıcı, AÇOK Çalışanları, Aydın Üstüntaş, Tahir Özçelik, Oben Güney, Haluk Şevket, Çetin İpekkaya, Demirtaş Ceyhun ve Seçkin Cılızoğlu gibi isimlerle yasaklanan şenliğe katılan okulların yöneticilerinin ve öğrencilerinin bulunduğu isimler bu yasaklamayı şiddetle kınamışlardır.⁸⁰

1978-79 süreminin sonuna gelindiğinde, bu süremin en çok Devlet tiyatroları açısından verimli olduğu görülmektedir. Devlet Tiyatroları bir önceki süremde 196.510 olan izleyici sayısını bu süremde 318.685'e ulaşmıştır. Atilla Sav, Devlet tiyatrosu'nun dört kentteki sekiz salonunun izleyici kapasitesi düşünüldüğünde, bunun her gece dolu salonlara oynanıldığının bir kanıtı olduğunu söylemektedir.⁸¹ Bu dönemde Devlet Tiyatroları'nda oynanan oyunlar şöyledir: Haşmet Zeybek- **Düğün Ya Da Davul**, Orhan Kemal/Orhan Asena- **Murtaza**, Oktay Arayıcı- **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi**, Ergun Uçucu- **Yazıcı**, Ali Bey- **Ayyar Hamza**, Aziz Nesin- **Hadi Öldürsene Canikom**, Ülker Köksal **Besleme**, Dinçer Sümer- **Eski Fotoğraflar**, Haldun Taner- **Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım**, Yaşar Kemal- **Teneke**, Cahit Atay- **Sultan Gelin**, Adalet Ağaoğlu- **Çatıdaki Çatlak**, W.Shakespeare- **Othello**, F.Arrabal- **Cephede Piknik**, F.Garcia Lorca- **Eskicinin Tazesi**, Maksim Gorki- **Güneşin Çocukları**, Sean O'Casey- **Dünyanın Düzeni**, Arthur Miller- **Satıcının Ölümü**, Arbuzov- **Söz Veriyorum**, A.V.Lunaçarski- **Özgürlüğüne Kavuşturulan Don Kişot**, Aldo Nikolai- **Eski Toprak**, John Arden- **Çavuş Musgrave'in Dansı**.

1978-79 süremi tiyatro sanatı üzerindeki baskıların görece azaldığı bir dönemdir. Yine de, Kültür Bakanlığı'nın **Ferhad İle Şirin** balesinin afişinde Nazım Hikmet adının yer almasından dolayı bu yapıtı yasaklaması; Meral Taygun'un sunduğu **İnsan Manzaraları**'nın baskılara

⁷⁹Bu Yasaklamayla ilgili daha geniş bilgi için: *Tiyatro* 79, Sayı:47, 8.6.1997, ss:9-11

⁸⁰A.g.y., ss:17-33

⁸¹Atilla Sav, "Sezonun İlk Beş Ayında Devlet Tiyatrosu: Nicel Yönden Artışla Birleşen Yaygınlık Çabası", *Milliyet Sanat*, Sayı:313, 5 Mart 1979, s.5

uğraması ve Genco Erkal ile Zeliha Berksoy'un sunduğu **Brecht Kabare** adlı gösteri Ankara'da Sıkıyönetim tarafından yasaklanması, tiyatroya yönelik baskıların sürdüğünün göstergesidir. Yine, Devlet tiyatroları'ndaki ilk Brecht oyunu olan **Arturo Ui**'nin de oynanması engellenmiştir.⁸²

1978-79 süremi tiyatro'da meslek örgütlenmesi bakımından da önemli bir sürem olarak değerlendirilmelidir. Önceki yıllarda politik bağlamda ve sendikal düzlemde düşünen örgülenmenin *Tİ-SAN*'la birlikte dernekleşme yoluna girmiştir. Bir yıl önce kurulan *Tİ-SAN* 'ın (*Tiyatro Sanatçıları Birliği*) başkanlığını Mehmet Akan yürütmektedir. *Tİ-SAN*'ın bu yıllardaki en önemli etkinliği Karaca Tiyatro'nun yıkılmasını önlemesi olmuştur. Bu örgütün yanında Devlet Tiyatroları Çalışanları Derneği, *DET-ÇA* da Devlet Tiyatrosu çalışanlarının iç sorunlarına yönelen ve bunları çözmeye çalışan bir dernek olmuştur.⁸³

1979-80 süremi başında meydana gelen iktidar değişikliğiyle birlikte Opera ve Bale'de Gürer Aykal ve Devlet Tiyatroları'nda ise Ergin Orbey görevden alınmıştır. Devlet Tiyatroları'nda müdürlük görevine bir önceki dönemin müdürü olan Cüneyt Gökçer getirilmiştir. Dönemin Kültür Bakanı Refik Koraltan'ın bu tasarrufu karşısında sanatçıların ve sanatçı örgütlerinin tepkisi bir yana, muhafazakarlığıyla tanınan İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçılarından Vasfi Rıza Zobu bile tepki göstermiş, "*Orbey'i görevinden ayırmak, biraz önce söylediğim gibi büyük bir zarardır.*" demiştir.⁸⁴

1979-80 süremi özel tiyatrolar için ise ekonomik koşulların nitelikli tiyatro yapmanın koşullarını ortadan kaldırmaya başlamasından dolayı oldukça zorlu geçeceğe benziyordu. Tiyatroları saran ekonomik zorlukların ötesinde, tiyatro sanatçılarının da bu dönemde ekonomik zorluklar yaşadıkları; buna karşın ek iş olarak, ilerki yıllarda giderek bir hastalık halini alacak "seslendirme", televizyon oyunculuğu, sahne şovu gibi işlere

⁸²Zeynep Oral, "Ödeneksiz Tiyatroların Sorunları Yine Çözüm Bekledi, Yasaklama ve Baskılarla Karşılaşıldı", *Milliyet Sanat*, Sayı:350, 31 Aralık 1979, s.14

⁸³A.g.y., s14

⁸⁴"Zobu: Orbey'in Görevinden Alınması Devlet Tiyatrosu'na Zarar Verir", *Cumhuriyet*, 6 Aralık 1979, s.8

yöneldikleri görülmektedir. 1978-79 süremi başında, oyuncu bulma zorluğundan yakınan Gazanfer Özcan da, bunun nedeninin oyuncuların gece kulüplerine, şovlara ve televizyona yönelmesi olduğunu belirtmektedir.⁸⁵ Zeynep Oral'ın sürem başında konuştuğu tüm tiyatro sanatçıları da aynı sorunu gündeme getirmektedir. Nisa Serezli, *"Düşünün oyun oynadıktan ve saat 12:00'den sonra, şov'a çıkmak zorundayım. (...) Şov'da kazanıp, tiyatrodaki yiyoruz."* derken, yeni sezonda yanında Tolga Aşkîner, Zeynep Tedü ve Korhan Abay'la birlikte bir şov hazırladığını belirtmektedir. Yine, Müjdat Gezen de bu süremde kurduğu Miyatro adlı topluluğu sürdürmek için şov programlarını sürdüreceğini söylemiştir.⁸⁶

Bu süremde, İstanbul'daki belli başlı özel tiyatroların oynadıkları oyunlar şunlardır: Nisa Serezli-Tolga Aşkîner: Aldo Nikolai- **Çifte Kumrular**; Gazanfer Özcan- Gönül Ülkü: Feydau/ M.Vassaf- **Oh Olsun, Süavi Süalp- 226 Behçet**; Aydemir Akbaş Tiyatrosu: Kandemir Konduk- **Dök İcini Rahatla**; Nejat Uygur Tiyatrosu: İ.Galip Arcan- **Alo Orası Tımarhane Mi?**

Bu süremde, özel tiyatrolar gerek kurumsal anlamda, gerekse repertuvarları açısından gözle görülür bir nicelik ve nitelik düşüşüne uğramıştır. 1979-80 döneminde, bir önceki dönemdeki görece canlılığa karşın İstanbul Şehir Tiyatroları'nda da bir atalet dönemine girilmiştir. İstanbul Şehir Tiyatroları'nda bu süremde şu oyunlar oynanmıştır: Haldun Taner- **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**, Fakir Baykurt- **Tırpan**, Sadık Şendil- **Kanlı Nigar**, Cengiz Gündoğdu- **Karar 71**, Moliere- **Hastalık Hastası**, F.Hayati Çorbacıoğlu- **Erkek Satı**, Brecht- **Beş Para Etmez Oyun**, Lorca- **Kanlı Düğün**, İ.L.Carigiale- **Kayıp Mektup**, Adnan Gîz- **Babalar ve Goriller**, Peter Weiss- **Saloz'un Mavallı**, Bulatovic- **Godot Geldi**.

Ergin Orbey'in haksız bir biçimde görevden alınmasıyla bir huzursuzluk yaşayan Devlet Tiyatroları'nda ise 1979-80 süreminde şu oyunlar yer almıştır: Adalet Ağaoğlu- **Çatıdaki Çatlak**, Haldun Taner-

⁸⁵Zeynep Oral, "Özel Tiyatrolar, Yeni Mevsimde Büyük Sorun ve Güçlüklerle Karşılaşacaklarını Belirtiyorlar.", *Milliyet Sanat*, Sayı:339, 15 Ekim 1979, s.4

⁸⁶A.g.y., ss:4-5

Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım, Erdoğan Aytekin- Kırmızı Sokağın Suzanı, Güngör Dilmen- Deli Dumrul, Jean Anouilh- Antigone, Eugene O'Neill- İmparator Jones, Bertolt Brecht- Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi, Oğuz Atay- Oyunlarla Yaşayanlar, Dinçer Sümer- Eski Fotoğraflar, Turgut Özakman- Kanaviçe, Slowamir Mrozek- Sığıntılar, Dürrenmatt- Beşinci Frank, Nezihe Araz- Öyle Bir Nevcivan, Kafka/ J.L.Barrault- Duruşma, Emmanuel Robles- Özgürlüğün Bedeli, Eugene Ionesco- Kral Ölüyor, Paul Zindel- Kadife Çiçekleri, Musahipzade Celal- Pazartesi Perşembe, Orhan Asena- Hürrem Sultan, Turan Ofazoğlu- Elif Ana, Melih Cevdet Anday- Yarın Başka Koruda, Necati Cumalı- Yaralı Geyik, S.Kudret Aksal- Bay Hiç/ Sonsuzluk Kitabevi, Turgut Özakman- Sarıpınar 1914.

1979-80 süremini önceki süremlerden ayıran en önemli nokta, tiyatro yaşantısının televizyona, gaziroya, şov dünyasına yenik düşmesidir. Öte yandan, 70'li yıllar boyunca ödenekli tiyatrolarda gelişen çağdaş yapılanmaya ve ödeneksiz tiyatrolardaki İlerici-Sosyalist dünya görüşü ekseninde yapılan tiyatro etkinlikliğine karşı gerek devlet gerekse ırkçı-gerici güçler tarafından gerçekleştirilen, örgütlü/örgütsüz saldırıların ve engellemeler, 1979 yılındaki iktidar değişikliği ve Sıkıyönetim'in yaygınlaşmasıyla birlikte daha bilinçli bir hal almıştır. Devlet Tiyatroları'nda Ergin Orbey döneminde gerçekleştirilen atılımlar, gerici güçleri ve iktidarı o denli tedirgin etmiştir ki, salt nicelik anlamında bile böylesine başarılı bir dönemin müdürü, bütün bunlara rağmen görevinden alınmış ve Adana'ya Adana Devlet tiyatrosu'nu oluşturma göreviyle gönderilmiştir.

Türkiye'de üstyapı kurumlarını egemen güçler teslim almaya başladılar. Tiyatro üstüne ilginç oyunlar kuruldu. Şaşırtıcı isimlerden jüriler oluşturuldu. Pazarlıkçı, çıkarıcı ve her yerde kendi dengesinden hareket eden solda ve sağda oynamayı dünyayı oburca sömürmek adına seçen burjuva aydınları, Tiyatronun teslim

yöneldikleri görülmektedir. 1978-79 süremi başında, oyuncu bulma zorluğundan yakınan Gazanfer Özcan da, bunun nedeninin oyuncuların gece kulüplerine, şovlara ve televizyona yönelmesi olduğunu belirtmektedir.⁸⁵ Zeynep Oral'ın sürem başında konuştuğu tüm tiyatro sanatçıları da aynı sorunu gündeme getirmektedir. Nisa Serezli, *"Düşünün oyun oynadıktan ve saat 12:00'den sonra, şov'a çıkmak zorundayım. (...) Şov'da kazanıp, tiyatrodan yiyoruz."* derken, yeni sezonda yanında Tolga Aşkıner, Zeynep Tedü ve Korhan Abay'la birlikte bir şov hazırladığını belirtmektedir. Yine, Müjdat Gezen de bu süremde kurduğu Miyatro adlı topluluğu sürdürmek için şov programlarını sürdüreceğini söylemiştir.⁸⁶

Bu süremde, İstanbul'daki belli başlı özel tiyatroların oynadıkları oyunlar şunlardır: Nisa Serezli-Tolga Aşkıner: Aldo Nikolai- **Çifte Kumrular**; Gazanfer Özcan- Gönül Ülkü: Feydau/ M.Vassaf- **Oh Olsun**, Süavi Süalp- **226 Behçet**; Aydemir Akbaş Tiyatrosu: Kandemir Konduk- **Dök İçini Rahatla**; Nejat Uygur Tiyatrosu: İ.Galip Arcan- **Alo Orası Tımarhane Mi?**

Bu süremde, özel tiyatrolar gerek kurumsal anlamda, gerekse repertuvarları açısından gözle görülür bir nicelik ve nitelik düşüşüne uğramıştır. 1979-80 döneminde, bir önceki dönemdeki görece canlılığa karşın İstanbul Şehir Tiyatroları'nda da bir atalet dönemine girilmiştir. İstanbul Şehir Tiyatroları'nda bu süremde şu oyunlar oynanmıştır: Haldun Taner- **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**, Fakir Baykurt- **Tırpan**, Sadık Şendil- **Kanlı Nigar**, Cengiz Gündoğdu- **Karar 71**, Moliere- **Hastalık Hastası**, F.Hayati Çorbacıoğlu- **Erkek Satı**, Brecht- **Beş Para Etmez Oyun**, Lorca- **Kanlı Düğün**, İ.L.Carigiale- **Kayıp Mektup**, Adnan Giz- **Babalar ve Goriller**, Peter Weiss- **Saloz'un Mavalı**, Bulatovic- **Godot Geldi**.

Ergin Orbey'in haksız bir biçimde görevden alınmasıyla bir huzursuzluk yaşayan Devlet Tiyatroları'nda ise 1979-80 süreminde şu oyunlar yer almıştır: Adalet Ağaoğlu- **Çatıdaki Çatlak**, Haldun Taner-

⁸⁵Zeynep Oral, "Özel Tiyatrolar, Yeni Mevsimde Büyük Sorun ve Güçlüklerle Karşılaşacaklarını Belirtiyorlar.", *Milliyet Sanat*, Sayı:339, 15 Ekim 1979, s.4

⁸⁶A.g.y., ss:4-5

Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım, Erdoğan Aytekin- Kırmızı Sokağın Suzanı, Güngör Dilmen- Deli Dumrul, Jean Anouilh- Antigone, Eugene O'Neill- İmparator Jones, Bertolt Brecht- Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi, Oğuz Atay- Oyunlarla Yaşayanlar, Dinçer Sümer- Eski Fotoğraflar, Turgut Özakman- Kanaviçe, Slowamir Mrozek- Sığıntılar, Dürrenmatt- Beşinci Frank, Nezihe Araz- Öyle Bir Nevcivan, Kafka/ J.L.Barrault- Duruşma, Emmanuel Robles- Özgürlüğün Bedeli, Eugene Ionesco- Kral Ölüyor, Paul Zindel- Kadife Çiçekleri, Musahipzade Celal- Pazartesi Perşembe, Orhan Asena- Hürrem Sultan, Turan Ofazoğlu- Elif Ana, Melih Cevdet Anday- Yarın Başka Koruda, Necati Cumalı- Yaralı Geyik, S.Kudret Aksal- Bay Hiç/ Sonsuzluk Kitabevi, Turgut Özakman- Sarıpınar 1914.

1979-80 süremini önceki süremlerden ayıran en önemli nokta, tiyatro yaşantısının televizyona, gazinoya, şov dünyasına yenik düşmesidir. Öte yandan, 70'li yıllar boyunca ödenekli tiyatrolarda gelişen çağdaş yapılanmaya ve ödeneksiz tiyatrolardaki İlerici-Sosyalist dünya görüşü ekseninde yapılan tiyatro etkinlikliğine karşı gerek devlet gerekse ırkçı-gerici güçler tarafından gerçekleştirilen, örgütlü/örgütsüz saldırıların ve engellemeler, 1979 yılındaki iktidar değişikliği ve Sıkıyönetim'in yaygınlaşmasıyla birlikte daha bilinçli bir hal almıştır. Devlet Tiyatroları'nda Ergin Orbey döneminde gerçekleştirilen atılımlar, gerici güçleri ve iktidarı o denli tedirgin etmiştir ki, salt nicelik anlamında bile böylesine başarılı bir dönemin müdürü, bütün bunlara rağmen görevinden alınmış ve Adana'ya Adana Devlet tiyatrosu'nu oluşturma göreviyle gönderilmiştir.

Türkiye'de üstyapı kurumlarını egemen güçler teslim almaya başladılar. Tiyatro üstüne ilginç oyunlar kuruldu. Şaşırtıcı isimlerden jüriler oluşturuldu. Pazarlıkçı, çıkarıcı ve her yerde kendi dengesinden hareket eden solda ve sağda oynamayı dünyayı oburca sömürmek adına seçen burjuva aydınları, Tiyatronun teslim

alınmasında başı çekti.⁸⁷

1979-80 süreminde, İlerici-Sosyalist dünya görüşü ekseninde gelişen tiyatro etkinliğine karşı etkin ve örgütlü çabaların önemli adımlarından biri de "Milli Kültür Bakanlığı Yasa Tasarısı"dır. Bu yasa tasarısına ilk karşı çıkan İstemi Betil'in başkanlığındaki DET-ÇA/ Devlet Tiyatroları Çalışanları Derneği'dir. İstemi Betil'in bu tasarıya karşı yaptığı açıklamadaki birçok nokta, Devlet Tiyatroları'na verilmek istenen biçimi açık bir biçimde anlatmaktadır:

Oyun dağarcığı bile bürokratlar tarafından oluşturulan bir tiyatroya artık tiyatro denilemeyeceği, bu kurumda çalışanların artık tiyatro sanatçısı değil, hükümetlerin propoganda görevlisi olarak tanımlanabileceği sonderece açıktır. Uyarılarımıza karşı gerçekleşecek böyle bir uygulamada, çalışanlarımızın demokratik haklarından ve görev anlayışlarından kesinlikle ödün vermeyeceklerini belirtir, başında hangi yönetim olursa olsun amacımızın özerk bir tiyatro çatısı altında özgür sanat anlayışı olduğunu bir kez daha vurgularız.⁸⁸

1977-78 süreminde başlayan ve sonraki süremlerde giderek artan ve tiyatro sanatının seyircisiyle bağlarını gevşeten gelişmeler, 1980 yılının 12 Eylül'ünde gerçekleşen sözde "Atatürkçü" ama gerçekte gerici; sözde huzuru, güveni ve istikrarı sağlayıcı ama gerçekte zorba, totaliter ve baskıcı bir askeri diktanın ve onun sivil uzantılarının yönetiminde tam anlamıyla doruğuna tırmanmıştır. 60'lı yıllardan gelen bir gelenekle, 70'li yıllar boyunca Ödenekli ya da ödeneksiz tiyatrolarda, biçimsel anlamda çağdaş, içerikte ise İlerici-Sosyalist dünya görüşü eksenindeki tiyatro eyleminin gelişimi, 12 Eylül 1980 darbesi ile tamamen bitirilmiştir.

12 Eylül 1980 hareketinden hemen sonra, ilk olarak İstanbul Şehir

⁸⁷"On Yıl Sonra", Tiyatro 80, Sayı:50, 30.7.1980, s.3

⁸⁸"DETÇA Milli 'Kültür Bakanlığı' Yasa Tasarısına Karşı Çıktı", A.g.y., s.7

Tiyatroları'nda **Tırpan** ve **Monserat** oyunları yasaklanmış; Şehir Tiyatroları Yönetimi lağvedilmiş; Genel Sanat Yönetmeni Hayati Asilyazıcı önce tutuklanmış daha sonra ise görevinden alınmış; Münir Özkul, Necati Bilgiç, Berrin Koper, Hikmet Karagöz ve Ragıp Yavuz istifa etmiş; sanatçıların demeç vermesi yasaklanmış; ekip sanat yönetmenlerinin tüm yetkileri kısıtlanmış Genel sanat Yönetmenliği'ne ise Vasfi Rıza Zobu getirilmiştir. Bütün bu gelişmelerden sonra, İstanbul Belediye Başkanı Sıkıyönetim Yasası'nın verdiği yetkiye dayanarak, Ali Taygun, Macit Koper, Başar Sabuncu, Gökhan Mete, Mustafa Alabora, Güngör Dilmen, Semah Gökgez, Mahmut Gökgez, Oktay Sözbir, Ergül Işıldar, Orhan Alkaya, Tahsin Işın, Engin Noyan ve Kamran Tanfer'i görevinden uzaklaştırmıştır.⁸⁹

1980 darbesi yapılması planlanan birçok etkinliğin de ertelenmesine neden olmuştur. 22-27 Eylül 1980 tarihleri arasında İzmir'de yapılması planlanan 1.Uluslararası Tiyatro Kongresi, çeşitli ülkelerden gelecek konukların çekingenlik göstermesi üzerine, belirsiz bir tarihe ertelenmiştir.

⁹⁰ Dostlar Tiyatrosu'nun **Aslolan Hayattır** ve **Her Gün Yeni Baştan** adlı oyunlarının Sıkıyönetim'ce durdurulması ve bu oyunlarla ilgili olarak Genco Erkal'ın 48 saat gözetim altına alınması bu yeni dönemde de tiyatro sanatına karşı baskıların artarak süreceğinin önemli bir göstergesi sayılmalıdır.

Sonuç olarak, 1970-80 dönemi tiyatro yaşantısı, ülkenin siyasal, toplumsal ve ekonomik bunalımının da etkisinde bunalımlı bir süreç geçirmiştir. 1970-80 dönemi tiyatro yaşantısı, 1960'lı yıllarda başlayan geleneğin bir devamı olarak 1970'li yıllarda hareketli bir pratik yaşayan Sosyalist dünya görüşü ekseninde gelişen tiyatro eyleminin belirleyiciliğinde geçmiştir. Bunun yanında gerek ödenekli tiyatrolar içinde gerekse özel tiyatrolarda tiyatro sanatını donuk bir olgu, bir seyir sanatı olarak algılayanların tiyatro etkinliği ise, yalnızca toplumun tiyatro sanatından uzaklaşmasına ya da beğenilerinin giderek yozlaşmasına neden olmuştur. 1970'li yıllar, çağdaş tiyatro sanatının ölçütleriyle bakıldığında

⁸⁹"Şehir Tiyatroları Geriye Düştü", *Tiyatro* 80, Sayı:51, 12 .1.1980, ss: 5-7

⁹⁰A.g.y., s.7

ilginç denemelerin yapıldığı, dram sanatı açısından önceki dönem kadar olmasa da verimli sayılabilecek bir dönem olmuştur. Bunun yanında, gerek televizyonun gerekse kentlerde gelişen eğlence hayatının getirdiği alternatifler karşısında bocalayan ve donanımsız bir görüntü sergileyen tiyatro sanatı, seyircisi tarafından yavaş yavaş terkedilmiştir.

1970'li yıllar en büyük ödenekli tiyatro olarak Devlet Tiyatroları'nın yaygınlaşmasını getirmişse de, 1970'li yıllar boyunca bu kurumda yapılan tüm çağdaş atılımlar 1980 yılından başlayarak geriye götürülmüştür. Devlet tiyatroları, 1980'li yıllarda Adana, Antalya, Trabzon, Diyarbakır gibi kentlerde yaygınlaşmasını sürdürdüyse de, nitelik ve seyirciyle kurduğu ilişki bakımından 1970'li yıllardaki dinamizmini pek yakalayamamıştır. İstanbul Şehir Tiyatroları da, aynı biçimde Eylül darbesi ile birlikte Vasfi Rıza Zobu'nun yönetiminde bir gerileme dönemine girmiş, daha sonraları ise bir bakıma Özal döneminin tiyatrodaki yansıması sayılabilecek Gencay Gürün yönetiminde farklı bir yönde de olsa bir atılım dönemine girmiştir.

1970'li yıllar tiyatro yaşamının önemli bir rengini de, başını Ankara Sanat Tiyatrosu ve Dostlar'ın çektiği ve kendilerini *Devrimci Tiyatrolar* olarak adlandıran tiyatrolar oluşturmaktadır. Sosyalist dünya görüşü ekseninde tiyatro yapan ve önceki dönemin gözde tiyatroları olan Dostlar, Ankara Sanat vb. tiyatrolar 1980 darbesiyle gelen yeni dönemde eski tiyatro çizgilerini yürütmekte zorlanmışlardır. Kimisi yasaklamalar ve engellemeler kısıcında yürümeyi seçerken, kimi de sade suya tirit denebilecek oyunlarla geçiş dönemini aşmaya çalışmıştır. Ancak, bu geçiş döneminden sonraki dönem, artık bu tiyatrolar için de yeni bir dönemdir.

Eylül darbesinin en çok olumlu etki yaptığı kesim ise bulvar komedileri, vodviller, kaba güldürüler oynayan özel tiyatrolardır. 1980 sonrası geliştirilen apolitik ortama tıpatıp uyan, politik anlamda hiçbir amacı ya da hedefi olmayan bu tiyatrolar 1970'li yıllara oranla tiyatro anlayışlarını daha özgürce yayabilme yoluna gitmişlerdir. 1970'li yılların sonunda ortaya çıkan, gülmecenin ağır bastığı bu eğlencelik tiyatroların, 1970'li yıllarda egemen olan, mesaj kaygısı ile öne çıkan tiyatroya kökten bir tepki olduğu söylenebilir. Bu çalışmanın kapsamına girmemekle birlikte,

bu tür eğlencelik oyunlar oynayan tiyatroların 1980 sonrasında patlama yaşamasının nedeni bu tepkiye bağlanabileceği kadar, nitelikli ve “sözü olan” bir tiyatro yapmanın olanaklarının da ortadan kaldırılmasının da bu tür bir tiyatronun patlamasında büyük payı olduğu yadsınamaz.



2.BÖLÜM: 1970-80 DÖNEMİ TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA SORUNLAR, TARTIŞMALAR, BİÇİMSEL VE İÇERİKSEL EĞİLİMLER

1) 1970-80 DÖNEMİ OYUN YAZARLIĞI'NDA SORUNLAR, TARTIŞMALAR VE BİÇİMSEL EĞİLİMLER

1859'da Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı oyununu yazmasıyla başlatabileceğimiz ve ancak 140 yılı bulan bir geçmiş üzerinde temellenen dram sanatı geleneğimiz, ancak Cumhuriyet döneminde emekleme dönemini aşmış ve kendi ayakları üzerinde durabilmeyi başarmıştır. Batı Dram Sanatı'nın büyük ölçüde etkisinde kalan dram sanatımız, geleneksel tiyatroyu çağdaş bir biçimde kullanmak da içinde olmak üzere, kendine özgü yeni bir yol yeni bir tarz arayışına ise ancak 1950'lerden başlayarak ve yoğunlukla da 1960'lı yıllardan itibaren girebilmiştir.

Dram sanatımızın gelişimi ve bu türde nitelikli ürünler veren yazarların ortaya çıkması ve bu yazarlarla tiyatro sanatının diğer ögeleri arasında ilişkilerin geliştirilebilmesi uzun ve sancılı bir süreçtir. Bu süreç içinde gerek ürünlerin yazım aşamasına gerekse yazılan yapıtın sahneye uygulanması aşamasına ve bu aşamadaki ilişkilere değin birçok noktada birçok sorun ve tartışma yaşanmıştır. Bu sorunlar ve tartışmalar arasında oyun yazarları da hem biçimde hem de içerikte bir takım arayışlara girmişlerdir. Ele aldığımız dönem içindeki tartışmalardan da açıkça görülmektedir ki, bu dönemde bile oyun yazarlığına ilişkin birçok konuda taşlar yerli yerine oturmuş değildir. Ancak, Cumhuriyet'in ilk yılları ile karşılaştırıldığında, bu türün giderek yaygınlaştığı ve tiyatro sanatının uygulama aşamasındaki gelişmeyle birlikte bu türe ait birçok temel sorunun artık tartışılmadığı da görülmektedir. Ele aldığımız, 1970-80 dönemine gelindiğinde oyun yazarlığına ilişkin tartışmaların daha çok, bir "ulusal deyiş" yaratma çabası ile yazarların "mesleki" olarak niteleyebileceğimiz tiyatro kurumları ile ilişkilerindeki sorunlara indirgenmiştir.

Bu dönem içerisinde, oyun yazarlığına ilişkin sorunların yazarların ağzından tartışıldığı ve kaydedildiği Milliyet Sanat dergisi tarafından düzenlenen “Günümüzde Tiyatro Yazarlarının Başlıca Sorunları Nelerdir?”¹ başlıklı soruşturma, aynı maddeler etrafında birçok yazarın görüşünü içermesi bakımından oldukça yararlıdır. **Milliyet Sanat** dergisinin başlattığı bu soruşturmaya katılan 12 oyun yazarı alfabetik sıraya göre şunlardır: Adalet Ağaoğlu, Sabahattin Kudret Aksal, Çetin Altan, Melih Cevdet Anday, Recep Bilginer, Necati Cumalı, Fazıl Hayati Çorbacıoğlu, Güngör Dilmen, A.Turan Oflazoğlu, Vasıf Öngören, Başar Sabuncu ve Haldun Taner. İki sayı boyunca süren bu tartışmanın sonunda ise Cevdet Kudret ve onu yanıtlamak için de yine Adalet Ağaoğlu birer yazısıyla bu tartışmaya katkı sağlamışlardır.

“Günümüzde Tiyatro Yazarlarının Başlıca Sorunları Nelerdir?” başlıklı soruşturmada sorulan sorular sırasıyla şunlardır:

1.Tiyatronun niteliği gereği, eseri sahnelenmeyen oyun yazarı, her bakımdan emeğinin karşılığını göremiyor. Bu açıdan ve bugünkü tiyatro dünyamız yönünden oyun yazarlarımızın durumu nedir?

2.Bir oyun metni sahnelenmeden önce “Edebi Heyet Raporu”, “Dramaturg Raporu” ve tiyatro yönetmeninin onayı gibi bir takım olumlu notlar almak zorunda. Bu yazarın bağımsızlığını herhangi bir şekilde etkilemekte midir?

3.Oyun yazarı sizce tiyatro kural ve ilkelerine ne ölçüde bağlı kalmalıdır?

4.Konu seçimi oyun yazarlığında özel bir önem taşıyor mu?

5.Oyun yazarlarımız Karagöz, Ortaoyunu vb. gibi tiyatro geleneğinden yararlanabilirler mi?Yararlanma olanağı varsa neler yapılabilir?

6.Oyun yazarlarının buraya kadar değinilenler dışındaki başlıca sorunları nelerdir? ²

¹“Günümüzde Tiyatro Yazarlarımızın Başlıca Sorunları Nelerdir?”, **Milliyet Sanat**, Sayı:183, 7 Mayıs 1976, ss:6-11

Soruşturmaya katılan yazarların büyük bir çoğunluğu, “eseri sahnelenmeyen oyun yazarının her bakımdan emeğinin karşılığını göremediği” konusunda hemfikirdir. Adalet Ağaoğlu’na göre “Sahnelenmemiş bir oyun, yayınlanmamış bir roman, bir öykü, bir şiir gibidir”³ Bunu aşmanın ise tek bir yolu vardır. O da sahne ışığına çıkmamış oyunların okurun karşısına çıkmasıdır. Ancak Ağaoğlu, oynanmamış oyunların basılması konusunda da karamsardır:

“Sahnelenmemiş oyunların yazarı için, yine bir ölçüde emeğini karanlıktan kurtarmanın tek yolu bu olsa gerek. Ama, bu alanı kim açacak? Yayınevleri mi? İlgileneni, okuru az olan oyun türü için yayınevleri doğal olarak böyle bir külfetten kaçınırlar. Öyleyse devlet mi? İyi ama hangi devlet? Kimin devleti? Şimdilerde ikinci bir ‘Malazgirt’ yazarsanız, belki desteklerler sizi.”⁴

Öte yandan Melih Cevdet Anday ise okurumuzda oyun okuma alışkanlığı olmadığını ve bu nedenle, oynanmamış oyun basılsa bile bir şansının olmadığını savlamaktadır. Çetin Altan ise bunun giderek önemli bir sorun olarak öne çıktığını ve tiyatro yazarlığına gösterilen eğilimin yerini roman yazarlığının almaya başladığını savunmaktadır. Çetin Altan’a göre, “eski tiyatro yazarları dahi roman yazmayı yeğ tutar görünmektedirler. Özellikle geçimi ‘Yazı’dan olan profesyoneller tiyatrodan uzaklaşmakta ve yerlerini amatörler bırakmaktadırlar.”⁵ Melih Cevdet Anday ise, oyun yazarının, oyununun oynanıp oynanmayacağını düşünerek oyun yazmaması gerektiğini söyler. O’na göre, “Sanat uzun bir yoldur., onu göze almayan, sanatta gününü gün etmek isteyenlerdir. Bir yeğleme sorunu”⁶ Güngör Dilmen de bu konuda Anday ile aynı görüştedir: “Yazıp, bir yana koyup bekleyeceksin. Gün

² A.g.y., s.6

³ A.g.y., s.6

⁴ A.g.y., s.6

⁵ A.g.y., s.8

⁶ A.g.y., s.9

gelince belki oynanır. Önemli olan istediğimizi yazmış olmak ve önce kendimize kabul ettirebilmek.”⁷

Fazıl Hayati Çorbacıoğlu’na göre ise oyun yazarlarının bu alandan uzaklaşmasının başlıca nedeni, sağ ya da sol ideolojik eğilimdeki tiyatro gruplarının sadece belli türde oyunları dayatmalarıdır. Çorbacıoğlu, bu durumda yazarların iki farklı yol seçtikleri yazmaktadır: “1. Tiyatro sanatını önde tutan soylu yazarlar böyle bir ortam içinde hiç yazmamayı yeğ tutuyorlar. 2. Geçim kaygısıyla yazmak zorunda olanlar sanatı ikinci plana atıp belli tiyatroların buyruğuna girmeyi çıkarlarına uygun buluyorlar.”⁸

Bu konuda soruşturmaya katılan yazarların tümünden farklı olarak Başar Sabuncu ise, bir oyunun oynanmamasının, oyun yazarının emeğinin karşılığını görememesi olarak değil, “tiyatronun ‘yazılmakla’ olup bitmediğinin kanıtı”⁹ olarak görme eğilimindedir.

Ancak soruşturmaya katılan bütün yazarların ortaklaştıkları bir nokta vardır ki, o da oyun yazarının maddi ve manevi açıdan doymadığıdır. Vasıf Öngören’e göre, “tiyatrolarımız oyun yazarlığını besleyebildikleri güne kadar oyun yazarlığımızın verimliliği bugünkü ortam ve çizgide sürecek” tir.¹⁰ Çetin Altan ise bu sorunu aşmak için kimi somut önerilerde bulunmaktadır:

*Belirli sayıda oyunu oynanmış yazarların son yapıtlarını, reddedilme sakıncasının dışında bırakmak ve yapıtın tartışılması gereken yönleri varsa, bunu yazarla birlikte çözmek,

*Tiyatro yazarlarına yeni yapıtlar ısmarlamak ve yazarın çalışmalarını yakından izleyerek emeğin boşa gitme olasılığını önceden kaldırmak,

*Reddedilmiş yapıtların hangi nedenlerle reddedildiğinin gerekçelerini ortaya koyarak, uygulayıcılarla yazarlar arasında gerek teknik,

⁷“Günümüzde Tiyatro Yazarlarının Başlıca Sorunları Nelerdir”(2), Milliyet Sanat, Sayı:184, 14 Mayıs 1976, s.6

⁸A.g.y., s.6

⁹A.g.y., s.9

¹⁰A.g.y., s.8

*gerek öz, gerek biçim açısından bir görüş
bütünlüğü sağlamaya çalışmak.*¹¹

Çetin Altan'ın yaptığı üç öneriden ikinci ve üçüncüsü çok yaygın olarak uygulanmasa da, önerdiklerinin ilki, *"belirli sayıda oyunu oynanmış yazarların oyunlarını reddedilme sakıncası dışında bırakmak"* o tarihten sonra, özellikle Devlet Tiyatroları'nda uygulanmış ve halen de uygulanmaktadır. Ancak bu yazılı olmayan kuralla kimi yazarlar ve onların oyunları *"ayrıcalıklı"* sayılmakla birlikte, bunun uzun vadede oyun yazarlığımız açısından hiçbir yararı olmadığı da görülmüştür. Çünkü böylesi bir kabul, daha önce Devlet Tiyatroları'nda birkaç oyunu oynanmış bir yazarın bundan sonra yazacağı tüm yapıtların *"mükemmel"* olacağı inancı üzerine temellenmiştir. Oysa ki, dram sanatı tarihinde çok ünlü yazarların bile zaman zaman *"vasat"* eserler üretebildikleri bir gerçektir.

Milliyet Sanat'ın oyun yazarları arasında yaptığı soruşturmada başka bir soruyla öne çıkan önemli bir sorun da *"yazarın bağımsızlığı"* konusudur. Bir oyunun oynanmadan önce birçok kişi ya da kurulun onayından geçmesi gerekliliğinin yazarın bağımsızlığını etkileyip etkilemeyeceği sorusunu Adalet Ağaoğlu şöyle yanıtlamaktadır:

*"İlle, her kanattan, her 'yetkili'den olumlu notlar alma çabasına girmek, elbette yazarın bağımsızlığını, ya da kendi istemi doğrultusundaki bağımlılığını kendi eliyle bu notları vereceklere teslim etmesi demek. Kendi istemimiz doğrultusunda bir seçimimiz varsa, kendi dünyaya bakış doğrultusunda bir seçimimiz, yani yazma eylemimizde de bağımsızlığımız var demektir."*¹²

Çetin Altan ise, bir oyun üzerinde yapılan incelemelerin sadece teknik ile sınırlı kalmadığını konuya ve öze kadar uzandığını, bunun da

¹¹Milliyet Sanat, Sayı:183, s.8

¹²A.g.y., s.6

bir anlamda “sansür” niteliği taşıdığını belirtmektedir. Altan’a göre bu ön incelemelerde yabancı yazarlara gösterilen hoşgörü yerli yazarlara gösterilmemekte, bu da oyun yazarlığımızın gelişmesi açısından önemli bir engel oluşturmaktadır.¹³ Recep Bilginer de bu konuda Çetin Altan ile aynı görüştedir:

Yazarın bağımsızlığını etkileyen öyle çok şey var ki; kanunlar, siyasal ortam, bağnazlık. Örneğin, batıda hristiyanlık dünyası, İsa’nın bir piyesin konusu içinde sahneye getirilmesine pek fazla aldırılmaz. Biz, bırakalım Hazret-i Muhammed’i sahneye getirmeyi, ondan söz dahi edemeyiz herhangi bir oyunda.¹⁴

Güngör Dilmen ise, ne Edebi Heyet’in ne de başka bir sansür kurulunun, yaptığı işe inanan hiçbir yazarın bağımsızlığını etkilemeyeceği kanısında olanlardandır. Kimi yazarlar ise, bir tiyatronun sahneleyeceği oyunları seçmede gerek ideolojik gerekse sanatsal kimi kaygılarının olabileceğini ama bununla yazarın bağımsızlığının ilgisi olmadığı kanaatindedir. Örneğin Vasıf Öngören’e göre, “sınıflararası mevzileşmenin gittikçe açık seçik bir görünüm kazandığı ülkemizde tiyatrolar da yerlerini almaktadırlar.”¹⁵ Bundan dolayı oyun yazarı da bulunduğu konumu belirlemek zorundadır. Öngören’e göre, aynı metin aynı zamanda hem Dostlar Tiyatrosu’na hem de Devlet Tiyatrosu’na gönderilemez. Öngören, bu noktada “bağımsızlık” konusuna da bir açıklık getirmektedir:

Bireysel bağımsızlığından söz eden oyun yazarı, Devlet Tiyatrosu’nda oyununun oynanması için resmi bir üniforma giydirmek zorundadır oyun yazarlığına, bu yüzden de kendisinin bağımsızlığını ileri sürerken, alabildiğine bağımlıdır. Öte yandan kendisini işçi sınıfının ideolojik ve estetik dünya görüşüne bağlı kılan oyun yazarı, bireysel üretkenliğinde

¹³A.g.y., s.8

¹⁴A.g.y., s.9

¹⁵Milliyet Sanat, Sayı:184, s.8

Öte yandan kimi yazarlar da, Edebi Heyet'in ya da Dramaturg'un öze ilişkin olmasa da, zaman zaman teknik kimi önyargılarla yazarların yapıtlarını yanlış bir biçimde değerlendirdiğini, bu anlamda da yazarların yeni arayışlara gidemediğinden yakınmaktadırlar. Recep Bilginer'e göre Edebi Heyet de, Dramaturglar da kuramsal bilgilerinin genişliğine karşın sahne tekniğinden uzak kişilerdir. Bununla birlikte, kendilerini tiyatronun içinde olan yazardan daha çok tiyatro bilir bir konuma yerleştirmektedir. Bilginer'e göre bu da yazarın yeni hamleler yapmasını, alışılmış kalıpları aşmasını engelleyen bir etkidir. ¹⁷ Turan Oflazoğlu'na göre de *"Edebi Heyet Raporu ve Dramaturg Raporu, oyun yazarlığımızın gelişmesini büyük ölçüde şartlandırmakta, kısıtlamaktadır."*¹⁸ Oflazoğlu, yazarın bir oyunu başarı kazanınca Edebi Heyet'in ya da dramaturgların yazarı hep o oyunun yazarı olarak gördüklerini ve hep o oyun gibi oyunlar yazmasını beklediklerini; bunun da yazarlığın gelişimini engelleyen çok önemli bir yanlış bakış olduğunu belirtmektedir. O'na göre, *"O raporlarla geri çevrilen bir oyunun başka tiyatrolarda büyük başarı kazandığı, yılın oyunu seçildiği olmuştur."*¹⁹

Soruşturmanın öne çıkarttığı başka bir soru da oyun yazarının tiyatronun kurallarına ne ölçüde bağlı kalması gerektiğidir. Adalet Ağaoğlu'na göre, çağımızın tiyatrosu bilinen kural ve ilkeleri çoktan yıkmıştır. Bugün için ise tek bir kural söz konusudur: *"Geçmişten bugüne bütünlüğüyle aktarılacak tek sağlam kural kaldı sanıyorum: Ne yapıp yapıp seyirciyle oyun, seyirciyle sahne arasındaki ilişkiyi sürekli ayakta ve sürekli sıcak tutmak."*²⁰ Sabahattin Kudret Aksal'a göre ise tiyatro sanatında tekkural vardır; o da gerilimdir. Melih Cevdet'e göre ise, *"Sanatçı, yeniden kural getirir. Kalıcı olmanın bir koşulu da, kuralların çürüyüp çürümediğini anlamaktır, ama vaktinde anlamak."* ²¹ Recep

¹⁶Aynı

¹⁷Milliyet Sanat, Sayı:183, s.9

¹⁸Milliyet Sanat, Sayı:184, s.8

¹⁹Aynı

²⁰Milliyet Sanat, Sayı:183, ss:6-7

²¹A.g.y., s.9

Bilginer'e göre de, "kuralları aşmak ve ilkelerin ötesinde yeni bir hava getirmek, yazarın gücüne bağlıdır ." ²² Güngör Dilmen de bu bağlamda diğer yazarları destekler niteliktedir. Dilmen'e göre, "günümüzde her yazar kendi kurallarını getirir."²³ Bu yüzden de her kural değişebilir ama yine de kimi temel kurallar da yok değildir. Vasıf Öngören ise tiyatro sanatında yazarın bağlı olması gereken kural ve ilkeleri üslup ve bakış açısı penceresinden görmektedir:

*Sözgelimi 'natüralist' ve 'sosyalist gerçekçi' bir sahnenin 'kural ve ilkeleri' taban tabana birbirine zıttır. Sosyalist bir yazar, natüralist bir sahnenin 'kural ve ilkelerini' kullanarak oyun yazıyorsa, sonuçta 'sosyalist gerçekçi' bir ürün veremez.*²⁴

Yazarın kural ve ilkelerin ötesinde, yazacağı oyunun konusunu seçimi de bu soruşturmanın irdelediği konulardan biridir. "Konu seçimi oyun yazarlığında özel bir önem taşıyor mu?"²⁵ sorusuna Melih Cevdet Anday, "(...) uğraşının gizlerini yakalamış olan bir oyun yazarı, çoğu kişinin konu saymayacağı bir durumdan dramı çıkarabilir." ²⁶ yanıtını vermiştir. Anday, bu anlamda kendisinin, **İçerdekiler** ve **Mikadonun Çöpleri** adlı oyunlarının konularını başkalarına anlattığında, bu konulardan oyun çıkmayacağını söylediklerini ama kendisinin bu oyunları ortaya çıkmış durumda görebildiğini belirtmektedir. Recep Bilginer'e göre ise, yazar konuyu seçmez; konu yazarı zorlar. Bilginer'e göre, "(...) yazar şunu mu yazsam, yoksa bunu mu diye bir yol kavşağındaki yolcu gibi yalpalamaz. Bu iş kendiliğinden olur. Yazar, bir de bakar ki, işleyeceği konu kafasında çoktan oluşmuştur."²⁷ Bilginer, tiyatrodaki önemli olanın konunun seçimi değil, işlenişi olduğunu belirtir. Yazarın ayrıcalığını o konuya yaklaşım tarzı ve onu işleyişi belirler. Turan Oflazoğlu da bu konuda benzer düşüncelere sahiptir. Konu ne olursa olsun işlemenin

²²Aynı

²³Milliyet Sanat, Sayı:184, s.7

²⁴A.g.y., s.8

²⁵Milliyet Sanat, Sayı:183, s.6

²⁶A.g.y., s.9

²⁷Aynı

önemli olduğunu belirten Oflazoğlu, çok elverişli bir konunun iyi işlenmemesi halinde ortaya çok zayıf bir eser çıkabileceği gibi, ilk bakışta kısır ve kullanışsız görülebilecek bir konudan, işini bilen yazarın şaşırtıcı güzellikte bir oyun çıkarabileceği kanısındadır.²⁸

Milliyet Sanat dergisi tarafından yapılan bu önemli soruşturmanın can alıcı sorularından biri de oyun yazarlarımızın, oyunlarını yazarken Karagöz, Ortaoyunu vb. tiyatro geleneğinden yararlanma olanakları ve bunun için neler yapılabileceği sorusudur.

Çetin Altan, böyle bir ilişkiyi aramanın boşunallığına işaret ederken, *"Yerli tiyatro, belli öğeleri içeren tiyatro değil, yerli yazarın yazdığı tiyatrodur."*²⁹ demektedir. Ağaoğlu da, Karagöz'ün ve Ortaoyunu'nun pek de 'gelenek'ten sayılamayacağı kanısındadır. Ona göre eğer geleneksel olsalardı, bu geleneğin yaygın biçimiyle sürmesi gerekmektedir. Ağaoğlu'na göre, Karagöz ve Ortaoyunu'ndan zamanında da sadece bir katman, bir sınıf tat almıştır.³⁰ Melih Cevdet ise, bu türlerden yararlanılabileceğini ama bu noktada en büyük tehlikenin, "taklit" olduğunu belirtmektedir: O'na göre, *"Sanatçı en sonunda bir özenci değil, bir yaratıcı olduğunu hiçbir zaman aklından çıkarmamalıdır."*³¹

Recep Bilginer'e göre, bu geleneksel türlerin anlatım biçimlerine, örneğin diyalog yapısına halkımızın yatkınlığı vardır. Bu anlamda da biçimsel olarak bu türlerden yararlanmak mümkündür. Ancak, *"eğer bu biçimden, çağdaş bir öz oluşamazsa, yapılan şey, eskinin bir yinelenmesinden öteye geçemez"*³² Fazıl Hayati Çorbacıoğlu da, Karagöz ve Ortaoyunu tekniğini geliştirerek de olsa, yeniden sahneye getirmenin Türk Tiyatrosu'na birşey kazandırmayacağı kanısındadır. Çorbacıoğlu, ancak geleneksel türlerin ruhunun ve esprisinin yakalanması halinde bunun yararlı olacağına inanmaktadır.³³ Turan Oflazoğlu, şimdiye kadar birçok yazarın birçok yapıtında zaten bu öğelerden yararlandığını söylerken, Ortaoyununda, çağdaş bir öge olarak zamanın ve mekanın özgürce

²⁸Milliyet Sanat, Sayı:184, s.8

²⁹Milliyet Sanat, Sayı:183, s.8

³⁰A.g.y., s.7

³¹A.g.y., s.9

³²A.g.y., s.10

³³Milliyet Sanat, Sayı:184, s.6

kullanılışının oyun yazarları için öğretici olduğunu belirtir.³⁴ Haldun Taner ise kendi etkilenim kaynakları açısından bakıldığında geleneksel türlerin önemli bir yer tuttuğunu söylemektedir:

*Ben şahsen, 1962'den bu yana, her yazdığım da, Meddah, Karagöz, Tuluat Tiyatrosu geleneğimizden aldığım birçok öğeleri, çağdaş bir içerikle kaynaştırıp varetmeye, böylece bizim olan bir halk tiyatrosu üslubuna varmaya çalıştım. Ulvi Uraz, Genco Erkal, Engin Cezzar ve Çetin İpekkaya gibi yönetmen arkadaşlarım da bu oyunlarımı sahneye koyarken rejî alanında aynı şeyi yaptılar.*³⁵

Milliyet Sanat'ın bizim için oldukça aydınlatıcı olan bu soruşturmasında ayrıca yazarlardan, oyun yazarlığının sorunlarına ilişkin kendi değerlendirmeleri de alınmıştır. Bu soruya yanıt olarak Adalet Ağaoğlu, oyun yazarlarının sorunlarının ülkenin kültür ve sanat sorunlarından ayrı tutulamayacağını belirtirken; yazarlar için en önemli sorunların, sansür, emeğinin karşılığını alamamak ve yeterince alıcıya seslenememek olduğunu belirtirken bu temel sorunları izleyen diğer sorunlar olarak ise şunları öne çıkarır:

(...) batı hayranlığını sürdüren ödenekli tiyatrolarda yerli yazarlara kuşkuyla bakılması, küçümsenmesi, özel tiyatroların çoğunda, tiyatronun işlevinin abartılması nedeniyle oyun yazarından kesin değiştirici formüller beklenmesi ya da seyirciye hiçbir şey denmemesi; oyun yazarının bu istekler karşısındaki ödün verici tutumu bazan; (...) yazara ürettiği ürünün ardından kapı kapmaca yönetmen ayarlamaca işlerinin düşmesinin neredeyse yerleşmekte oluşu; alışılmışın dışına çıkan ürünleri hemen gömülmesi, tiyatrolardaki

³⁴A.g.y., s.8

³⁵A.g.y., s.9

dramaturgların yöneticilere söz geçirememesi, yöneticilerin güncel akımlar karşısında yenilmesi ve yenilgisini oyun yazarına içtensizlikle yansıtması; (...) telif haklarının düzensizliği ve dengesizliği(...) ³⁶

Sabahattin Kudret Aksal'a göre ise bir oyun yazarı için en önemli sorun, "tiyatro yönetimlerinin oyunlarına ilgiyle eğileceğine az ya da çok bir güvence duyması, bir de oyununun sahnelenmesiyle nasıl bir sonucun ortaya çıkacağı üstüne duyduğu kaygıdır."³⁷

Çetin Altan ise oyun yazarlığının başlıca sorunları olarak, telif haklarının sağlama bağlanamaması; yönetmenler, sanatçılar ve yazarlar arasında ortak bir dünyanın kurulamaması; tiyatro yayınlarının yetersiz olması ve tiyatroda kazanç ile kalite arasında sıkışıklığın yazarı ürkütmesini görmektedir.³⁸

Recep Bilginer'e göre de, tiyatroların oyun yazarlarıyla kopukluğu bu alandaki en önemli sorundur. Oyunun çalışılma aşamasında yazarla hiçbir biçimde ilişkiye geçilmemesi ve yazarın yapıtını ancak sahnede görebilmesi ve bu noktadan sonra da müdahale edememesi oyun yazarlığını köstekleyici etmenlerdendir. Bilginer, ayrıca telif haklarını ve oyun kitaplarının yeterince basılmamasını da önemli sorunlar arasında görmektedir.³⁹

Fazıl Hayati Çorbacioğlu'na göre, oyun yazarının en önemli sorunu geçim kaygısıdır. Yazdığı oyunlarla yaşayamayan yazar, sanatını özgürce yapma olanağından yoksun bırakılmış demektir.⁴⁰

Güngör Dilmen ise oyun yazarlığının büyük bir bunalım içinde olduğunu ve 60'lı yıllardaki coşkunun kaybolduğunu düşünmektedir. Dilmen'e göre, Oyunların sahnelenmesinden öte basılamaması; Devlet tiyatroları'na varıncaya dek yazarın telif haklarının belli bir sisteme oturtulmamış olması ve açık ya da gizli biçimde yapılan sansürle, oyunların kaldırılması bu dönemin en önemli sorunları olarak öne

³⁶Milliyet Sanat, Sayı:183, s.7

³⁷A.g.y., s.8

³⁸Aynı

³⁹A.g.y., s.10

⁴⁰Milliyet sanat, Sayı:184, s.6

çıkılmaktadır.⁴¹

Turan Oflazoğlu ise, oyun yazarlığının en önemli sorunlarını ortaya koymak için kimi sorular sormaktadır:

*Oyun yazarı geçiminin hiç değilse bir kısmını yazdığı oyunlarıyla sağlayamazsa, bütün yaşayışını nasıl adayabilir oyun yazarlığına? Bütün yaşayışını oyun yazarlığına adayabilen kişiler olmadıkça, bir ülkenin ulusal tiyatrosu nasıl kurulur, nasıl gelişir? Sözü edilen olanakların sağlandığı ülkelerin tiyatrolarıyla nasıl yaraşır o ülkenin tiyatrosu?*⁴²

Haldun Taner de kendi payına diğer yazarların sorun olarak öne çıkarttığı noktalara katılmakla, kimi somut çözüm önerileri sunmaktadır. Bu somut öneriler sırasıyla şunlardır:

*“Gençler için oyun yazma tekniği öğreten kurslar düzenlemek; yeni ve yetenekli yazarları bulup yüreklendirmek; oyun yazarlığını meslek olarak seçmiş profesyonel yazarların telif hakkı, vergi başışıklığı olan 10 bin lirayı, 80.000 liraya çıkarmak için gerekli girişimlerde bulunmak, devletin özel tiyatroları da desteklemesini sağlayıp, tiyatroların kapanmasını önlemek...”*⁴³

Ele aldığımız dönem içerisinde oyun yazarlığına ilişkin yapılan tartışmalar ve görüşler salt bu soruşturmada yer alanlardan ibaret değildir. Mayıs 1976’da yapılan *Tiyatro Öğretimi ve Eğitimi Sempozyumu*’nda “Oyun Yazarının Eğitimi” başlıklı bir bildiriyle katılan yazar Adalet Ağaoğlu, bütün yazın türlerinde olduğu gibi tiyatro alanında da salt eğitimle oyun yazarı yetiştirilebileceğinin düşünölemeyeceğini söylemiştir. Ağaoğlu’na göre, ancak oyun yazarlığının bazı teknikleri, kuralları öğretilir. Asıl sorun ise, eğitim ve öğretim sıralarında kültür

⁴¹A.g.y., s.7

⁴²A.g.y., s.8

⁴³A.g.y., s.9

birikimleriyle donanmış, geniş bakış açılı, yazar kişiliklerinin oluşturulmasına ve geliştirilmesine yönelik çabalarda düğümlenmektedir.⁴⁴

1978 yılının mayıs ayında ise, oyun yazarlarının sorunlarıyla ilgili önemli bir girişim Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı'dan gelir. Bakan Kışlalı oyun yazarlarıyla bir toplantı yapmış ve sorunlarını dinlemiştir. Zeynep Oral da bu toplantıyla ilgili yazdığı yazıda böylesi bir toplantının ilk kez gerçekleştirildiğini söyledikten sonra şunları yazmaktadır:

Yanılmıyorsak, böyle bir toplantı bugüne dek ilk kez yapılmıyordu. Yoo hayır, bugüne dek devletle ya da hükümetle tiyatro, tiyatro yazarları arasında ilk kez bir ilişki kuruluyordu demek değil bu. Elbette daha önce bir ilgi, bir ilişki sağlanmıştı. Ancak bu daha çok yasaklama, engelleme türünde bir ilişkiydi. Bugüne dek tiyatro yazarının tutuklandığı görülmüş şeydi de, bir hükümet yetkilisinin 'derdiniz nedir?', 'hangi sorunlarınız ivedilik taşıyor?' diye sorduğu, 'tiyatro örgütlenmesinde bize ışık tutun, yol gösterin' dediği duyulmamıştı.⁴⁵

Bakan Kışlalı'nın oyun yazarlarıyla yaptığı toplantıdan birkaç gün önce toplanan *Türk Oyun Yazarları Derneği*'nin yıllık kongresinde alınan kararlar, bu toplantıda Recep Bilginer tarafından açıklanmıştır. Bilginer'in ağızından yazarlar Bakan Kışlalı'dan kimi konularda bakanlığın kendilerine yardımcı olmasını istemişlerdir. Bu noktalar sırasıyla şunlardır: Dernek temsilcilerinden biri Devlet Tiyatroları Edebi Kurulu'na katılmalıdır. Yine, Devlet ve Şehir Tiyatroları'nda ödenecek telif hakkının teliflerde %30 ve çevirilerde de %15 olması zorunludur. Tiyatro yönetiminin dış ilişkileri ve politikası sonucu, parasız dağıtılan davetiyelere bir sınır getirilmesi, bu davetiyelerde de yazar hakkının saklı tutulması gerekmektedir. Yazarların kendilerine ve tiyatro sanatımıza ilişkin görüşlerini dinleyen Bakan Kışlalı

⁴⁴Nilgün Tarkan, "Tiyatro Öğretimi ve Eğitimi Sempozyumunda Çeşitli Tiyatro Sorunları Üzerinde Duruldu.", *Milliyet Sanat*, Sayı:183, s.31

⁴⁵Zeynep Oral, "Oyun Yazarlarıyla Kültür Bakanının Katıldığı Toplantıda Tiyatro Sorunlarına Çözüm Aradı.", *Milliyet Sanat*, Sayı:279, 29 mayıs 1978, s.14

bu toplantı sonunda kimi noktalarda yazarlara “müjde” sayılabilecek sözler vermiştir. Bakan Kışlalı, Türk yazarlarının oyunlarının gerek basılmasında gerekse yabancı dillere çevrilmesinde bakanlığın önayak olacağını belirtirken, aynı zamanda yabancı ülkelerle yapılan ikili kültür anlaşmalarında bizim onların bir oyununu oynamamız karşılığında onların da bizim bir oyunumuzu oynaması şartı getirileceğini söylemiştir. Kışlalı, Bakanlığın yazarlara ödüller yoluyla da katkı sağlayabileceğini belirtmiştir. ⁴⁶

Gerçekten de bu dönemden başlayarak bugüne dek geline süreçte gerek yazarların önerileri gerekse Kültür Bakanı’nın sözleri doğrultusunda birçok eylem gerçekleştirilmiştir. Yazarların telif haklarının düzenlenmesi; Kültür Bakanlığı’nın oyun yazarlarının yapıtlarını kendi dilinde ve birkaç yabancı dilde yayınlaması; Devlet Tiyatroları’nda edebi kurulda yazarların bir temsilcisi olması ve parasız davetiyelerin -en azından ödenekli tiyatrolarda- sınırlandırılması 1997 yılından bakıldığında artık tartışılmayan, çözümlenmiş konulardır.

1970-80 dönemi oyun yazarlığına içerik açısından, toplumsal sorunlara, güncel olana, ekonomik çelişkilere nasıl Sosyalist bir bakış açısıyla bakıp irdeliyorsa; biçimsel olarak da bu dönemde kimi yenilikler getirilmiştir. Bu biçimsel yeniliklerin getirilmesinde de, temelde dünya görüşünün belirleyici olduğunu belirtmekte yarar var.

Şinasi’nin **Şair Evlenmesi** ile başlayan ve pek de uzun sayılmayacak bir süreç içinde Batı Tiyatrosu’nun ölçütlerini ve estetiğini tanımaya ve uygulamaya çalışan oyun yazarlarımızın verdikleri ürünler, daha çok *Töre ve Karakter Komedyası* ile *Romantik* ya da *Evcil Dram* diye adlandırılan türler arasında gidip gelmiştir. Türk Oyun Yazarlığı’nın Çağdaş Batı Tiyatrosu’nun öncü yazarları ile tanışması ve kendi geleneksel gösteri sanatlarımızdaki estetikle çağdaş tiyatro estetiğini birleştirme çabaları ise daha çok 60’lı yıllardan sonra başlamıştır. Bu bağlamda, etkin bir isim olarak ise Bertolt Brecht öne çıkmaktadır. Almanya’da 1920’li yıllarda ortaya çıkan ve gerek kuramı gerek uygulamasıyla tiyatro sanatında bir devrim yaratan Brecht, tiyatroya getirdiği bu yaklaşımla tüm dünya tiyatrosunu olduğu gibi, sancılı bir oluşum süreci yaşayan Türk

⁴⁶A.g.y., ss:14-15

Tiyatrosu'nu da derinden etkilemiştir. Brecht'i ilk kez 1957 yılında Münih'in ünlü *Kammerspiele* tiyatrosunda **Sezuan'ın İyi İnsanı**'nın sahnelenmesi sırasında tanıdığını söyleyen Haldun Taner bu etkinin başlangıcını şöyle açıklamaktadır:

(...) Eh, biz de tesadüfen o tarihte tiyatro tarihi ile ilgileniyor değilmiyiz, biz de sıcağı sıcağına bu konuda karınca karınca araştırmalar yaparız. Epik tiyatro ne imiş, nasıl oluşmuş, ne yapmak istermiş, hayli kitap dergi didikleriz. Viyana'daki hocamız Heinz Kindermann'ın fikrini alırız. Daha önce kendisine Türk Halk Tiyatrosu'nun geleneksel formlarından yararlanıp yeni ve otantik bir Türk Halk Tiyatrosu'na gitmek yolları aradığımızı da bildirdiğimiz sayın hocam bana aynı yoldan gitmiş olan Goldoni'yi ve Nestroy'u incelememi öğütlemiştir. Dediğini yerine getirmekle birlikte yeni öğrendiğim Brecht tiyatrosunun bizim geleneksel tiyatro formlarıyla olan şaşılacak yakın benzerliğini kendisine anlatınca o da bunu ilginç bulur.⁴⁷

Haldun Taner'in kişisel olarak Brecht'in kuramı ve uygulamasını merak etmesi ve çağdaş Türk Tiyatrosu'nu oluşturma çabası içinde geleneksel gösteri sanatlarımızla kurduğu ilintiyi de hesaba katarak, Brecht'i de önemsemesi bir anlamda Türk Tiyatrosu'nun Brecht ile tanışmasının ilk adımlarıdır. Yurtdışındaki çalışmalarından sonra Türkiye'ye dönen Taner, Sabahattin Eyüboğlu'na yaptığı bir hasta ziyaretinde karşılaştığı çevirmen Adalet Cimcoz'a Brecht'in tiyatrosundan bahseder. Cimcoz da **Sezuan'ın İyi İnsanı**'nı Almancasından okumuştur. Taner'in de yüreklendirmesiyle Adalet Cimcoz bu oyunu Türkçeye çevirir. **Sezuan'ın İyi İnsanı** Türkçe'deki ilk Brecht çevirisidir. Haldun Taner, 1950'li yılların sonuna rastlayan bu gelişmelerin hemen ertesinde

⁴⁷Haldun Taner, "Yirminci Ölüm Yıldönümünde Brecht: 'Epik' Oyunlarıyla Türk Tiyatrosunu Etkileyen Yazar", *Milliyet Sanat*, Sayı:179, 9 Nisan 1976, s.11

Türkiye'ye temelli döndüğünde ise Brecht üzerine farklı mekanlarda seminerler ve konferanslar düzenler; Brecht'i Türk tiyatro sanatçılarına tanıtmaya çalışır. Haldun Taner, Brecht'in *Epik* tiyatrosunun kendi yazarlığı üzerindeki etkisini ise şöyle açıklamaktadır:

(...) Oyun yazarlığı babında bende ilk epik esinler 1960'da yazdığım 'Lütfen Dokunmayın' da kendini belli eder. Ama asıl 1962'de yazdığım ve bestesinin gecikmesinden dolayı ancak 1964'te Gülriz Sururi- Engin Cezzar topluluğu tarafından oynanabilen 'Keşanlı Ali Destanı' nda, eski geleneksel Türk anti-illüzyonist öğeleri ile çağdaş epik anlayışı bağdaştırmak isterim. Oyun çok tutar. 'Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım', Zilli Zarife', Eşeğin Gölgesi', Sersem Kocanın Kurnaz Karısı' hep orta-oyunu, karağöz, meddah kadar yüzde yüz bizden ve sıcak ama Brecht kadar da çağdaş ve serinkanlı bir espriyi kaynaştırmak amacındadır.⁴⁸

Gerek Cumhuriyet öncesinde gerekse Cumhuriyet sonrasında, salt Batı Tiyatrosu'nun ölçütlerini kabullenme ve bu yönde yapıtlar verme eğiliminin baskın olduğu Türk Tiyatrosu'nun, geleneksel türlerin tam anlamıyla karalandığı bir dönemin ardından, Brecht ile tanışması, benzer bir bireşimin bizde de yakalanabileceği olasılığının düşünülmesine yol açmıştır. Haldun Taner'in Türk Tiyatrosu'nun Brecht'le tanışma sürecini anlattığı yazısı da bunun önemli bir kanıtı sayılmalıdır. Türk oyun yazarlarının, geleneksel tiyatro türlerindeki estetiği arama, araştırma ve bu estetiği yeni yapıtlarda uygulamaya çalışması daha çok 50'li yılların sonunda başlamış, 60'lı ve 70'li yıllar boyunca da sürmüştür. Bu süreç içinde, Haldun Taner'i öncelikle Sermet Çağan ve Vasıf Öngören izlemiştir:

Türkiye ve epik tiyatro denince çağrışım yapan isimlerden biri de hiç şüphesiz Vasıf

⁴⁸Aynı

Öngören'dir. (...) Orada öğrendiklerini kendi gözlemleri ile birleştirip sunduğu 'Asiye Nasıl Kurtulur?'la haklı bir ilgi toplamıştır. Program dergisinde, Brechtiyen tiyatronun diyalektik yönünü vukufla vurgulayan güzel bir de oyun yazmıştır. Vasıf Öngören bundan sonra yazdığı 'Almanya Defteri' ve 'Oyun Nasıl Oynanmalı?' gibi oyunlarda da epik yöntemle sıkı sıkıya bağlı kalmıştır.⁴⁹

Bu etki, Vasıf Öngören'den sonra da genç kuşak içerisinde sürmüş, kimi yazarlar bu etki ışığında denemelere girmiştir.

Daha genç kuşak içinde Oktay Arayıcı'yı 'Nafile Dünya' sı ile anmak mümkündür. Epik tiyatronun ereklerini en iyi bilen bestecimiz Yalçın Tura'nın müzikleri ve Başar Sabuncu'nun bilinçli rejisi de kendini destekleyince epik çizgide tutarlı bir oyun ortaya çıkmıştır. Adı geçen Başar Sabuncu'nun sahneye koyduğu 'Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmamış Hayat Hikayesi' adlı oyunu ise yine epik türde sayılabilecek bir oyun örneğidir.⁵⁰

Haldun Taner'in adını andığı yazarlardan Oktay Arayıcı ve Başar Sabuncu'nun daha sonraki yıllarda da bu yönde çalışmalarını sürdürdükleri görülür. Oktay Arayıcı'nın **Rumuz Goncagül** ve **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi** gibi oyunları ve Başar Sabuncu'nun **Çark** ve **Zemberek** adlı oyunları da Brechtçi etkinin ışığında geleneksel tiyatro'nun epik öğeleriyle biçimlenmiş oyunlar olarak sayılabilir. 70'li yıllar boyunca birçok yazar yine aynı etki ışığında yapıtlar vermişlerdir. Bu etkinin 70'li yılların politik ağırlık noktalarının da etkisi ışığında yazılan belgeci, politik oyunlarda da yansıdığı görülecektir. Vedat Türkali'nin **Bu Ölü Kalkacak'ı**, Ömer Polat'ın **Aladağlı Mıho'su**, Haşmet Zeybek'in **Düğün ya da Davul'u**, Bilgesu Erenus'un **El Kapısı** ve **Nereye Payidar'ı**, Orhan İyiler'in **Yitik**

⁴⁹A.g.e., s.12

⁵⁰Aynı

Köpek'i, Memet Türkkân'ın **Bu Oyun Oynanmamalı'sı** Brecht'in etkisinde, geleneksel tiyatronun anlatımcı ve epik öğelerinin egemen olduğu oyunlar olarak sayılabilir.

Türk Tiyatrosu'na *Kabare* türünün girmesi ve bu türde yapıtların üretilmesi de ele aldığımız dönemin eşiğinde başlayan ve dönem boyunca süren önemli bir gelişme olarak alınmalıdır. **Vatan Kurtaran Şaban, Bu Şehr-i İstanbul Ki, Astronot Niyazi 1978, Ha Bu Diyar, Dün Bugün, Haneler, Yalan Dünya ve Mevzumuz Aşk-ı Sevda** bu dönemde, Haldun Taner'in öncülüğünde kurulan *Devekuşu Kabare Tiyatrosu* için yazılmış ve sahnelenmiş oyunlardır.⁵¹

Dönemin oyun yazarlığı açısından dikkate ve kaydedilmeye değer başka önemli bir özelliği de, oyun yazarları ile tiyatrolar arasında salt politik bağlamda da olsa bir ilişkinin kurulması ve bu ilişki ışığında tiyatroya göre oyun yazılması ya da belli bir dünya görüşü doğrultusunda yazılan oyunların hemen oynanabilmesidir. Örneğin başta *Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu* olmak üzere belirgin bir politik bakış ışığında örgütlenen tiyatrolarda *Grup Yazarı* diye bir kavram gelişmiştir. Bu bağlamda, *Ankara Sanat Tiyatrosu'nda* belirli süreler içinde İsmet Küntay, Güner Sümer, Oktay Arayıcı ve Bilgesu Erenus; *Dostlar Tiyatrosu'nda* Başar Sabuncu, Mehmet Akan; *Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu'nda* Erkan Yücel; *Ankara Halk Oyuncuları'nda* Hüsamettin Çetinkaya gibi isimler *Grup Yazarı* olarak çalışmışlardır. Bu yıllara değin Batı Tiyatrosu'nda sıkça örneklerine rastlanan bu yöntem böylece Türk Tiyatrosu'na da girmiştir. Bunun yanında Haşmet Zeybek'in **Alpagut Olayı**, Erkan Yücel'in **Deprem ve Zulüm** gibi oyunları, Turhan Selçuk'un aynı adlı çizgi romanından esinle yapılan **Abdülcanbaz** uyarlaması gibi çalışmalarda sıkça grup çalışması ve ortak metin oluşturma yönteminden yararlanılması da dönem içinde kaydedilmesi gereken başka bir özelliktir. **Alpagut Olayı'nda** *Dostlar Tiyatrosu* ile ortak bir yazım serüvenine giren Haşmet Zeybek bu yöntemi tercih etmesinin nedenlerini şöyle açıklamaktadır:

(...) Bu dönem ve bu anlayış içinde yazardan
rejisörüne herkes birer sahne teknisyenidir. İşini

⁵¹"Haldun Taner", *Milliyet Sanat*, Sayı:244, 23 Eylül 1977, s.3

en yaratıcı ve üretici biçimde yapmak zorundadır. Burada işler arasında katlar yoktur, insanın uzmanlık adı altında köleleştirilmesi bir ayrıntının eseri olması söz konusu değildir. (...) Tiyatronun bilimsel atölyesi bu anlayışla işler hale gelecektir. Bilimsel atölye sözünden acil sorunların tespit edildiği bir kurul anlıyoruz. Siyasal yorumcular, ekonomistler, eleştirmenler, dekoratörler, rejisörler, oyuncular, teknik elemanlar vb.'nin ortak kararlarıyla uygulamaya geçirilmesini anlıyoruz.⁵²

70'li yıllar Türk Oyun Yazarlığı'nın kendine özgü yanlarından biri de, dönemin baskın anlayışı etkisinde *güncel olan'a* aşırı derecede bağlılık ve güncel olayları sahne üzerine taşıma eğilimidir. Dönem içerisinde yazarlar güncel, politik ve toplumsal olayların üzerine korkusuzca gitmiş ve dönemi belgeci bir biçimde yansıtmaya çalışmışlardır. Türk Tiyatrosu'nda belli başlı birkaç dönemde bu özelliği görmek mümkündür. Başta Meşrutiyet ve Tanzimat olmak üzere, Cumhuriyet'in ilk yıllarında ve daha sonra ise ilk kez 60'lı yıllardan başlamak üzere 70'li yıllar boyunca, oyun yazarlığı ile güncel politika bu denli çok içiçe girmiştir. *Güncel Olan* ile kurulan sıkı ilişki, bu dönem içerisinde tartışmalara da neden olmuştur. **Milliyet Sanat** dergisinin kendisiyle yaptığı bir söyleşide, "Güncel olanı bir esere, bir ürüne aktarırken karşılaşılan sakıncalar, tehlikeler nelerdir?"⁵³ sorusuna Bilgesu Erenus şu yanıtı vermektedir:

Toplumumuz 1960'lardan bu yana hızlanan bir değişim içinde. Tomurlanıyor, sürgün veriyor dört bir yanından. Günceli yazma çabam, aklımla yüreğimle bu güzelim değişmenin, bu bereketli keyfin olabildiğince yanı başında olmak kaygusundan doğuyor bende. 'Her an tartışmalara acıkmış, şunun hakkı varmış, bunun yokmuş, kaldı ki karar vermede acele edilmemeliymiş' falan filan... Umurumda değil.

⁵²"Haşmet Zeybek", *Milliyet Sanat*, Sayı:107, 22 Kasım 1974, s.12

⁵³"Bilgesu Erenus", *Milliyet Sanat*, Sayı:180, 16 Nisan 1976, s.3

*Güncelden korkmuyorum. Günceli konu edinen eserlerin en aceleye gelmişi, en beceriksizi bile gelecek kuşakların doğruyu, iyiyi, gerçeği yaratması için bir malzeme özelliği taşıyacak. Yeter ki özünde bir sapma olmasın. Tükenen çevrelere hizmet etmiyorsa, toplumsal gelişmenin dışında kalmıyorsa, yararı su götürmez bunların.*⁵⁴

1970'li yıllar Türk Oyun Yazarlığı'na, 60'lı yıllarda başlamış bir geleneğin devamı olarak damgasını vuran başka bir yöneliş ise, *İçeriksel Eğilimler*'de daha ayrıntılı ve oyunlar özelinde değineceğimiz *toplumsal olan'a* karşı aşırı duyarlıktır. Dönem içinde ürün veren oyun yazarlarının çoğu, *toplumsal olan'ı bireysel olan'a* yeğlemişlerdir. Bu dönem içerisindeki dram sanatını, Batı Dram sanatı'ndan belirgin bir biçimde ayıran bu özelliği Vasıf Öngören şöyle belirlemektedir:

*Bir yazarın işi gerçeği anlatmaktır. Tabii gerçek üzerine farklı bakışlar var. Gerçeği anlatmak, yazmak sorunu, özellikle Batı'da bireyin gerçeğini yazmak şeklinde gelişmiştir. Oysa, birey gerçeğin bir ucu. Gerçek, değişken bir yapıya, bizlerden bağımsız kendi kanunlarıyla gelişen temel bir yapıya sahiptir ve ancak toplumsal varoluş bilinciyle belirlenir. İşte son oyunumda sosyal değişimlerin kişinin kaderini nasıl değiştirmeye zorunlu olduğunu anlatarak gerçeği yansıtmaya çalıştım.*⁵⁵

1970'li yıllar Türk Oyun Yazarlığı'nın içeriksel bakımdan değerlendirdiğimiz bölümde de görüleceği gibi, döneme egemen olan "toplumcu" bakış açısının biçimsel arayışlara, yönelişlere ve tartışmalara da yön verdiği görülmektedir. Bu politik etkinin de bir yansıması olarak, ortaklaşa oyun yazımı, grup yazarlığı da bu dönemin önemli özelliklerinden biridir. Bu yöneliş oyun yazarının yazının diğer alanlarında

⁵⁴A.g.e., ss:3, 16

⁵⁵"Vasıf Öngören", *Milliyet Sanat*, Sayı:224, 25 Mart 1977, s.3

yapıt veren yazarlardan ayıran bir yöneliş olmuştur. Haşmet Zeybek'in **Alpagut Olayı**, Zeynep Oral'ın **Adsız Oyun**'u ve bu çalışmanın kapsamı dışında kalan yazar adı belirtilmeyen ve "grup çalışması" olarak nitelendirilen birçok oyun bunun kanıtıdır. Özdemir Nutku, Zeynep Oral'ın **Adsız Oyun**'u üzerine yazdığı bir yazıda bu konu üzerine şunları söylemektedir:

Zeynep Oral'ın eserini bir ekip içinde, yönetmen ve oyuncularla birlikte geliştirmiş olması; başka deyişle kağıt üzerinde değil, oyun yerinde, yönetmeni, oyuncusu ve teknik adamlarıyla çalışmasıdır. Böyle bir kolektif çalışma yöntemine benzer çalışmalar daha önce de yapılmıştı. Ancak daha önceki yazarla kolektif çalışmada, yazar olununu daha önce yazıp hazırlamış olur, provalar sırasında yönetmenin gerekli bulduğu düzeltmeleri yapmaya ya da oyununu sahnede gördükten sonra kendinin zorunlu bulduğu kusurları gidermeye çalışırdı. Bu da AST gibi bazı devrimci tiyatroların yazarla başardıkları bir çalışmaydı.⁵⁶

1970-80 döneminde oyun yazarı belirgin bir biçimde tiyatro etkinliğinin uygulama alanında da önemli bir parçası sayılmış, tiyatro etkinliğinin içine çekilmiş ve oyun yazarı bu dönem içerisinde ilk kez, *etken* bir konuma yerleştirilmiştir. Önceki yılların, masa başında oturan yazarı 1970'li yıllarda tıpkı, Batı'da olduğu gibi tiyatro eyleminin bir parçası haline gelmiştir. Yazarın belirlediği değil, topluluğun belirlediği bir sorunun üzerine yapılan araştırmalar, taslak metinler ve alıştırmalar üzerine metin oluşturulması bu dönemde sıkça rastlanan oyun yazma yöntemidir.

Özetlemek gerekirse, Türk Oyun Yazarlığı'nda 1970-80 dönemi, 1960'larda başlayan bir geleneğin izinden giden, "Sosyalist" bir bakış açısının etkisinde, epik ve göstermecî yönelişlerin öne çıktığı, güncel,

⁵⁶Özdemir Nutku, "Olumlu Bir Deney: Adsız Oyun", Milliyet Sanat, Sayı:138, 17 Haziran 1975, s.24

toplumsal ve politik olanın vurgulandığı bir dönem olarak alınmalıdır. Güncel-politik olaylara yapılan vurgu ve toplumsal olan'a karşı aşırı duyarlılığın biçimlediği bu dönem oyun yazarlığı, biçimsel arayışlar ve tartışmaların uygulamaya yansımaları bakımından tıpkı bir önceki dönemde olduğu gibi yoğun ve üretken geçmiştir.



II.) 1970-80 DÖNEMİ OYUN YAZARLIĞINDA İÇERİKSEL EĞİLİMLER

A.) İşçi Ekseninde Düzenin Çarpıklıklarını Ele Alma Eğilimi

1960'lı yıllar Sosyalist, toplumcu düşüncenin toplumsal ve siyasal arenaya ağırlığını koyduğu yıllar olarak biliniyor. 1961 Anayasası'nın getirdiği görece özgürlük ortamı, dünyadaki sol, Sosyalist yükselişin de etkisiyle, Sosyalist düşünceyi öne çıkartmış, öncelikle aydınlar ve sanatçılar daha sonra ise emekçi toplum katmanlarında Sosyalist düşünce oldukça fazla taraftar bulmuştur. Türkiye özelinde 1950'lerde yaşanan hızlı bir Amerika'ya bağlılık sürecinin, hızlı bir kentleşme ve bunun bir uzantısı olarak ortaya çarpık gelişmenin yarattığı sorunların Sosyalist düşüncenin yükselmesinde önemli bir etkisinin olduğu da açıktır.

1960'lı yıllarda geleneksel anlamda Kemalist, Devletçi çizgide yürüyen Cumhuriyet Halk Partisi de, kendisinin altını boşaltma tehlikesi olan bu yükseliş zamanında görmüş ve siyasal söylemini önemli ölçüde değiştirmiştir. 1965'te Adalet Partisi'nin seçimi kazanmasıyla CHP'de büyük bir huzursuzluk yaşanmış ve partinin muhafazakar yapısını korumasını isteyenlerle öncelikle İnönü'nün daha sonra ise genel sekreter Bülent Ecevit'in öncülüğünü yaptığı "Ortanın solu" düşüncesiyle kendini tarif eden ve düzen değişikliğini telaffuz eden bir anlayış partiye hakim olmaya başlamıştır.⁵⁷

Sosyalist düşüncenin 1960'lı yıllar boyunca yükselmesinin ve taraftar bulmasının önemli bir başka göstergesi de Mehmet Ali Aybar ve bir grup sendikacı tarafından 13 Şubat 1961'de kurulan Türkiye İşçi Partisi'nin 1965 seçimlerine 54 ilde katılarak geçerli olan oyların yaklaşık %3'ünü alıp meclise 15 Milletvekili sokabilmesidir.

Türk toplumu hızlı bir sanayileşme sürecini yaşarken, bu süreç içerisinde "işçi sınıfı", "artık değer", "sömürü", "emeğin örgütlenmesi", "hakça bir düzen" gibi kavramlarla da karşılaşmaktadır. Türk toplumunun

⁵⁷Hikmet Özdemir, "Siyasal Tarih 1960-1980", Türkiye Tarihi/Çağdaş Türkiye 1908-1980, Cem Yayınevi, İstanbul 1992, ss: 220-221

yaşantısına ve siyasete köylünün, askerin, sivil bürokrasinin ya da dış güçlerin yaptıkları yönlendirmelerin ötesinde 1960'lı yıllardan başlayarak artık toplumu önemli ölçüde işçiler, onların örgütleri ve işçi sınıfı ideolojisi olarak da adlandırılan Sosyalist düşünceyi sahiplenenler de müdahale etmeye başlamaktadır.

1960'lardan başlayarak, 1980 Eylül Müdahalesine dek Türkiye'de, Sosyalist düşüncenin yükselmesi, işçi sınıfının tarihsel ve toplumsal olarak öne çıkması ve belirleyici olmasının bir sonucu olarak gerek edebiyatta gerekse dram sanatında bu yükseliş yankısını bulmuştur. Amerika'da 1930'larda yaşanan "Büyük Buhran" ve Avrupa'da 1940'lar ve 1950'lerde yaşanan ekonomik bunalımlarda İşçi ekseninde Sosyalist bir bakış açısıyla yazılan oyunların çoğalması gibi, 1960'lardan başlayarak bizim dram sanatımızda da İşçi ekseninde Sosyalist bir bakış açısıyla yazılan oyunlarda büyük bir patlama görülmüştür. Amatör toplulukların, Sendika ya da Öğrenci Gençlik topluluklarının kendilerin yazıp yönettikleri kimi derleme oyunlar bu çalışmanın konusu olmamakla birlikte, sadece yazarı belli olan, bir profesyonel topluluk tarafından oynanmış ya da basılmış oyunlar bile dikkate alındığında, bu başlık altında ele alınacak oyun sayısı oldukça fazladır. Başka bir deyişle, 1960 Mayıs Müdahalesi'nin ve Anayasası'nın açtığı yolda "işçi tulumu" giderek tiyatro sahnelerinin önemli bir kostümü haline gelmiştir.

Bunun da ötesinde, ele aldığımız dönem içerisinde, farklı konularda da olsa yazılan bir çok oyuna Sosyalist bir bakış açısının ve bu dünya görüşü perspektifindeki çözüm önerilerinin egemen olduğunu da kaydetmek gerekiyor.

Bu dönem içerisinde doğrudan İşçi ekseninde gelişen ve Sosyalist bir bakış açısının hakim olduğu oyunlar yazarların başında Başar Sabuncu gelir. Başar Sabuncu'nun *Dostlar Tiyatrosu* için yazdığı **Çark, Zemberek** ve yine aynı bağlamda değerlendirilebilecek **İşgal ya da Talihli Amele Mehmet Ali'nin Maceraları**, İşçi ekseninde gelişen ve Sosyalist bir bakış ve çözüm önerileriyle yazılmış oyunlardır.

Çark, düzenin çarkının her ne olursa olsun döneceğini, dönmeye devam edeceğini, sistemin doğasının bu olduğunu vurgulayan, sınıflararası uyuşmanın mümkün olmadığını anlatan bir oyundur.⁵⁸

Oyunun öyküsü kısaca şöyledir: Fabrikatör Mahmut işini bilen, sürekli yatırımlarla işini genişletmek ve büyümek isteyen bir işadamıdır. Mahmut'un yurtdışına eğitim için yolladığı oğlu Salih'in dönüşü beklenmektedir. Selahattin ise Mahmut'un, onun malvarlığını ele geçirmeye çalışan ve bu yüzden de kızı Selma'yı Salih'le evlendirmek isteyen bir arkadaşıdır. Salih yurtdışında döndüğünde Mahmut'un tüm hayalleri yıkılır. Çünkü Salih "hippi" olmuştur. Mahmut ne yapacağını bilemez, sonunda onu fabrikada çalıştırmaya karar verir. Onu fabrikaya götürür ve onunla bir günlük rolleri değişirler. Fabrikayı o gün Salih yönetecektir. Salih ilk iş olarak babasının uzun süredir direndiği işçilerin yemekhane isteğini yerine getirir. Mahmut ve Karısı Nedime Salih'i yola getirmek için başka bir çözüm ararlar. Önceden kendilerinin de onayı olmamasına rağmen, Salih'i Selma ile evlendirmeye karar verirler. Salih, Selma ve ailesinin karşısına sarhoş bir biçimde çıkar. Anne ve babalar dışarı çıktığında Salih Selma'ya kendileri üzerinde oynanan oyunu anlatır. Bu arada Fabrikayı yönetmeyi sürdüren Salih İşçi Hasan ile arkadaş olur, onunla babasının odasında tavla oynar. İşçi Hasan onunla hiçbir zaman gerçek anlamda dost olamayacaklarını vurgulasa da Salih buna karşı çıkar. Mahmut bir gece Salih'in saçlarını kesmek isterken heyecanlanır ve kalp krizi geçirerek ölür. Salih babasının ölümünden sonra tüm direnişine karşı fabrikaların yönetimine geçer. Çünkü, yatırımlardan dolayı şirket zor durumdadır ve O da elindekileri yitirmek istememektedir. Oyunun, daha çok Salih'in dönüşümlerini bir film tekniğiyle hızlı bir biçimde anlatıldığı III. Bölüm'ün hemen öncesinde, Salih'i babasının makamında görürüz. O'nu ziyarete gelen Selma'ya "Adam oldum." der. Artık, Salih de çarkı döndüren olmuştur. Sabuncu bu oyunda, aslolanın insanın kendi iradesinin değil içinde bulunduğu sınıfın belirleyici olduğunu ve sınıflararası uzlaşmanın imkansızlığını göstermektedir. Bunun yanında o zamanın yaygın akımı olan hippiliği de eleştirmekte ve bu akıma asıl çelişkiyi, hayatın ana çelişkisini ıskaladığını anımsatmaktadır.

Ahmet Oktay'ın *Kurt Dişi*'nde de Sabuncu'nun *Çark*'ta kullandığı motifleri görmek mümkündür. *Kurt Dişi* zengin bir ailenin, dışarıda toplumsal bir hareketlenmenin simgesi grev ve içte de paranın gücü

⁵⁸Başar Sabuncu, *Çark*, Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.

üzerine kurulu ilişkilerin çözülmesinden dolayı yıkılmasını anlatmaktadır. Kurt Dişi özelde, sevgisizlik temelinde paranın yönlendirdiği ilişkilerle bir ailenin; genel anlamıyla ise bir sınıfın kaçınılmaz yıkılışını getirmektedir. Tıpkı Çark'ta olduğu gibi burada da basitleştirilmiş kollektif imajlar kullanılmıştır. Aile, tipik bir burjuva ailesidir. Baba Samim parasının gücüyle hareket eden tipik bir patron; Anne Meral kumara düşkün tipik bir burjuva kadını; Oğul Oğuz ise paradan nefret eden ama babasının parası olmadan da yaşayamayan tipik bir asi patron çocuğudur. Tıpkı Çark'ta olduğu gibi burada da patronun oğlunun işçilerle ilişkiye geçmesi ve işçi sınıfını temsilen bir işçi (Orhan) bulunmaktadır. Oğuz da tıpkı Çark'ta Salih'in "hippi" olamış gibi marjinal bir eğilime sahiptir; "transseksüel"dir. Ancak, Salih için "hippi" olması, sadece toplumsal anlamda utanılacak basit ve ironik bir olguyken; transseksüellik Oğuz'un intiharına neden olur. Oyunun sonunda grev başlamıştır. İşçiler fabrikayı ele geçirmek üzeredirler. Samim eline silahını alarak işçilerle tek başına mücadele etmeye gider. Ahmet Oktay, bütün yaşananlara ve yıkılışa, çözüme karşın Samim'i elinde silahla mücadeleye sokarak, onun sınıfsal yaklaşımdan yok olurken bile uzaklaşmadığını göstermek istemektedir.⁵⁹

Başar Sabuncu'nun Zemberek'inde ise, bu kez konu İşçi cephesinden ele alınır ve İşçi Recep ekseninde yoksulluğun ve yoksunluğun kaçınılmaz sonu anlatılır.⁶⁰ Haksızlığa, sömürüye başkaldırmak isteyen Recep, fabrikada, sokakta, evde, kısacası hayatın her alanında yenildiğini görür. Dürüstlüğünden ve dikbaşlılığından ötürü işten atılır. Hıncını evde kardeşinden çıkartır. Sevgilisi tarafından terk edilir. Sonunda tüm bu çıkmazların içinde bulunan Recep, bütün bunlarla hiç ilgisi olmayan birini, meyhanede kendisine söylev çeken sarhoş adamı kafasına şişe vurarak öldürür. Oyunun tümü "geri-dönüş" tekniği ile mahkemede tanıkların ifadeleriyle yanyana getirilerek anlatılmıştır. Bu teknikle yazar, İşçi Recep'in bu kötü sona doğru gidişini tıpkı bir zembereğin kurulup da aniden boşalması gibi vermek istemiştir. İşçi Recep'in avukatı yoluyla ise, ona bu süreçte yardım elini uzatmayan

⁵⁹Ahmet Oktay, Kurt Dişi, Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.

⁶⁰Başar Sabuncu, Zemberek, Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.

insanlar (Ustabaşı, Anne, Sevgili vd.) sorgulanmaktadır. Oyunda epizodik ve eşzamanlı bir anlatım vardır. Araya giren Sokak sahnelerinde ise İşçi Recep'in hayattaki çarpıklıklara, haksızlıklara tanıklığı verilmektedir. Yaşlı Bir Kadın'ın erzaklarını taşıyan Küçük Çocuk'la ilişkisi; şantiyeye kucak dolusu ekmek taşıırken bunlara yere düşüren işçinin zavallılığı; tahta inşaat perdesinin önünde üzüm ekmek yiyen işçilere spor yapan işadamı ve karısının özenmesi vb. İşçi Recep'in yaşam tanıklıklarıdır ve zembereğin kurulmasında bunların da payı vardır.

Sabuncu. bütün bunların dışında oyunun asıl konusundan bağımsız olarak ama oyunun en can alıcı noktalarına yerleştirdiği, nihilist iki gencin aylak söyleşmeleriyle bütün bu çarpıklığa rağmen gençliğin herşeyden soyutlanmış tavrının altını çizmektedir. Yazar, hiçbir şey yapmamanın verdiği can sıkıntısı ile dolu bu gençleri yaşamın tüm gerçekçi ve zorlu kesitleriyle yan yana getirerek, bu bunalımları anlamsızlaştırma, mahkum etmektedir.

Çark ve Zemberek tam anlamıyla işçi ekseninde gelişen ve düzenin çarpıklığını sorgulayan oyunlara tam anlamıyla katıksız iki örnek sayılabilir.

Başar Sabuncu'nun yine bu ekseninde yazdığı ve diğerlerine göre fazla öne çıkmayan bir oyunu da, **İşgal Ya da Talihli Amele Mehmet Ali'nin Harikulade Maceraları**'dır. Yazar, bu oyununda İşçi M.Ali'nin etrafında gelişen olaylarla, *"Sömürü düzeninin arka yüzünü görüntülemeyi denemiş"* tir.⁶¹

Oben Güney'in **Gençlerin Suçu** adlı oyunu da "işçi ekseninde" gelişen oyunlar öbeğinde yer almaktadır. Oyunda, iplik fabrikasında çalışan bir grup işçi ile fabrika sahibinin ve patronların arasındaki çatışma işlenmektedir. Patronlar, iş adamları, polisler, hükümet ve yandaşları, siviller varolan toplum düzeninin temsilcileri olarak oyunda yerlerini alırlarken, işçiler toplum düzenini değiştirmek için harekete geçen devrimci kesimi oluşturmaktadırlar. Sıkıyönetim, hükümet karşıtı insanların işkence görmesi, yargısız infaz sonucu öldürülenler, korkunun yarattığı sessizlik, proleter kesimin yavaş yavaş uyanışı öne çıkan belli başlı

⁶¹Tahir Özçelik, "Kıvamını Bulamamış Bir Oyun: İşgal", Milliyet Sanat, Sayı:256, 19 Aralık 1977, s.24

görünümledir. Kapılar arkasında yapılan hesaplar, dış kaynaklı politika ve para babalarının çıkarları doğrultusunda yürüttüğü strateji bu toplumsal düzenin bozukluğu hakkında bize belli verir. Oğlunu bir polis kurşunu ile kaybeden işçi, oğlunun verdiği Sosyalist ve devrimci mücadelenin ne denli haklı olduğunu görmekte gecikmez. Haklı olduğu yolda inançla ilerlerken diğerlerine örnek olmayı ve çevresini bilinçlendirmeyi de sürdürür. Birer suçlu durumuna düşürülen bu kişiler gözaltına alınır; işkence görür ya da öldürtülür. Peki neyin uğruna?

4. İŞÇİ --Aslında hepimizin amacı bir: İnsan gibi yaşayabileceğimiz bir düzenin demokrat üyeleri olabilmek. Gözümüz yok hiçbir diktatörlükte. Bütün faşist kuruluşlara karşıyız. Bunca yüzyıl bir köşede unutulmuş, bunca yıldır sömürülmüş bir halkız biz. Artık varlığımızı hatırlatmak istiyoruz, sömürülmek bizim çağdaş oluşumumuza aykırı. Ne yani suç mu bunları istemek?

5. İŞÇİ --Suç değil elbet. Ama halkını anlamış, ondan yana olanlar için Suç değil. Neden böyle gizliden gizliye toplanıp haklarımızı, canımızı korumak için konuşmalar yapmak zorunda kalalım? Neden olmasın toplanıp dertlerimizi, sorunlarımızı anlatacağımız bir Özgürlük? Kimse vatanının kötülüğü için çalışmıyor burda. Aksine onun insanına daha insanca bir ortam yaratılmasını istiyor. Suç mu bu?⁶²

Düzen koyucuları ve düzen koruyucuları tarafından 'suçlu' görülüp cezalandırılan bu insanlar gerçek suçluların kim olduğunu gösterir. Onlar kendilerine işkence eden polisi, kendisine bekçilik eden gardiyanı ya da fabrika patronuna ispiyonluk eden usta başını suçlamaz. Onların sisteme olan körü körüne bağlılığını, akıldışı itaatkârlıklarını eleştirirken aklını kullanamayan bu insanların da insani yanını gözardı etmez. Bu insanlar yalnızca birer piyondur. Asıl suçlular tepedekilerdir.

⁶²Oben Güney, "Gençlerin Suçu", Tiyatro 76, Sayı:32, s.51

5. İŞÇİ --(...)Tanrı silindir şapkasını çıkarıyor/
selamlıyor, gülüyor, kutluyor ölmüş kullarını/
Aklın en salak zamanında kendini öldürmüş
zavallıları/ Tıpkı bir büyük Avrupa kentinin en
geniş alanında/ Özgürlük, bağımsızlık türküleri
söyleyen dilencilerin/ Şapkalarına topladıkları
bozuk paralar gibi, Tanrılar, Topluyorlar
sevaplarını, duaları, yalvarıları /Ve hatta
günahları/ Sıyrılmış bir kemik parçası
halinde/ Atıyorlar göklerin aç köpeklerine! Ve
giriyorlar toplantı salonuna, karar veriyorlar: /
-Cennete / -Cehenneme!

(...)Tanrılar cennette otururlar tabii...
Yıldızların mumlarıyla ışıklanan/ Sonsuz odalı
köşkleri, villaları vardır./ Samanyolu
kristalinden yontulan kadehlerini /Şafağın
billur şarabıyla doldururlar/ ve kainatı
seyrederler gülümseyerek/ Mavi gökle sıvanmış
balkonlarından.../Ve tabii mutludurlar.../
Sonsuzdurlar her çağdaki gibi....⁶³

Düzen bu Tanrıların düzenidir. Halk ile aralarındaki sınıf farkı ve eşitsizlik vurgulanırken ezilenlerin bilinçlendiği vurgulanır. İşçi sınıfı örgütlenmeye başlar. Bunun sonucunda tutuklanan bir işçi yaptığı mücadeleyi şöyle açıklar:

1. İŞÇİ --Biz yasalara karşı koymuyoruz, zından ağası. Biz yasaları kendileri için kullananlara karşı geliyoruz. Bütün yasalar kaynağını bir yerden almışlardır. İnsanlıktan. Yasa, insana, insanlığa karşı oldu mu, yasa olmaktan çıkıyor. Buna zorbalık deniyor. Oğlum böyle dedi. haklıydı. Ben şimdi onun haklı olduğunu ispatlamak için buraya girdim. Hem sen nereden

⁶³A.g.e., ss:53-54

*biliyorsun suçlu olduğumu? Suçlu suçlanan değil,
ceza görendir. Benim cezamı vermediler daha.
Nasıl verecekler, niçin? ⁶⁴*

Oyunun sonunda hükümetin devrildiği haberi gelir. Mücadele işe yaramıştır. Yeni kurulacak hükümetin ve yeni bir düzenin umudu içerisinde herkes sevinçlidir. Ancak bundan sonraki kalıcı mutluluğun halkla birlikte, halkın yanında hareket edecek bir hükümetin varlığıyla olacağı söylenir. Böylece bu mücadelenin devamına ilişkin bir ip ucu da verilmiş olur.

İşçi ekseninde gelişen ve işçinin bizzat oyun kişisi olduğu oyunlar arasında İsmet Küntay'ın **403. Kilometre**'si de önemli bir yer tutar. **403. Kilometre**, bir yol şantiyesinde yaşanan çarpıklıkları, işçilerin yoksunluklarını, mücadelelerini anlatan bir oyundur. Yazar yol işçilerinin günlük yaşantılarına soktuğu Mühendis Özer tipiyle onları sorgulamaya çalışır. *"403.Kilometre oyununda temel sorun, yolsuzluklar kısıcında kalakalmış yol işçilerinin, inandıkları doğru ve hak olanın adına, yönetici kesimin yolsuzluklar furyasına karşı çıkışlarının ele alınışdır."* ⁶⁵ Yaşantısı ve düşünceleriyle idealleştirilmiş bir oyun kişisi sayılabilecek Özer, *"bu insanlara para ve kaba gücün herşey olmayacağını öğretmiştir"* ⁶⁶ Mühendis Özer, bu yol şantiyesinde yaşanan çarpıklıkları ortaya çıkarmaya çalışırken, çıkarları bozulanlara hizmet eden Niyazi tarafından öldürülür. Özer'in tüm işçileri birarada tutmaya çalışan ve yolsuzluklara karşı durmaya çalışan tavırlarına karşın hunharca öldürülmesi işçilerin uyanmasına neden olur. Özer'in ölümü işçilere tünelin ucundaki ışığı gösteren bir fener işlevi görür. Oyunun sonunda, Özer'i öldüren Niyazi de bıçaklanarak öldürülür. Niyazi'yi öldürenin, kendisine insanca davranan Özer'e teşekkür borcunu ödemek isteyen Kadın tarafından öldürülebileceği sezdirilirken yine de bu tam olarak açıklanmaz. Oyunda, Niyazi'nin öldürülmesiyle sistemin işleyişinde hiçbir şey değişmeyeceği gerçeğinin

⁶⁴A.g.e., s.63

⁶⁵Rutkay Aziz, "403. Kilometre Oyununun Yönetmeni Anlatıyor.", *Tiyatro* 73, Sayı:15, Mayıs-Haziran 1973, s.21

⁶⁶İsmet Küntay, *Bütün Oyunları*, (Hülya Nutku'nun Önsöz'ünden), Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul 1993, s.23

vurgulanmasına karşın artık işçilerin caydırıcı bir güç olarak sahneye çıktığı belirlenmesi de yapılmaktadır.

403. Kilometre’de Küntay, toplumun tüm çeşitliliğini, renkliliğini bir yol şantiyesindeki işçilere ve onlara yol açacak aydınları da bir Mühendis kimliğinde eriterek, aslında şematik olarak sayılabilecek bir gerçeği, ustaca bir kurguyla, inandırıcı ve zorlamasız bir biçimde verebilmiştir. Oyunun sonunda toplumun değişmez değerlerine ve ülkenin zenginliğine vurgu yapılarak geleceğe ilişkin umudun varlığı vurgulanır:

H.USTA-- Delik deşik etmişler...

İZZET--Gebermiş...

(Hepsi Muhlis’in etrafına toplanırlar. Telefon çalar.

ADNAN Şantiye binasına gider. MUHLİS cebinden bıçağını çıkarır, İZZET’e sonra ötekilere bakar, bıçağı fırlatır...)

MUHLİS-- Kim yapmış İzzet?

(İZZET elindeki torbayı MUHLİS’in önüne bırakır.)

MUHLİS-- Mısır koçanları...

İZZET-- Ova tarlalarının en sütülü mısır koçanları...

(Spot mısır koçanlarının üstüne düşer... İçerden ADNAN’ın sesi duyulur...)

ADNAN’IN SESİ-- Evet beyefendi, 403.

Kilometre’yi döküyoruz efendim...

(Uzaktan GARİP MUSTAFA’nın ağıtı duyulur....) ⁶⁷

Alpagut Olayı da yine bu bağlamda değerlendireceğimiz önemli oyunlardandır. Oyun, önce Dostlar Tiyatrosu’nda Mehmet Akan’ın da katıldığı bir ortak çalışmayla yazılmaya başlanmış, daha sonra ise Haşmet Zeybek oyunu yeniden yazmıştır. **Alpagut Olayı** öncelikle “şematik” bir oyun olarak dikkat çekmektedir. Oyunun başında bir “Olay Dizisi” planı

⁶⁷A.g.y., s.271

yapılmıştır. Episodların, “İşçilerin Gözünde İşletmenin Durumu: Hoşnutsuzluk”; Tutucuların Gözünde İşletmenin Durumu: Hoşnutluk” gibi adları vardır. İşçiler işyetmenin durumundan hoşnutsuzluklarını ayaklanmaya dönüştürürler. Amirleri, işçilerin önünü kesmeye çalışırlar. Onları, en verimli ocağı kapatmakla tehdit ederler. Önce bir ocakta başlayan direniş diğer ocaklara da yayılır ve sonunda işçiler madenin işleyişini ele geçirirler. Oyunun birinci bölümü işgal ile sonlanır. İşçilerin yönetiminde herşeyyolunda gitmektedir. Üretim artar; işçilerin aylıkları aksatılmadan ödenir. Fakat, İşletmenin işçilerin yönetiminde çalışması yasalara aykırıdır. İşletme içinde başlayan huzursuzluk devlet kademelerine yansır. Jandarma fabrikayı işgal eder. İşçiler, madenin Türkiye Kömür İşletmeleri’ne devrini sağlarlar. Sonunda yine galip gelen işçiler olmuştur. Oyunun sonunda, şimdiye değin işçi sınıfının yaptığı mücadeleler; 15-16 Haziran direnişi hatırlatılır. ⁶⁸

Bu dönem içerisinde, tıpkı İsmet Küntay gibi Ankara Sanat Tiyatrosu’nun grup yazarlarından biri olarak ortaya çıkan Bilgesu Erenus’un yazdığı **Ortak**, **Nereye Payidar** ve **El Kapısı** da işçi ekseninde, düzenin çarpıklıklarını ve çelişkilerini ele alan oyunlara verilebilecek örnek oyunlardandır.

Bilgesu Erenus, köydeki üç dönüm toprağını satarak otuz yıl önce kaçıp İstanbul’a gelen ve işportacılık yaparak yaşamaya çalışan Tirpüşon Sadık’ın öyküsünü anlattığı **Ortak**’ta sınıflararası uzlaşmanın olanaksızlıkları üzerinde durmaktadır. Tirpüşon Sadık, karsı, iki çocuğu, gelini ve gelinin babası üç odalı bir gecekonduda yaşamaktadırlar. Ayrıca, ek gelir elde etmek için bir “pavyon artizi”nin çocuğuna bakmaktadırlar. Bir gün, Tirpüşon’un tezgah açtığı hanınsahibi tarafından kurulan holdingin hisselerinin satıldığı duyulur. Yıllardır büyük bir sınıf atlama özlemi içinde bulunan Tirpüşon için önemli bir fırsattır bu. Kızının nişanlısı Ahmet ise onun bu fikrine karşı çıkar. Sömürü düzenini anlatmaya çalışır. Holdinge girerse onun da bir sömüren olacağını ve düzenin hiç de onun gördüğü gibi işlemediğini anlatmaya çalışır.

⁶⁸Haşmet zeybek, *Alpagut Olayı*, Koral Yayınevi, İstanbul 1977.

Ayrıca Bkz. Seçkin Cıloğlu, “Alpagut Olayı”, *Tiyatro* 74, Sayı:26, ss: 30-33

“Alpagut Olayı’nın Yazarı Haşmet Zeybek’ten”, A.g.e., s.33

Tirpuşon, Ahmet'in tüm söylediklerini "toyluk" olarak değerlendirir ve banakadaki tüm biriktirdiği parayı çekerek holdingin hisselerine yatırır. Sadık, hayatta tutunduğu "Tirpuşonluk" felsefesinin özünü şöyle açıklar: *"Hayat denilen şişeye şöyle yavaştan sokulur, burar yavaştan, derine daha derine... Plup, şişe açılır... Zor zenaattir tirpuşonluk. Ne şişe davacı olacak senden ne mantar..."*⁶⁹ Önce Holding'te söz sahibi olmanın, hisse almakla bitmediğini, önemli olanın hissenin miktarı olduğunu anlar. Gecekondu'yu ipotek ettirerek aldığı parayı da Holding hisselerine yatırır. Ancak işler onun düşündüğü gibi gitmez. Önce, kurduğu tezgah Holding'in sahibi olduğu handan kaldırılmak istenir. Tam tezgah işini çözdüğünde bu kez de Holding gecekonduunun bulunduğu arsayı istimlak ettirmeye çalışır. Bu arada, Tirpuşon'un damadı Ahmet, evinden kovulmuş bir kızı fecekonduya getirir. Fakat kızın "kaçak" olduğu anlaşılır. Evin işsiz oğlu ise durumdan kuşkulananarak, ihbarcılara verilen ödülden yararlanmak için kızı ihbar eder. Ahmet polisle girdiği çatışmada ölür. Kız evden kaçar. Kuleli'de okuyan küçük oğul ise "kitap okumak"tan hapse atılır. Bütün bunların üstüne ev de istimlak edilir. Tm evi boşalttıkları sırada bir fabrikada iş bulan Gelin eve döner. Onları arkadaşlarıyla tuttuğu eve çağırır. Sonunda Tirpuşon da, "tirpuşonluk" felsefesinin işe yaramadığını anlar ve Ahmet'in işçi arkadaşlarına katılarak Ahmet'in cenazesini almaya gider.

Ortak, keskin sınıfsal çelişkiler ve yoksulluk içinde yaşayan bir aile çevresinin, Tirpuşon Sadık öncülüğünde düzene tutunma çabasının nasıl boş bir çaba olduğunu ve yoksulların asıl yerinin işçilerin yanı olduğu düşüncesini doğrulamak adına yazılmış bir oyundur. Ancak, gerek metinden algıladığımız gerekse oyun oynandığında çıkan eleştiriler **Ortak**'ın bütün bu gerçeklikleri ve iletisini yaşamsal ve inandırıcı olmayan, şematik bir biçimde anlattığı yönündedir. Örneğin, oyunun baş kişisi Tirpuşon Sadık'ın oyunun sonundaki değişim, dönüşümü de inandırıcı olmayan noktalardan biridir. Seçkin Cılızoğlu da oyunla ilgili yazdığı, **Tiyatro 76**'daki eleştirisinde eleştirisinde bu noktaya değinmektedir:

(...) Bu yozlukla bilinçsizliğin çelişkisi doğal bir çelişki değildir. Durum böyle olunca da oyunun sonunda görülen değişim olumlu olmaktan

⁶⁹Zeynep Oral, "Ortak", Milliyet Sanat, Sayı:168, 23 Ocak 1976, s.23

*çıkıyor. Sadık kendi canı yandığı için değişime giren temelde olumsuz bir tip olarak karşımıza çıkıyor. Oysa doğal gelişim içinde bilinçlenseydi, olumlu olurdu.*⁷⁰

Oyun, Cılızoğlu'nun bu yazısındaki diğer görüşleriyle birlikte değerlendirildiğinde, **Ortak**'ta da dönem içinde, Sosyalist bir bakış açısıyla yazılan diğer birçok oyundaki "şematik" yaklaşımdan uzaklaşamadığı anlaşılmaktadır. Ancak başka bir eleştirmen Zeynep Oral ise bunun tam tersi görüşü savunmaktadır:

*(...) 'Ortak' yalnız toplumun değil, kişinin de değişebilirliğini ortaya koyan, (üstelik nutuksuz, slogansız kaşlarını çatmadan) bizim değişimimizle 'güler yüzlü' Brecht'in deyimiyle 'epik tiyatronun eğlendirici niteliğini' unutmayan; yalnız değişebilirliğin değil, tiyatronun da tadını veren bir oyun.*⁷¹

Bizce, **Ortak**, belli açılardan zaaflar barındırsa da, dönemin karakteristiğini belirleyen önemli örnek oyunlardan biri olarak elimizde durmaktadır.

Bilgesu Erenus'un dönem içinde yazdığı ve bir işçi kız ekseninde düzenin işleyişini irdelediği **Nereye Payidar**'da ise babasının ölümünden sonra, işe girmek zorunda kalan Payidar'ın giderek bir sınıf atlama özentisinin içine girmesinin öyküsünü anlatmaktadır. Payidar, düzenin çelişkilerle yüklü işleyişi içinde bilinçsiz bir figür olarak ortaya bırakıldıktan sonra süreç içinde bilinçli bir işçi haline gelmektedir. **Nereye Payidar**'da da tıpkı Erenus'un **Ortak** oyununda olduğu gibi, sınıf atlama çabasının ne denli çıkmaz bir yol olduğu işlenmektedir. Ancak bu oyunda da oyun kişilerinin inandırıcılık çizgisinden uzak olması ve "şematik" bir kurgunun figürleri gibi davranmaları oyunun niteliğini önemli ölçüde düşürmektedir.

Yazarın öteki oyunlarında da başlıca aksaklığı

⁷⁰Seçkin Cılızoğlu, "Dostlar Tiyatrosu'nda Duraklama Devri Ya da Ortak", Tiyatro 76, sayı:31, 29.3.1976, s.22

⁷¹Zeynep Oral, "Ortak", s.23

oluşturan yanlış 'Payidar'da da görülüyor. Bu, 'Aman hiçbir şey eksik kalmasın, şunu da, şunu da sıkıştırıverelim araya' gibilerden bir endişenin sonucu olsa gerek. Ayrı ayrı ele alınabilecek ve gerektiği gibi işlenebilmesi için ayrı ele alınması zorunlu bir yığın sorun, bir oyunun içine pamuk balyası basar gibi doldurulunca ortaya yamalı bohçadan başka birşey çıkmıyor.⁷²

Erenus'un **El Kapısı** ise, yurtdışına işçi göçünü ve bu göçün getirdiği sorunları, yine aynı bakış açısıyla irdeleyen başka bir oyundur. Yurtdışına işçi göçünü irdeleyen başka bir oyun da Vasıf Öngören'in **Almanya Defteri**'dir. **Almanya Defteri**'nde ülkelerinde kurdukları düşleri gerçekleşmeyen insanların umutlarını işçi olarak gidecekleri Almanya'ya bağlamalarını ve komisyoncuların eline düşmelerini anlatmaktadır. Oyun, Almanya'ya kısa yoldan ulaşmak için Recep Usta'nın komisyonculara para vermesi ve bekleyişiyle biter. Belki de bu verdikleri para da havaya gidecek ve Almanya umutları da suya düşecektir.⁷³

Bayazıt Gülercan'ın **Lodos** adlı oyununda ise deniz emekçilerinin sorunları ve başarısızlığa mahkum direnişleri anlatılır. İzmir'de, Karataş'ta balıkçılıkla geçinen insanların tüm yoksulluklarına karşın, evlerini alıp yerine ap;artman dikecek müteahhitlere karşı direnmelerini anlatan oyunun sonunda balıkçılar, müteahhite yenilirler. Çünkü bu yoksul insanlar dört bir yanlarından sarılmışlardır. İçlerinden bir kısmı evleri satarak özlemlerine ulaşabileceklerini düşünmektedirler. Ancak aralarında sözsüz bir anlaşma vardır; kimse evini satmayacaktır. Buna karşın çocuğu kötü bir hastalığa yakalanan Salih evini satmak istediğini söyler, diğerleri buna karşı çıkar. Ama sonradan anlaşılır ki, Salih evini çoktan satmıştır. Müteahhitlerin baskısı gittikçe artmaktadır. Hıdrellez günü herkes dilek tutmak için denize açıldığında Müteahhit gelip, Mustafa Amca'yı tehdit eder. Mustafa Amca bu tehdite kulak asmaz. Bu arada balıktan dönen Halil, küçüklüğünden beri karısı Emine'ye aşık olan Rami'yi karısına sarkıntılık

⁷²Seçkin Selvi, "Nereye Payidar: Oyunlu Müzik", *Tiyatro* 76, Sayı:32, s.31

⁷³Vasıf Öngören, *Bütün Oyunları*, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul 1991.

ederken yakalar ve bıçaklar. Bu arada Hikmet de evini satmıştır. Satılmayan ibri tek Halil'in evi kalmıştır. Mütahhit yine adamlarıyla gelir. Saka'yı dövüp, Mustafa Amca'yı tartaklarlar. Mustafa Amca'nın aylardır çok değer vererek ördüğü ağını parçalarlar. Halil de hapiste avukat tutmak için evi satmaya karar vermiştir. Artık bu, yenilgilerinin son noktasıdır. Bir tek Mustafa Amca burada kalmaya direnir. Çünkü onun yaşantısı burasıyla bir anlam bulmaktadır. Oyun, bu yenilginin hüznüyle biter. Lodos'ta Bayazıt Gülercan'ın, emekçilerin yönelişlerini de, onların sermaye sahipleriyle çatışmasını da, bu dönemde yazılan ve işçileri büyük bir idealizmle ele alan birçok oyuna göre daha farklı, daha gerçekçi bir yaklaşımla çizdiği görülür. İnsanları yıkan yoksulluklarından doğan çaresizlikleridir. Teker teker kendi yaşamlarında karşılaştıkları zorlukları aşmak için verdikleri sözleri derhal unutulur, bencilleşirler. Gülercan, oyunda deniz emekçilerini tüm olumlu ve olumsuz yanlarıyla oldukça gerçekçi bir biçimde ele almıştır. Oyunda vurgulanan, eleştirisi yapılan, insanlara bu yoksullukları ve yoksunlukları yaşatan sistemdir. Ancak yine de, oyunda tam olarak bütün bu yoksunlukların adresi tam olarak verilmemektedir:

Gülercan'ın oyunu toplumcu bir açı getiriyor. Ama bu toplumsal yaklaşımda "sınıfsal" nitelik yok. zaten küçük balıkçılar bir sınıf oluşturmuyor. Yazarın yaklaşımı, insancıl bir toplumculuk bir bakıma. Oysa, oynanışta bir sınıfsal yorum izlenimi yaratılıyor. Belki sınıfsal çatışma olacaktır; ama ancak ikinci kuşakta. Yani, oyunda görünen ortada gezinen çocuklarda... 74

İşçi ekseninde gelişen ve bir düzen eleştirisi getiren oyunlar içerisinde kimi oyunların dönem içerisinde yaşanan kimi gerçeklikler üzerine kurulan belgesel oyunlar olduğu görülür. Bunlardan en önemlisi Türkiye-Irak Petrol Boru Hattı'nın inşaatı sırasında yaşanan olayları konu alan Ömer Polat'ın 1975'te 804 İşçi ile Hüsamettin Çetinkaya'nın Hatboyu

⁷⁴Ömer Atilla Sav, "Lodosun Ne Zaman Nereden Eseceği Belli Olmaz", Milliyet Sanat, Sayı:176, 19 Mart 1976, s.23

Şantiye adlı oyunlarıdır. Bu iki oyundan önce yazılanı Ömer Polat'ın 804. İşçi'sidir.

804.İşçi'de Ömer Polat, Türkiye-Irak petrol boru hattının inşaatı sırasında Türk işçilerin Alman, İtalyan ve Amerikan şantiyelerinde yaptıkları grevi ve direnişi konu etmektedir. 804. İşçi aynı yerde, aynı işleri yapan yabancı işçilerle kıyaslandığında olağanüstü kötü koşullarda çalışmak zorunda bırakılan Türk işçilerinin bu zulme karşı direnişe geçmelerinin ve bu direniş sırasında yaşadıklarının öyküsünü anlatmaktadır.⁷⁵ Oyunun eksen kişisi Battal, petrol boru hattında kaynakçılık yapmak üzere köyünden kalkıp gelmiş cahil biridir. Tek derdi, bir an önce çalışmaya başlayıp, ailesine para gönderebilmektir. Oyun, Battal'ın ailesi tarafından yolcu edilmesiyle başlar. Türk işçiler Mehmet, Hasan, Recep ve Kemal, pikapta bir karadeniz türküsü dinlemek isterler. Fakat Hans, onların plaklarını kırar. Bunu, hep birlikte savcılığa şikayet ederler. Fakat savcının eli kolu bağlıdır; hiçbir şey yapamaz. Battal ikibin lira maaşla işe alınır. Ama sendikaya girmemesi şart koşulur. Fakat işçiler ona sendikanın kötü birşey olmadığını söylerler. Battal başta sendikaya girmeye direndiyse de, tuvaleti temizlerken yabancı işçilerin Türk parasıyla popolarını sildiklerine tanık olunca dönüşüm yaşayarak sendikaya girmeye karar verir. Böylece işyerindeki 804.İşçi de sendikaya girmiş olur. İşçiler bu kötü şartlara daha fazla dayanmamak için işvereni masaya oturtmak isterler ve bu amaçla grevi giderler. Zor olan yaşam koşulları grevle daha da zorlaşır. Devrneye Türk işveren girer. Çalışmak için yöreden köylüleri şantiyeye getirirler ve asıl işçileri işten atarlar. İtalyan İşçi Antonio Türk işçilerin yanında olduğu için işinden atılarak ülkesine gönderilir. Devreye vali girer ve işçilere baskı yapmaya başlar. Battal'ın karısı ve babası gelir; çocuğu hastalanmıştır. Battal'ı memleketine çağırırlar. Battal buna karşın memleketine dönmek istemez. İşçiler aralarında topladıkları parayı Battal'ın babasına verirler. İşçilerin dirençleri arttıkça, İşveren'in dayanma gücü de tükenmektedir. Oyunun sonunda, Yabancı işveren bavullarıyla sahneyi terkeder. İşçilerin güçlü direnişi sonuç vermiştir.

Ömer Polat 804.İşçi'de işçilerin tüm kötü koşullara karşın

⁷⁵Ömer Polat, 804.İşçi, Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.

direnebildiklerinde, zafere ulaşabileceklerini kanıtlama çabasıdır. Ancak işçilerin tüm kötü koşullara, kışa soğuğa rağmen işçilerin ölüm pahasına direnişleri, ailelerini ve kendilerini unutmaları ve önlerine yalnızca zaferi kazanmayı koymaları “inandırıcılık” ilkesini zedelemektedir. **804.İşçi**’de gerek işçilerin birbirlerine yaklaşımları, gerekse yönelişleri, sanki belli bir şematik yapınının kılavuzluğunda ilerlemektedir. Ne işveren hangi ağır şartları dayatırsa dayatsın bu kadar “öcü” ne de işçiler her ne kadar büyük bir dayanışma gösterirlerse gösterebilirler bu denli yaşamsallıktan uzak ele alınamazlar. **804.İşçi** masa üzerinde amacına ulaşmış bir metin gibi görünse de, kişiler, kişilerin işleniş ve mesajın iletilmesi bakımından zayıflıklar içermektedir.

Hüsametdin Çetinkaya’nın **Hatboyu Şantiye**’si de konusunu aynı olaydan almaktadır. AST’ın oynadığı **804.İşçi** oyununu bu olaya “saptırılmış” ve “yumuşatılmış” bir bakış açısıyla yaklaştığını savlayan Ankara Halk Oyuncuları (AHO) tarafından oynanmak üzere yazılan **Hatboyu Şantiye**’de yazar olayın gerçeklik boyutuna daha çok önem vermiştir. Olayın gerçeğinde, işveren işçilerin sendikaya girmesine değil, DİSK’e girmesine karşıdır. İşveren kendi ilişkide bulundukları sarı sendikaya girmek için işçileri zorlamasına karşın, işçiler DİSK’e girmişler, ancak DİSK de onları grev sırasında yüzüstü bırakmıştır. Sonuç olarak, **Hatboyu Şantiye**’de petrolün ülkemize insan yaşamına sağlayacağı yararlar üstüne yetkililerce çekilen nutuklara karşılık, olağanüstü güç koşullar altında, düşük ücretlerle çalıştırılan ve sendikası tarafından bile yapayalnız bırakılan, sömürülen işçilerin konumu verilerek, petrolün ülke insanı için felaketten başka birşey olmadığı gösterilmektedir.⁷⁶

Ele aldığımız dönem içerisinde yazılan oyunlar arasında, işçi ekseninde gelişen oyunlar içerisinde Vasıf Öngören’in **Zengin Mutfağı** ise, gerek yapısı ve kurgusu gerekse ele aldığı kişilerin, olayın ve ilişkilerin inandırıcılığı, yaşamsallığı ile diğerlerinden önemli ölçüde ayrılmaktadır.”*Zengin Mutfağı , toplumsal sınıflar arasında çelişkilerin gitgide keskinleştiği, 1970’ler Türkiye’sinde ‘kavganın dışında kalma’ çabası içinde safını şaşıranların öyküsüdür.* ⁷⁷ Oyun, bir köşkte aşçı olarak

⁷⁶Bkz: Tahir Özçelik, “Umut Veren Başlangıç: ‘Hatboyu Şantiye’, Milliyet Sanat, Sayı:233, 27 Mayıs 1977, s.25

⁷⁷Ayşegül Yüksel, “Vasıf Öngören Tiyatrosu: ‘Tanıdık’ Durumlardan ‘Yabancılaştırma’ya.”,

alışan Ltf Usta'nın anlatıcılığında gelişir. Lütfi Usta, mutfaktan hem ülkede hem de köşkte gelişen olaylara bakmaktadır. Kşkte çalışan hizmeti kızın nişanlısı Selim ihbarcı bir öğrencidir. Polisler ihbar ettiğı bir genci evinde sıkıştırıp öldürürler. Ancak evden bir kişi kurtulur. Selim, kurtulan bu kişinin kendisini gördüğü kuşkusuyla köşkte yaşamaya başlar. Köşkün sahibi onu eğitime yollar. Eğitimden sonra, aşırı milliyetçi bir kişilik olarak geri döner. Silahlı eylemlere karışır. Bu arada, Selim ve arkadaşlarının Hizmetçi Kız'ın abisinin de bulunduğ bir yere baskın yapacakları duyulur. Baskının yapılamaması zerine, Selim'in kızın üzerindeki baskısı artar ve Hizmetçi Kız ile Seyfi köşkten ayrılmaya karar verirler. Oyunun, getiğı süreç aynı zamanda "Anlatıcı" konumunda olan Lütfi Usta'nın bilinçlenme sürecidir de:

AşCI- Yani, yarın sabah hesabı görülecek bu mu?
İşkence edilecek olan..

AHMET- Evet.

AşCI- Allahım yarabbim, sen banım aklımı
koru.. Ahmat bu olabilir mi?

AHMET- Mesele lsnde Ltf Usta.. Selim'in
kafasının lsnde..

AşCI- Hay ben onun kafasının ölüsüne sıçayım...
zlme kız, zlme, iyi bile oldu...

KIZ- zlmyorum usat. Yalnız birşeye
yanıyorum. Seyfi abiyi kurtarayım diye
yalvardım. Kendim için yalvardığımı sanmış..
İşte buna yanıyorum.

AşCI- Peki ne dedi?

AHMET- Mesele lsndedir demiştir.

AşCI- Hay dinine yandığımın neymiş yahu bu
l?

AHMET- Bu lye FAşİZM derler.

AşCI- Hay ben bu faşizmin gelmişini geçmişini,
gelebileceğini, silsilesini, feriştahını,
ecdadını...⁷⁸

Lütfi Usta, oyunun başında “*ekmek kapısına bağlı, kimseye kötülük etmeyen, elinden geldiğince çevresine yardım eden*”⁷⁹ kendi dünyasında bir kişilikken oyunun sonunda bilinçle olayları yönlendiren bir kişilik haline gelir. Vasıf Öngören **Zengin Mutfağı**’nda, simgesel öğeleri de başarıyla kullanmıştır. Lütfi Usta’nın sürekli havlayan köpekleri zehirli et vererek öldürmesine karşın köşke başka köpekler alınması ve Lütfi Usta’nın tek başına bu köpeklerle mücadele edemeyeceğini anlaması, hem yaşamsal karşılığı bakımından inandırıcı olmakta hem de oyunun iletisi açısından düşünüldüğünde bununla simgesel bir anlam yakalanmaktadır. Vasıf Öngören’in **Zengin Mutfağı**, hem yazarın “epik” diye nitelediği kendi üslubunun hem de, işçi ekseninde, Sosyalist bir bakış açısıyla yazılmış düzen yergisi yapan oyunların başarılı bir örneğidir. Eleştirmen Ayşegül Yüksel, yazarın **Zengin Mutfağı**’ndaki başarısını şöyle anlatmaktadır:

*Öngören, seyircisini önce, yerli filmlerdeki “zengin mutfakları”nın “bildik” ortamına sokar; sonra da sahnede Yeşilçam filmlerindeki “yapay” ilişkilerin tam tersini göstererek onu zengin mutfaklarına “yabancılaştırır” “Zengin Mutfağı” musursuz yapısı, ironiyle yüklü ilişki ve çatışma örüntüleriyle Öngören’in ikinci başyapıtıdır.*⁸⁰

1970-80 dönemi içerisinde, “İşçi ekseninde” yazılmış oyunlara verilebilecek örnekler yukarda ele aldıklarımızla sınırlı değildir. Örneğin Oben Güney’in Bertolt Brecht ve Peter Weiss’in şiirlerini de kullanarak yazdığı tek kişilik bir sözsüz oyun olan **Yük** de işçi ekseninde gelişen ama, simgesel anlatımıyla ele aldığımız diğer örneklerden ayrılan bir oyundur. Oyunda, taşınacak olan yük giderek büyümekte ve taşınılmaz hale gelmektedir. Ancak taşınacak olan yük sanıldığı gibi, karın doyuracak ya da insanlığa yarar getirecek şeylerle değil, süprüntülerle dolu olduğu anlaşılmaktadır.⁸¹

⁷⁸A.g.y., ss: 284-285

⁷⁹Atilla Sav, “Zengin Mutfağı”, Milliyet Sanat, Sayı:255, 12 Aralık 1977, s.22

⁸⁰Vasıf Öngören, **Bütün Oyunları**, s.11

⁸¹Seçilmiş Yerli Oyunlar Kılavuzu, Devlet Tiyatrosu Yayınları, Tarihsiz, s.242

Bu dönem içerisinde sözünü ettiğimiz türden, metnine ulaşamadığımız ya da yazılmamış ama oynanmamış, kaybolmuş metinler de vardır. Örneğin Nihat Asyalı ve Y.Dağüstün'ün **Grev** ve Erol Toy'un **Bir İşçinin Günlüğü** bizim metnine ulaşamadığımız oyunlardır. "İşçi ekseninde düzenin çarpıklıklarını ele alma eğilimi" olarak adlandırdığımız ve belli bir dünya görüşü açısından bakılarak yazılan "tez"li oyunlar, 1970-80 dönemi oyun yazarlığımızın önemli bir çehresini oluşturmaktadır. Daha da ötesi, kendinden bir önceki ve bir sonraki on yıllık dönemlerde bu türden oyunlara çokça rastlanmaması da bu türün, neredeyse bu döneme ait bir tür olduğunu bile düşündürmektedir.



B.) Köydeki Toplumsal Değişikliği ve Köy Yaşantısının Sorunlarını Ele Alma Eğilimi

Osmanlı İmparatorluğu'nun kapalı toplum yapısı içinde kırsal kesimin kendi içine kapanık yaşantısı, Cumhuriyet devrimi ile birlikte farklı bir hal almıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde "teba" kabul edilen ve yalnızca vergi ile asker almak için akla gelen kırsal kesim, gerek Ulusal Kurtuluş Savaşı'nda gerekse Cumhuriyet'in ilk yıllarında oynadığı önemli ve etkili bir rol oynamıştır. Mustafa Kemal'in bir tek, "*Köylü Millet'in Efendisidir.*" sözü bile bu yaklaşım değişikliğini ifade etmek için yeterli sayılmalıdır. Bu söz, Osmanlı'nın sadece askerlikte ve vergide hatırladığı Anadolu köylüsünü, toplumsal kalkınmanın önemli bir gücü haline getirme çabasının yansımasıdır ve sanayileşmemiş bir toplumda üretimin gerçek adresini belirtmektir. Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak ve özellikle II.Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda sanayileşmemiş bir toplum için kalkınmanın en önemli ögesi olarak, tarım görülmüştür. Bu anlamda köy uzun yıllar 60'lı yıllara gelinene değin, ülkenin can damarını oluşturmuştur. Türkiye'ye verilen birçok dış yardımın da tarımsal kalkınmayı esas alan ve bu amaçla verilen yardımlar olduğu görülmektedir. 1950'den itibaren Türkiye'nin rotasını sanayileşme yolunda değiştirmeye çalışan, hızlı, çarpık kentleşmenin ve sanayileşmenin asal nedenlerinden olan Demokrat Parti iktidarlarında bile tarımsal kalkınma, kalkınmanın öncü gücü olarak kalmayı sürdürmüştür. Öyle ki, Marshall yardımları ve diğer uluslararası yardımların temel çıkış noktası da, tarımın teşviki ve tarımsal ürün ihracatı ile uluslararası kapitalist sistemle bütünleşme üzerine dayanmaktadır.⁸² İşte, bu noktadan hareketle, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren ve ağırlıklı olarak da II.Dünya Savaşı sonrasında kırsal kesimin giderek ekonominin ve siyasetin önemli bir aktörü haline gelmesi beraberinde kapitalist ilişkinin kırsal alanlara girmesini de getirdiği görülmektedir.

Oysa ki, süreç içinde kapitalist ekonominin kırsal alana hakim olmasıyla birlikte köyün toplumsal ve ekonomik yapısının tamamen

⁸²Bahattin Akşit- Mustafa Şen, "Kırsal Yapı", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, (13 Cilt) , İletişim Yayınları, İstanbul 1995, ss:810-811

değiştii görülecektir. Bu değişimin ivmesi süreç içinde giderek artmış, ve köylülük kavramının içeriği de değişmiştir:

Kapitalist ilişkinin kırsal alanlara girmesi, kendine yeterli üretim yapan, nakit paraya vergi ve belirli tüketim malı satın almak için ihtiyaç duyan haneleri pazar için meta üretimine zorlayacaktı. Kapitalist ilişkilerin kırsal alana girmesi üretim teknolojisi ve üretimin örgütlenmesi üzerinde de etkili olacaktı. (...) Tarımsal ürünlerin metalaşması, modern araç ve girdilerin kullanılması, nakit ihtiyacının artması, tüketim kalıplarının değişmesi, Köylü-tefeci-tüccar ilişkisinin artması, bir yandan köyde yaratılan artı değerin bir kısmının köy dışına çıkmasına, diğer yandan tarımsal faaliyetlerden sermaye birikimi sağlanmasına olanak vererek modern kapitalist işletmelerin doğmasına neden olacaktı. ⁸³

Kırsal kesimdeki bu köklü değişim, 1950’li yıllardan sonra hızla arttığı görülecektir. Gerekli altyapı ve taşıma kolaylıklarının olduğu büyük kentlerde sanayinin giderek gelişmesi, kentsel yaşam içinde ucuz işgücünü gereksindirmektedir. 1950’den başlayarak, Demokrat Parti çizgisinin Türkiye’nin önünün koyduğu seçenek, ya köyde olumsuz yaşam koşulları ile tarım işçiliğini, ortakçılığı sürdürmek ya da kente gelerek, modern yaşıntının olanaklarından yararlanarak yaşamaktır. Tıpkı “Amerikan Rüyası” olarak sunulan tasarımdaki, Amerika’nın bir fırsatlar ülkesi olduğu ve aklını kullanan insanların mutlaka başarılı olacağı inancı gibi, bu yıllarda özellikle kırsal kesimdeki insanlara kentin ve modern yaşıntının bir fırsatlar ortamı olduğu verilmeye çalışılmıştır. Bu yıllardan başlayarak, kırsal kesimden gerek büyük kentlere gerekse Avrupa ülkelerine büyük bir işçi akını yaşandığı görülecektir. Çağlar Keyder’e göre, bu dönem içerisinde dört köy tipi öne çıkmaktadır. Bunlar sırasıyla şöyle özetlenebilir:

⁸³A.g.y., s.811

*(...) geçimlik üretim yapan ve giderek kente ve yurtdışına göç yoluyla terk edilen köy; ekonomik faaliyetlerini çeşitlendiren küçük topraklı ticarileştirilmiş köy; kapitalistleşen köy; Feodal büyük toprak sahipliği olmaksızın kapitalist ilişkilerle tarımsal üretim yapan birimlerin ortaya çıkabildiği köyler...*⁸⁴

Yalnızca bu köy sınıflamasına bile bakıldığında, Türk toplumunda kırsal kesimin tek bir başlık altında incelenemeyeceği, en azından birinden ötekine önemli farklılıklar taşıdığı görülecektir. Yukardaki sınıflamadan hareket edersek, 1960'lerden başlayarak, toplumsal değişimin ve kentleri hızla ve çarpık bir biçimde geliştiren sanayileşme politikalarının bir sonucu olarak, kırsal kesimde çok köklü bir ekonomik değişiklik ve bunun da bir yansıması olarak büyük bir toplumsal çalkantı yaşanmıştır.

"Köy" 1960'lara gelinene değin, yazında ve dram sanatında çoğunlukla, saf, temiz insanlarıyla, en temel insani değerlerle birlikte "kan davası" gibi kimi ilkel hukuk ilkelerinin de yaşam bulduğu; ihmal edilmiş, unutulmuş bir ortam olarak tasvir edilmiştir. 1960'lerden başlayarak ve yoğunlukla ise 1970'lerde ise "köy" sermaye-emek çatışmasının, sömürünün, haksızlığın egemen olduğu, değerlerin kaybolduğu, kaçılan ve göç edilen bir ortam olarak anlatılmıştır. Bu dönem içerisinde yazılan köy oyunlarında, köyün sorunlarıyla birlikte, köyden kente göç ve kenti köylüleştirmeyi getiren "gecekondu" olgusunu birbirini izleyen ve aynı toplumsal katmanların başrolü oynadığı sorunsal alanlar olarak alınmalıdır.

1970'li yıllarda köy, modern yaşantının nimetlerinden yoksun, insanlık dışı şartların hüküm sürdüğü bir yer olarak ele alınmıştır. Bu dönem yazılan ve "köy" dekorunda gelişen oyunların çoğunda, "toprağına bağlılık" ile çoğu kez bir kurtuluş umuduyla aynı anlama gelen "kent özlemi"nin çatışkısı yoğun bir biçimde izlenmektedir.

Bu dönemde yazılan, A.Turan Oflazoğlu'nun **Elif Ana** adlı oyununda, iki insanın ölümü ve iki insanın da hapse girmesiyle sonuçlanan tüm olayların nedeni, başlatıcısı Elif Ana'nın büyük oğlu

⁸⁴Aktaran: A.g.y., s.813

Fazıl'ın Almanya'dan gelirken taşımacılık yapmak üzere getirdiği Mercedes otobüstür. Böylesi bir girişim, Elif Ana ve ailesi için köy yaşantısında yaşanan yoksulluktan ve yoksunluklardan bir kurtuluşu getireceği gibi; Elif Ana'nın bir anlamda hasmı sayabileceğimiz Şükrü'nün ve O'nun taka bir minibüsle yolcu taşıyan oğlunun ise umutlarını söndüren bir gelişme de olabilmektedir. Şükrü düne kadar yoksul oldukları için kızı Zeynep'i Fazıl'ın kardeşi Yakup'a vermezken "otobüs"ün geleceği duyulduğunda fikrini değiştirmiştir.

Oflazoğlu'nun oyununda, köyün değerlerinin savunucusu kocasını kaybetmesine karşın aile reisi olarak ayakta duran Elif Ana'ya karşıt olarak, toprağına toprak katmak isteyen, zenginleşmek isteyen Şükrü ile, O'nun minibüsçü oğlu Seyfi'nin para hırsı olaylara yön verir. Yıllarca Almanya'da çalışıp para biriktiren ve karısına kavuşmanın sevincini yaşayan Fazıl ile bir an önce sevdiği Zeynep ile evlenmek isteyen Yakup bu hırsın karşısında yenileceklerdir. Şükrü'nün, oğlu Seyfi'yi öldüren Yakup'u saklamasıyla olay Fazıl'ın üzerine kalır. Ancak kısa sürede gerçek ortaya çıkar. Şükrü, küçük oğlu ve aynı zamanda oyunda insani değerlerin bir başka savunucusu olan Şefik tarafından vurulur. Bu olayın failleri, cezalarını bulurken, özünde iyiniyetli olan ama suça sürüklenen Şefik ile Yakup ise hapse düşerler. Behiye kocası Fazıl'a kavuşurken, Zeynep ile Yakup birleşmeden ayrılmış olurlar.⁸⁵

Oflazoğlu, Elif Ana'da köy çevresinde yaşanan bir tragedyayı yansıtmak istemektedir. Ancak, kişilerin tek yanlarıyla ele alınmaları ve daha çok yazarın sözcüsü kişilikler olmaları, öykünün inandırıcılığını önemli ölçüde zedelemektedir. Elif Ana, önceki dönemlerde yazılmış oyunlarda görüldüğü gibi, köy gerçeğine "idealist" bakışın izlerini içinde taşıyan bir oyundur. Eleştirmen Zeynep oral'a göre Elif Ana'daki en önemli sorun "inandırıcılık"ın sağlanamamış olmasıdır: *"Toplumsal çelişmeleri, toplumsal çatışmaları, uzlaşmaz çelişkileri, günlük yaşamla tarihsel sürecin ilişkisini vermeden de bu gerçeklik, bu inandırıcılık sağlanmıyor."*⁸⁶

⁸⁵A.Turan Oflazoğlu, Elif Ana, Cem Yayınevi, İstanbul, Tarihsiz.

⁸⁶Zeynep Oral, "Mevsim Yargılamaktan Açıldı", Milliyet Sanat, Sayı:361, 1 Kasım 1980, s.45

Ayrıca Bkz. Seçkin Cılızoğlu, "Elif Ana", Tiyatro 80, Sayı:51, ss:16-18

Recep Bilginer'in **Sarı Naciye** adlı oyununda da köydeki yoksulluktan kaçma çabası, ardı sıra birçok kötü olayı da beraberinde getirir. Aşireti dağılmış Kör Hasan'ın oğlu Osman Çukurova'dan hasat mevsimi yaylaya gelmiş olan Elci'ye uyarak Çukurova'ya ırgatlığa gitmeye karar verir. Osman'ın fikrinde bu orman yaşamı ve yoksulluk bitecek, yaylaya bol parayla ve kısmetle dönülecektir. Osman, babası Hasan'ın buna karşı çıkmasıyla fikrinden vazgeçer ve yayladaki gençlerin kendisiyle alay etmesine dayanamadığı için de ormana sığınır. Elci bu kez de tutkun olduğu, Osman'ın kardeşi Naciye'yi Çukurova'ya götürmeye karar vermiştir. Naciye'yi kaçırmak için ormanı yakar. Yangın, o sırada ormanda bulunan Osman'ın üzerine kahr. Elci, Kör Hasan oğlunu kurtarmak için ormana gidince, yalnız kalan Naciye'yi kaçıır. Kör Hasan kızını aramaya koyulur. Töreye göre O'nu kendi elleriyle bulup öldürmesi gerekmektedir. Bu arada Naciye kendini Elci'ye teslim etmiştir. Kör Hasan aramaları sonucunda Naciye'ye bulur. Naciye sıtmaya tutulmuştur. Hasan tetiği çeker ama kızını vuramaz. Oyunun sonunda Hasan hasta kızını omuzuna alarak yaylaya döner.⁸⁷

Kırsal yapıdaki alışlageldik ilişkilerin ve toplumsal yapının bütünden parçalanması, darmadağın olması, köyde yaşayan insanı bir çıkmaza sürüklemektedir. Bir yanda, kendi içine kapanık ve zorunlu ihtiyaçlar temelinde yaşanan bir hayattan yoksullaşmaya doğru giden köy yaşantısı ve onunla birlikte yokolan değerler bütünü ile öte yanda köyde ya da kentte ücretli işçilik konumuna yerleşme ve köklerinden kopma seçeneği durmaktadır. Bu, tam anlamıyla bir bozgundur.

H.Vasfi Uçkan'ın **Acılı Toprak**'ı da bu sürecin bir yansımasını ele alan bir oyundur. **Acılı Toprak**'ta, toprağına aşırı derecede düşkün olan Bulgurcu ve karısı Hamide, toprağı olan bu tutkuları nedeniyle varlarını yoklarını kaybederler. Oğulları Hüseyin -ya da oyundaki adıyla Üssen- öldükten sonra karısı Esmâ başka bir adamla evlenmiş, torunları Ulviye de, Bulgurcu ile Hamide'ye kalmıştır. Bulgurcu Ulviye'ye Esmâ'nın karşı çıkmasına rağmen, bir ayakkabı ustası olan M.Ali'ye verir. M.Ali oyunda gelişen esnaf sınıfının bir temsilcisidir. Bulgurcu'nun kendisine damatlık armağanı olarak verdiği 200 yıllık tarlayı satarak dükkanına sermaye yapan

⁸⁷Recep Bilginer, **Sarı Naciye**, Çoğaltma Metin, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Tarihsiz.

M.Ali ile Bulgurcu'nun yolları, tarlanın satıldığıнын öğrenilmesi ile ayrılır. Bulgurcu için toprak herşeydir; kutsaldır. O'nun için bir tarlayı satmak kendini satmakla, karısını satmakla eşdeğerdir. Tohrak ekilmese de, para getirmese de satılamaz, elden çıkarılamaz. Oysa damat M.Ali için, işlenmeyen ve hiçbir işe yaramayan bu toprağı satıp sermaye yapmak daha karlıdır. Sonuçta evin geçimi de M.Ali'nin dükkanından sağlanmaktadır. Bulgurcu M.Ali'yi evden kovar. Ulviye de dedesi Bulgurcu'yu dinlemeyip M.Ali'nin arkasından gidince Bulgurcu'nun bir yanına felç iner. Bulgurcu için Ulviye'nin doğuracağı çocuk "Üssen" in ta kendisidir; oğlu tekrar dünyaya gelecek ve Bulgurcu varını yoğunu "Üssen" e bağışlayacaktır. Ancak O'nun toprak tutkusu torunu Ulviye'yi evden kaçırmıştır. Bulgurcu uzun zaman Ulviye'nin ve karnındaki "Üssen" in özlemi ile yaşar. Düşünde onların bağevine geldiklerini görür. Evinden kovduğu gelini, Ulviye'nin annesi Esma'ya, Ulviye'nin yerini söylemesi için elindekini avucundakini verir. Ancak Esma'nın da yalan söylediğı ve onları kandırdığı ortaya çıkar. Artık Bulgurcu'nun elinde avucunda birşey kalmamıştır. Karısının Esma'ya ateş etsin diye verdiği çifteye toprağı doğrultur, toprağı kurşunlar. Bütün bu belaların kaynağı topraktır.

Acılı Toprak, köyün değışim sürecinin oldukça açık bir biçimde yansıdığı bir oyundur. Köydeki herkes toprağını satmaktadır. Köydeki toprakları, köyün yerlileri değıl, başka başka insanlar almaktadır. Bulgurcu, ne toprağını işleyebilecek ne de onu savunabilecek güçtedir. O'nun toprakları da kısa zamanda el değıştirecektir. Bu durum M.Ali gibiler için olağan bir duruken, Bulgurcu için ise ölüm-kalım meselesidir. Bulgurcu, ile M.Ali farklı değıerler sisteminin iki temsilcisidir. M.Ali işine motorsiklet ile giderken, Bulgurcu onca yaşına rağmen özlediğı tarlasına görmeye at sırtında gider. Tarlanın satıldığıнын öğrenen Bulgurcu ile M.Ali arasındaki konuşma bu karşıtlığın önemli göstergelerinden biridir:

(...)

M.Ali- Öğrendin demek?

Bulgurcu- Saklı mı kalacak sanıyordun?

M.Ali- sanmıyordum, söyleyecektim.

Bulgurcu Ne zaman söyleyecektin? Satalı iki ay olmuş.

M.Ali- (Sakin) E bana bağışlamadın mı dede sen onu?

Bulgurcu- (Giderek öfkelenir.) Satasın diye bağışlamadım.

M.Ali- Lüzum etti sattım. Ne yapayım?

Bulgurcu- Benimdedelerimden kalma o toprak. İkiyüz yıldır bizim o tarla. İkiyüz yıldır.

M.Ali- Bundan sonra da başkalarının olsun.

Ölüm yok ya ucunda.⁸⁸

Acılı Toprak'ta, köydeki ekonomik ve toplumsal değişimin ne denli sancılı olduğu ve bunun bireyler üzerindeki yıkıcı etkisi verilmektedir.

Köy gerçeğini ele alan oyunlarda, yılların süzgecinden geçmiş geleneklerin, törelerin, modern yaşantı ve modern hukuk ile sorgulanması da önemli bir tutmaktadır. Bu bağlamda, dönemin önemli oyunlarından Erdoğan Aytekin'in **Ebekaya**'sında, kadınların yüzyıllardır çocuklarını "Ebekaya" adı verilen kayada doğurma zorunluluğu anlatılmaktadır. 20.yüzyılın ikinci yarısında bile, insan sağlığı ve varlığı hiçe sayılarak uygulanmak istenen bu "töre"ye ne kadar çağdışı ve akılalmaz olursa olsun karşı durulamaz. Ömer Atilla Sav'a göre, "Köyün toplumsal ve ekonomik önderleri (ağa ile imam) törenin bozulmasına göz yumamaz. Bir kez başlarsa çözülme, çorap söküğü gibi gelebilir arkası."⁸⁹ Bu gerçeğe karşın, Erdoğan Aytekin **Ebekaya**'da gençlere yılların getirdiği tüm çarpıklıkları, acımasızlıkları barındıran ve köyün tüm tutuculuğunun simgesi olan bu kayayı yok ettirerek, duygu yoğunluklu ve idealize edilmiş bir sonuca ulaşmaktadır. Oyunda genç kuşak, eskinin tüm kokuşmuş, acımasız değerlerini yok edecek bir güç olarak sunulmaktadır.

Törelerin insanı yokoluşa dek sürükleyen acımasız baskısını yansıtan oyunlara önemli bir örnek de, Murathan Mungan'ın **Mahmud İle Yezida**'sıdır. **Mahmud İle Yezida**, bir ırmakla ayrılan biri Müslüman diğeri ise Yezidi iki köyden, birbirine tutulan iki gencin trajik öyküsüdür. Bu iki

⁸⁸H.Vasfi Uçkan, **Acılı Toprak**, Çoğaltma Metin, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, 9.8.1983, s.37

⁸⁹Ömer Atilla Sav, "Altındağ Tiyatrosu'nda Önemli Bir Oyun", **Milliyet Sanat**, Sayı:105, 8 Kasım 1974, s.24

köy arasında ezeli bir düşmanlık vardır. Müslüman köyün ağası, Yezidi köyünün arkasındaki bataklığı kurutup buraya pirinç ekmek istemektedir. Yezidi köyünü aşmak için, bir çözüm düşünülür. Yezidi köyünün etrafına bir daire çizilir. Yezidiler bu daireyi aşamayacaklardır. Bataklık kurutulunca bu daire de kaldırılacaktır. Bu daireyi hiçe sayan Mahmud Yezidiler tarafından vurulur. Yezida ise Mahmud'un vurulduğu yerde kendini bir daire içine alır ve bu dairenin dışına hiç çıkmaz. Mahmud'un ördüğü saçlarının her bir örgüsünü bir gün çözerek kendini 40 gün sürecek bir ölüme yazgılar. Mahmud'un ve ardından Yezida'nın törelerin acımasız baskısına kurban oluşunun ardından, traktörler çalışmaya başlar. Toplumsal değişim, ekonomik yapıyı kökünden değiştirirken, törelerin acımasız baskısı insanları kurban etmeyi sürdürmektedir.

Yazıldığı dönem içinde birçok amatör ve profesyonel tiyatro tarafından oynanan ve oynandığından daha çok yasaklanan Mehmet Türkkân'ın **Bu Oyun Oynanmamalı** da köy gerçeğine, toprak reformuna açık biçimin olanakları içinde farklı bir bakış açısı getiren farklı bir oyundur.⁹⁰ Oyun, daha başlamadan seyircilerin arasından çıkan bir polis oyununun nasıl oynanacağı konusunda oyuncuları yönlendirir. Oyun da onun yönlendirmesi doğrultusunda Tanzimat Fermanı'nın *"kamuya ait toprakların halk tarafından özel mülk olarak tapulanabileceği"* yolundaki maddesinden hareketle başlar. Oyunda, toprak reformu gibi halkın yararına görülen bir olayın nasıl süreç içinde halkın aleyhine işlediği gösterilmektedir. Köyün ileri gelenleri rüşvet yoluyla bütün toprakları parsellerler. Oyunda, sonradan karşımıza köy ağası olarak çıkacak Osman, Kadı ve Kalem'in kişiliklerinde köydeki sömürü çarkının işleyişi açık bir biçimde ortaya konmaktadır. Oyunda, köydeki sömürü çarkının farklı biçimlerde ortaya çıkışı işlenmektedir. Toprak ağalığı, din sömürüsü, rüşvet ve adaletin esamesinin okunmaması köydeki sömürü çarkının işleyişinin farklı alanlardaki yansımalarıdır. Oyunda, "Adalet mülkün temelidir" anlayışı yerine "Mülk Adaletin Temelidir." anlayışının nasıl egemen olduğu gösterilmektedir. Osman, Kadı ve Kalem üçlüsü oyunda zaman aşımı gerçekleştirilerek 1946 yılına gelindiğinde yine karşımıza çıkarlar. Bu defa karşımızdakiler onların oğullarıdır: Osmanoğlu, Kadıoğlu

⁹⁰Memet Türkkân, *Bu Oyun Oynanmamalı*, Bozkır yayınları, Ankara 1975.

ve Kalemoglu. Ancak çarkın işleyişinde değişen hiçbir şey yoktur. Köye makinenin girmesiyle köylüler işsiz kalmaya başlarlar. Toprak reformu hala gerçekleştirilememiştir. Köylüler artık büyük kentlere ve yurtdışına göç etmektedirler. Her dönemde kazananlar ve kaybedenler aynıdır. Sömürü olgusunun siyasal, ekonomik ve dinsel yanlarını tüm açıklığıyla vurgulayan oyunda halkın tüm bu olana bitene başeğışı de eleştirilir. **Bu Oyun Oynanmamalı**'nın sonunda, Köylü Kadın'ı oynayan oyuncunun bu sömürüye karşı çıkışına, bu gidişin değiştirilmesine yönelik istemler eklemlenir. Seyirciyi de kapsayan, "demokratik" bir biçim içinde şu kararlar oyun bağlanır:

*I.Köylü: (...) Yıllar önce başlamış oylan bu oyun bir çözüme ulaşamayarak yeniden başa dönmüştür. Bu durum karşısında gayet demokratik usulleriyle halk oyuna başvurulmuş ve halk, 'Artık bu oyun oynanmamalı' diye karar vermiştir. Biz de ol karara uyarak bu oyuna burada son veriyoruz.*⁹¹

Yine, "Köy" dekoru içinde sömürü çarkının işleyişinin ve ücretli işçiliğin köye yansımaları olarak kabul edebileceğimiz ırgatlık olgusunu irdeleyen bir başka oyun da Haşmet Zeybek'in **Irgat** adlı oyunudur. Zeybek **Irgat**'ta, ırgatların sürü olmaktan çıkıp halk olmanın bilincine varmalarını; bu bilinçlenme sürecini işlemektedir. Irgatlar seçim zamanı gelip çatığında artık bilinçlenmişlerdir. Kendilerine karşı geliştirilen oyunun en büyük suçlusu saydıkları politikacıları köyden kovalamışlardır. Köylüler, Süleyman Ağa'nın kendilerine oylarını onun istediği partiye atmaları için verdiği ellışer lirayı almışlar hem de o partiye oy atmamışlardır.⁹²

Ömer Polat'ın **Aladağlı Miho**'su ise, köydeki acımasız sömürü düzenini, gençliğinde ağanın adamı olan ama sonra yaşlandığı için köyden atılmak istenen yoksul bir köylü Miho ekseninde anlatır. Miho umarsızlık içindedir; her fırsatta ağanın adamları tarafından dövülmektedir. Karısı hastadır; çocuğunun ayağına çivi batmıştır. Ağa köyün bakkalı Hüseyin Efendi'yi de etkileyerek Miho'ya hiçbir şey satmamasını söylemiştir. Her

⁹¹A.g.y., s.110

⁹²Haşmet Zeybek, **Irgat**, Koral Yayınları, İstanbul 1975.

yanından sarılmış ve çaresiz kalmış Miho için oyunda asıl trajik olan nokta, gençliğinde kendisinin de aynı biçimde yaşlı ırgatları köyden sürmek için dövmüş olmasıdır. Şimdi o da tıpkı, onun dövdüğü ve köyden kovduğu yaşlı ırgatlardan biridir. Yazar, Miho kişiliğinde, düzenin bekçiliğini yapanların da bir gün o düzenin kurbanları olacağını vurgulamaktadır. Köydeki bu sömürü düzeninin işe yaramayan ırgatlara ihtiyacı yoktur. **Aladağlı Miho**, biçimsel olarak bir köy düğününde oynanan bir “seyirlik” oyun olarak gelişir. Bu, “oyun içinde oyun” tekniğiyle gelişen oyunun gerçek zamanında da köyün yapısı değişmiş değildir. Oyunun sonunda, Miho ölen karısına kefen bezi vermeyen bakkal Hüseyin Efendi’yi öldürerek dağa çıkıyor. Özdemir Nutku, Ömer Polat’ın burada kendisiyle bir çelişkiye düştüğünü söylüyor. Oyun, hem toplumcu bir bakış açısıyla yazılmıştır hem de Miho ancak öz çıkarları söz konusu olduğunda başkaldırmaktadır:

Oyundaki kişilerin ağaya karşı gelmeleri ise kollektif bir erek için değil, kendi öz çıkarları söz konusu olduğunda ortaya çıkıyor. Oyunun bu kaderlerine boyun eğmiş kişileri, Miho ve arkadaşlarının dağa çıkmasıyla efsanevi ve romantik bir başkaldırı havasıyla kendilerini gerçekleştirebiliyorlar. Bu eylemde bir Köroğlu romantizmi, bir Robin Hood ya da Haydutlar’daki düzene karşı olan Kari Moor’un dağlara çıkması motifi var.⁹³

Aladağlı Miho, “seyirlik” geleneği ve estetiği içinde köydeki sömürü düzeninin vermeye çalışırken, seçtiği biçimin estetik olanaklarından yeterli ölçüde yararlanmadığı için şematik, kaba çizgili bir oyun olarak değerlendirilmelidir. Kişilerin ön planda görüldüğü bu oyunda yazar, Miho’nun psikolojisine derinlemesine girerek bireyin tragedyasını ve açmazını yakalamayı seçmediği gibi, Özdemir Nutku’nun oyunla ilgili eleştirisinde belirttiği gibi kollektif olanı da öne çıkartmamıştır. Bu da, oyunun tezine tamamen karşıt bir durum ortaya çıkartmaktadır. Özdemir Nutku oyundaki bu yanlış algılama için, “(…)

⁹³Prof.Dr.Özdemir Nutku, *Aladağlı ‘Miho’nun Hikayesi*, Tiyatro 76, Sayı:33, 8.2.1976, s.22

kanımca ön düzeyde gösterilmesi gereken bozuk düzendir ve bu bozuk düzenin araçları da kişilerdir. Oysa kişiler ön düzeyde olunca, sorunun kaynağı da kişiler oluyor”⁹⁴ demektedir.

Ömer Polat **Aladağlı Miho**’da Miho özelinde bir insanın nasıl “kahraman” ve “Efsane” haline gelebildiğini gösterirken, Orhan Asena da **Toroslardan Öteye** adlı oyununda Kurt Mustafa kimliğinde, köy gerçeği içinde bir *anti-kahraman*’ı ele alır. Oyun, kasabanın istasyonunda, hapisten yeni çıkmış olan Kurt Mustafa’nın beklendiği sahne ile başlar. Buradaki insanların yorumları Kurt Mustafa’nın kemliği hakkında bizi bilgilendirir:

DOKTOR- Duymuştum, halkın efsaneleştirdiği bir takım haydutlar vardır, namus uğruna vururlar birini, çıkarlar dağa, yol keserler, adam öldürürler, mangaları, müfrezeleri bozarlar. Büyüdükçe büyürler, büyüdükçe efsaneleşirler.⁹⁵

Oysa ki oyunun diğer kişilerinden Mandıracioğlu’na göre, Kurt Mustafa “kahraman” olmak bir yana “bulaşığın biri”dir. Gencecik karısını bırakarak toroslardan öteye geçmiş, haraç alarak yaşayan bir adamdır:

MANDIRACIOĞLU- (...) Efendim, bu herif kadar arsız yüzüzü görülmemiştir. İş gücü adam kazıklamak. Öyle, erkekçe mertçe adam öldürsün ne gezer. Arkasından bıçakladıkları olmuştur ama vurup öldürmek, mangal kadar yürek ister. Bunun, bizimkinin yaptığı ise küçüktür, küçük, şuncacık...⁹⁶

Kurt mustafa ise insanların onu değerlendirdikleri noktadan çok uzaktadır. O artık, haksız kazanç peşinde koşmamaya karar vermiştir. Kapıcılık, bekçilik de dahil ne iş olursa olsun yapmaya razıdır. Ancak, bütün bu davranışlarıyla insanların ona biçtiği kahraman rolünü oynayamaz. Bu süreç aynı zamanda toplumun ona sırt çevirdiği, ondan umudunu kestiği bir süreçtir. Oyunun sonunda köylü yine tren

⁹⁴A.g.y., ss: 21-22

⁹⁵Orhan Asena, **Toroslardan Öteye**, İlke Yayınları, Ankara 1994, s.14

⁹⁶A.g.y., s.15

istasyonundadır. Kurt Mustafa uğurlanmaktadır: *Giden kahramanlarının dönmesini umutla bekleyeceklerdir; yine onun hikayesi dilden dile dolaşacaktır. Ama biz onun dönmeyeceğini biliriz.*⁹⁷ **Toroslardan Öteye**, kırsal kesimdeki yoksul, çaresiz ve küçük insanın bütün bunları aşmak adına nasıl da kahramanlara ihtiyaç duyduğunun, kahramanlar yarattığının etkili bir örneğidir. Kurt Mustafa'nın bir gün tekrar kahraman olarak buraya döneceğini düşünürler. Ancak, Mustafa İstanbul'a emeğiyle geçinmeye; hamallık yapmaya gitmektedir. **Toroslardan Öteye**, ekonomik ilişkilerin değişmesiyle kırsal kesimdeki kahraman kültürünün de nasıl yokolduğuna önemli bir örnektir.

Ele aldığımız dönem içinde, "köy" dekoru içinde gelişen ama gerek dram sanatı açısından gerekse tiyatral nitelikleriyle öne çıkan bir oyun da, Oktay Arayıcı'nın **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi**'dir.⁹⁸ **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi**, yazarın deyişiyle bir "seyirlik tragedya"dır. Arayıcı, bu oyunu tanımlarken birbirine karşıt olarak algılanabilecek iki öğeyi; "Seyirlik"i ve "Tragedya"yı birleştirerek yan yana kullanabilmiştir. Oyun da yapısal açıdan bu adlandırmadaki iddiayı taşıy niteliktedir. Oyun, köydeki sömürü düzeninin kendi çıkarlarına aykırı düşen insanları hiç acımadan yokedebilecekleri gerçeği üzerine kurulmuştur. Oyunda, geçmişte işlenen ve intihar olarak üstü kapatılan bir siyasal cinayet açığa çıkartılarak; bu cinayeti işleten sömürücü ve buyurgan düzenin temsilcilerini sorgulanmaktadır. Arayıcı, bu oyununda bir siyasal cinayet ekseninde; toprak ağalığından şeyhlik düzenine evlilik kurumundan, hukuk'un işleyişine ve adalet duygusunun zedelenmesine değin köyde yaşanan tüm çarpıklıkları geniş bir yelpaze içinde irdelemektedir.

Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi'sinde, Yemloğlular ve Günyanlılar adlı iki büyük aile arasında, arazi anlaşmazlığına dayanan bir kan davası vardır. Devletin ağaları toplayıp sürgüne gönderdiği haberini alan Yemloğlu ailesinin lideri Abdülgani, topraklarını kaybetmemek için Günyanlılar ile barışıp topraklarını birleştirmek ister. Kaymakam'ın raya

⁹⁷Zerrin A.Çelenk, *Tiyatroda Anti-Kahraman Olgusu ve Bu Olgunun Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Model Oyunlarla İncelenmesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne ve Görüntü Sanatları Anabilim Dalı, İzmir 1992, s.56

⁹⁸Oktay Arayıcı, *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi*, Yeni Türkü Oyun Yayınları, İstanbul 1982.

girmesiyle iki aile barışır ve “kan bedeli” olarak da her iki taraftan birer kız gelin alınır. Yemloğlu’lardan Selvihan bu evliliklerin üzerinden bir yıl geçmesine karşın çocuk doğuramaz. Zalha’nın kışkırtmaları sonunda kocası Şehmuz Selvihan’ı boşar. Ailesi Selvihan’ı kabullenmeyince o da sütannesinin evine yerleşir. Sütannesi Sultanca’nın oğlu Haydar da , Adana’da çalıştığı, fabrikadan sarı sendikaya karşı çıktığı ve işçileri bilinçlendirdiği için atılmış, çalışmak için İstanbul’a gitmeden köye uğramıştır. Yeni Anayasa’ya göre, topraksız halka ağaların topraklarından dağıtılacaktır. Avukat Erhan, Zalha’ya Yemloğlu’yla topraklarını birleştirirse ellerinde daha çok toprak kalacağını söyler. Zalha bunun üzerine Selvihan’ı yanına çağırır ama bu kez de Selvihan gelmeyi kabul etmez. Bunun üzerine Abdülgani, Haydar’a annesinin hasta olduğunu bildiren bir talgraf çektirir. İstanbul’dan gelen Haydar’ı, Selvihan’ın çocuğunun ondan olduğu bahane ederek öldürür. Cinayete ise intihar süsü verilir.

Oktay Arayıcı **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi**’nde köyün ağır, tutucu, baskıcı gelenekleriyle, köydeki sömürü düzeninin, ağalığın çarklarının birbirine geçişini çarpıcı bir biçimde anlatmaktadır. Oyun, oyuncuların kendi kimlikleriyle başladıkları, “açık biçim” estetiğinde geliştirilmiştir. İzleyiciye ise bu sorgulamada yargıcı görevi verilmiştir. Oyun, Haydar’ın asılmasından başlayarak “sondan başa” bir “Geri dönüş” tekniği ile biçimlenmiştir. Oyunda, bugünü yansıtan Araştırmacılar’ın olayla bağlantısı ise II.Araştırmacı’nın Selvihan’ın oğlu olmasıyla verilmeye çalışılmıştır. **Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi**, köydeki toplumsal düzeni, nedenleri ve sonuçları ile çarpıcı bir biçimde anlatması ve kendine has bir tiyatral estetik ortaya koyması bakımından bu dönem içerisinde yazılan “köy” konulu oyunlar içinde en önemlisi sayılmalıdır.

Bu dönemde yazılan ve daha çok köydeki toplumsal değişimin yanı sıra, köydeki ezici gelenekleri ve kadın-erkek ilişkisindeki eşitsizliği vurgulayan oyunlardan biri ise, Fazıl Hayati Çorbacıoğlu’nun **Erkek Satı**’sıdır. Erkek Satı, diye anılan kadın Kurtuluş Savaşı’nda gösterdiği yararlıklardan ötürü kendisine madalya verilmiş bir kadındır. Şimdi de muhtarın aracılığıyla kendisine hükümet tarafından maaş bağlanacaktır. Satı’nın kocası kendisine terk etmek ve Yoğurtçu Pamuk’un 16 yaşındaki

kızı Naciye ile evlenmek istemektedir. Kocasını Satı'ya her istediğini yaptırmak adına, maaşı reddetmesini yoksa ondan boşanacağını söyler. Satı, ona inanarak maaşını Kızılay'a bağışlar. Gerçek ortaya çıktığında ise Satı, yaşamını mahveden ve onu ortada bırakmaya çalışan kocasını vurarak öldüren genç kadının üzerinden suçu alarak yine köy kadının anaçlığını, cesaretini gösteren bir davranışta bulunur. **Erkek Satı** bir kurtuluş savaşı kahramanı da olsa, kırsal kesimde kadının nasıl bir baskıya boyun eğdiğini gösteren önemli bir oyundur. Köyde, Erkek Satı gibi güçlü bir kadın bile bu feodal baskıların çevrelediği hayat içinde varolmakta zorlanmaktadır.⁹⁹ **Erkek Satı** dönemde yazılmış oyunların çoğunda görüldüğü, gösterildiği gibi, hayat içinde mücadele eden, ezilen, hor görülen köylü kadının törelere karşı baş eğen ama onurunu koruyan tavrının yoğun bir biçimde yansıdığı bir oyundur:

*Ölmek istedi... Kaçmak istedi. Oysa Erkek Satı'ydı o. Kaçmak nedir bilmezdi... Peki neden köy yeri ey meydanı gibi değil dedi. Kırmalı şu dar çemberi dedi. Ama kıramadı. Zorluydu baskıcının çemberi. Bağnazın kısıpı. Gerçekte erkek olmak neydi ki? Savaş yerinde erkek gibi kurşun sıkarken düşmana kadın değil miydi o? (...) Bu böyleyken onun değerini bilmeyen kim? Kim ona hakkını vermeyen? Onu bağrına basan, onu yücelten koca bir toplum mu? Yoksa aynı toplumun içine çöreklenen baskısıyla., gelenekleriyle. acımasız töreleriyle kocaların, kocamışların simgelediği sömürücü azınlık mı?*¹⁰⁰

Nezihe Araz'ın **Bozkır Güzellemesi**'nde ise köyü de büyük ölçüde etkisine alan ülkedeki toplumsal değişimin, kadının konumunu nasıl değiştirdiği anlatılır. **Bozkır Güzellemesi**'nde öncelikle anlatılan geleneklerin ezici baskısı altından kalan, ezilen kadının öyküsüdür.

⁹⁹F.Hayati Çorbacıoğlu, **Erkek Satı**, (Çoğaltma Metin), Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, (Tarihsiz)

¹⁰⁰Nedret Güvenç, "Erkek Satı Üzerine Düşünceler", **Türk Tiyatrosu**, Sayı:426, Mart 1980, s.9

Evlenmesinin üzerinden bir yıl geçmesine karşı çocuğu olmayan Gülizar, başta kaynanası Halime olmak üzere tüm köyün baskısını üzerinde hisseder. İhsan'ın abisi Alişan onu çalışmak için Almanya'ya çağırılmaktadır. Öncelikle onu, kocasının eve bir kuma getirmesi için ikna etmeye çalışırlar. Çünkü, İhsan'ın çocuğu olursa Almanya'ya gitmeyecektir. Gülizar buna şiddetle karşı çıkar. İhsan Almanya'ya gitmek üzere köyden ayrılır. Ama artık kapılar yabancı işçilere kapılar kapanmıştır. İhsan'ın Almanya hayalinin sona ermesinin hemen ardından şehirde kapıcılık yaptığı duyulur. Gülizar, kocasının peşini bırakmak istemez; annesiyle birlikte İhsan'ın kapıcılık yaptığı şehre gider. İhsan genelevden kurtardığı Zühre ile evlenmiş ve ondan iki çocuğu olmuştur. Zühre, İhsan'a onu genelevden kurtardığı için minnettar olmasına karşın halinden pek memnun değildir. İhsan, Zühre'nin gündelikten kazandığı parayı da elinden alarak kumar oynamaktadır. Zühre ile Gülizar arasında bir yakınlaşma olur. Gülizar yeniden köye döner. "Kısır"lığından ötürü kendine yapılan tüm baskılara direnerek tek başına ayakta durmaya çalışmaktadır. İhsan'ın kumar arkadaşını bıçakladığı haberi duyulur. Gülizar Zühre'yi ve çocukları köye getirerek onları korumasına alır. Gülizar, köyün tüm baskısına karşın yeni bir savaşıma daha girer. Bu, her ne olursa olsun kadınların hemcins olmaktan dolayı girdikleri bir dayanışmadır. Zühre'nin köye geldiğinde yaşadıkları, Gülizar'ın yıllardır yaşadığı baskıların, horgörölmelerin bir parçasıdır:

GÜLİZAR- Heeey! Dağlılar, köylüler, Heey!

Durun be, durun!

(Ortaya atılır, kadınlar elleri bir an havada kalırlar, Gülezar'a korkuyla bakarlar. Elleri düşer.) Vay Allaktan korkmazlar vay! Ne istiyorsunuz allahın garibinden! (Durur, Zühre ağlamaktadır.) Zühre Bacı! Kader bizi, hiç haberimiz olmadan birbirimize düşman etti. Bu ne senin suçun, ne benim suçum.

KORO- Kaderin suçu, kaderin suçu.

GÜLİZAR- Sırada ortağımsın. Baş düşmanımsın. Ama ben seni düşmanım gibi görmüyom. Kadın

kısının, adları başka emme yazgıları aynı. Ha sen, ha ben. Ayrıcalık yok.

KORO- Ayrıcalık yok! ¹⁰¹

Bozkır Güzellemesi, geleneklerin baskısı altındaki köy kadını ekseninde, gelenekler karşısında kumalık, kısırlık, başlık parası ve kadının ekonomik bağımlılığı sorunlarını ele almaktadır. Zühre özelinde irdelendiği gibi, şehirde de kadının konumu çok fazla değişmemektedir. Zühre, kısır olmamasına ve üzerine kuma getirtilmemesine rağmen kocası tarafından satılmak istenir. Bu baskın izleğin yanında oyunda, köyden kente ve Almanya'ya göç olgusu da işlenir. Varını yoğunu satarak, modern yaşantı içinde bir çıkış arayan köy insanının düşkırıklıkları da oyunun önemli bir iletisini oluşturmaktadır. Neziha Araz bu oyununda, *"bireyin toplumla, törelerle çatıştığı noktada ahlakçı bir çıkış"* ¹⁰² getirmektedir.

Necati Cumalı'nın **Yaralı Geyik** adlı oyunu ise dönem içinde yazılan "köy" konulu oyunlardaki, toplumsal yapının dönüşüme uğramasından doğan yapısal sorunların, bireyin eskiye ait tutkuları ekseninde anlatıldığı oyunlara bir örnektir. **Yaralı Geyik**'te, bir geyiği vurmaya tutkulanmış bir avcının, Duran Karaca'nın öyküsü anlatılır. Duran Karaca, çok içtiği bir gece arkadaşlarının etkisiyle Dul Hatice'nin evine girerek onunla birlikte olur. Köylü, bütün köye korku salan bir ayıyı öldürmesi için, Duran'a ayının Hatice'yi kaçıracağını söylerler. Bunu duyan Duran ayıyı öldürür. Kendisine başkanlık teklif ederler fakat o bunu kabul etmez. Oyunun ikinci perdesinde ise yıllar sonrası anlatılır. Köy gelişmiş, turistik bir hal almıştır. Ancak Duran'ın içindeki av tutkusu hala sürmektedir. Köye korku salan ayıyı öldürmesi hala bir efsane gibi anlatılmaktadır. Duran yalnız yaşamaktadır. Ancak çok genç bir kıza aşık olmuştur ve onunla evlenmek istemektedir. Ancak engel olamadığı av tutkusu onu ölüme götürecektir. Bir gün yine ava çıktığında, yıllardır peşinde olduğu geyiği vurmayı başarır. Fakat, kendi de kötü bir biçimde yaralanmıştır. Duran tutkusuyla ve hayatında yaptığı hatalarıyla yüzleşirken son nefesini verir. Cumalı, **Yaralı Geyik**'te, verdiğimiz diğer örneklerdeki gibi olmasa da, köydeki yapısal değişikliği ve bunun köy insanına yansımaları, bir bireyin kendine özgü

¹⁰¹Nezihe Araz, **Bozkır Güzellemesi**, (Çoğaltma Metin), Özdemir Nutku Belgeliği, s.61

¹⁰²Ömer Atilla Sav, "Bozkır Güzellemesi", *Milliyet Sanat*, Sayı:117, 31 Ocak 1975, s.24

tutkusu çevresinde anlatmaya çalışmıştır.

Necati Cumalı'nın **Gömü'sü** ise, köydeki toplumsal değişimin ekonomik şartları giderek ağırlaştırılması ve bu ağır şartlar içinde köy insanının bir çıkış aramasının ironik öyküsünü anlatmaktadır. **Gömü**, kentteki fırsatlar dünyasının köye bir yansıması olarak algılayacağımız "definecilik" olgusu ve köy insanının boş hayalleri üzerine kuruludur. Zaman zaman mahkemeye de toprak davalarında yardım eden avcı Arif Efe'ye bir gün gençlik arkadaşı Hristo'dan bir mektup gelir. Hristo bu mektupta, köydeki bir gömünün yerini yazmaktadır. Arif Efe ve köylüler Hristo'nun verdiği tarif üzerine dul Sıdika ile kızı Letafet'in yaşadığı evin bahçesini kazmaya başlarlar. Fakat altınları bulamazlar. Bu arada yaşamlarında birçok değişiklik olmakta, yaşam "gömü bulma" hayaliyle yan yana sürüp gitmektedir. Sıdika ile Arif ve Hamdi ile Letafet arasında bir yakınlaşma olur. Hamdi, "gömü" hayalinden vazgeçerek, arsasını satıp taksicilik yapmaya başlar. Seyfi ile Arif ise pes etmemişlerdir. Bu kez de gömüyü Sarı Yani'nin bahçesinde arayacaklardır.¹⁰³

Haşmet Zeybek'in **Düğün Ya Da Davul** adlı oyunu ise "Seyirlik" oyun tarzında biçimlenmiş ve köydeki kız alıp vermedeki sorunları gülmece penceresinden işleyen bir oyun olarak, gerek yazıldığı dönemlerde gerekse sonraki yıllarda oldukça fazla oynanmış, ilgi görmüş bir oyundur. Oyun, "Seyirlik" estetiği içinde, sergilemeci bir tavırla köydeki gelenekleri ve bu geleneklerden doğan gülünçlükleri çarpıcı bir biçimde yansıtmaktadır.

Bu dönemde yazılmış "köy" konulu kimi oyunlarda ise tıpkı televizyonlardaki köy konulu dramalarda yapıldığı gibi folklorik, geleneksel özellikleriyle köy tanıtılmaya çalışılır. Bunlar bir çeşik "folklorik sahne gösterileri"dir. Bu tür sahne gösterilerine örnek olarak, içinde hiçbir çatışma barındırmayan Ali Yürük'ün **Türkmen Düğünü** adlı oyunu verilebilir. Yürük, bu oyununda adetleri, gelenekleri, manileri, ağıtlarıyla bir Türkmen düğününün öncesini ve sonrasını sergilemeci bir yaklaşımla sahneye taşımıştır. Köyün okumuşlarından Ahmet Haskız'ı

¹⁰³Necati Cumalı, **Gömü**, Çoğaltma Metin, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Tarihsiz. Ayrıca Bkz. Zerrin Akdenizli Çelenk, "Devlet Tiyatroları Gömü Buldu!", **Gölge Tiyatro**, Sayı:2, Aralık 1996, ss: 23-24

sevmekte, ailesi ise onu Kerime ile evlendirmek istemektedir. Öte yandan köyün belalılarından içkici bir delikanlı olan Cemal'in de Haskız'da gözü vardır. Ancak oyunda bu güçlükler hiçbir çatışma yaratılmadan aşılır ve oyun mutlu bir sonla biter. Oyunda, bu sahne gösterisini tiyatroya yaklaştırabilecek tek sürpriz, Cemal'in oyunun sonunda Haskız'ı kaçıracağı sanılırken Kerime'yi kaçırmasıdır. Oyunda, hiçbir oyun kişisi kendi gerçekliği içinde dengeli bir biçimde ele alınmamıştır. Oyundaki kişiler ak-kara derecesinde ele alınmış, oyunun sonunda ise bu karalar da ak hale getirilerek, bu sorunun da üstesinden gelinmiştir. **Türkmen Düğünü**'nde Ali Yürük köyün ne kadar huzurlu, sakin, sorunlardan uzak bir yaşantısı olduğunu, idealist bir bakış açısıyla vermeye çalışmıştır. Yine, Remzi Özçelik'in **Taş Bademleri** de "dramatik olan" yerine "folklorik olan"ı öne koyan oyunlardan biridir. Buna karşın, dönem içinde bu türde yazılan oyunlarda görülen toplumsal değişimin ve bunun getirdiği sıkıntının izlerini bu oyunda da görebiliriz. Şehre gitme özlemi ve köydeki sıkıntıları köyden çıkmış, okumuş insanların çözebileceği gibi motifler oyunda öne çıkmaktadır. **Taş Bademleri**'nde aynı aile içinde, yıllardır süren bir küslük ve düşmanlık sergilenirken, bunu sona erdirmek için ise Kezban'ın yeni doktor çıkmış yeğeni Aziz ile Minik Kızı'nın torunu öğretmen Nevin öne çıkarlar. Yaşanan bu anlamsız düşmanlığa kızan gençler şehre giderek evlenirler ve onları barıştırmak için son bir deneme yapmak için köye gelirler ve başarılı da olurlar. Oyun, sevginin kini ve nefreti ortadan kaldıracağına yönelik, altı çok da dolu olmayan bir önermeyle sonlanır.

Yine, ele aldığımız dönemde "Köy" dekorunda gelişen ve kırsal kesimde ekonomik ve toplumsal değişimin getirdiği sorunları, kent özlemini ve göçü anlatan türden bizim metinlerine ulaşamadığımız için burada inceleme dışında bıraktığımız oyunlar arasında, Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından uyarlanan **Tırpan**; Şemsi Belli'nin aynı zamanda uzun bir şiirinin de adı olan **Anayaso**, Erkan Yücel'in Bakırköy Halkevi'nde oyuncularla birlikte oluşturduğu; Van çevresinde yaşanan deprem ekseninde köydeki sömürü çarkının işleyişini anlatan **Deprem ve Zulüm** ile Nurhan Karadağ'ın Ankara Deneme Sahnesi'nde deneysel olarak oluşturduğu **Gerçek Kavga** adlı oyunları sayılabilir.

C.) Tarih ve Söylence'yi Bir Malzeme ve Sorgulama Nesnesi Olarak Ele Alma Eğilimi

Söylence ve özellikle de tarih, tarihsel olaylar ve kişiliklerin, tiyatro tarihi boyunca oyun yazarının temel malzeme kaynaklarından biri olduğu bir gerçektir. Oyun yazarları gerek söylenceyi gerekse tarihi hem bir malzeme, hem de bugünü ve geçmişi sorgulamak için bir düzlem olarak kullanmışlardır. Tarihe ve söylenceye yönelme eğiliminin, ele aldığımız 1970-80 döneminde de baskın bir eğilim olarak öne çıktığı görülmektedir.

Günceli, güncelde yaşananları ele almak varken, oyun yazarını tarihe ya da söylenceye yönelten nedenler nelerdir? Oyun yazarını tarihe yönelten bir değil birden çok neden olduğu görülüyor. Aşağıda açımlayacağımız bu nedenlerin yalnızca biri ya da tümü bir yazar için tarih ve söylenceye başvurmak için geçerli olabilmektedir.

İnsanın tarihe başvurmasının ardındaki temel nedenin sadece geçmiş anmak değil, geçmişteki bir olayı irdeleyerek, tarihte bugünün ve bugünde tarihin yansımaları yakalayarak bir gelecek bilinci kazanmak olduğunu söyleyebiliriz:

(...) gelecek kaygısı ve tarih bilinci yapışık kardeşlerdir. Gelecek kaygısı, tarih bilinci edinmeyi gerektirir, tarih bilinci de gelecek kaygısının düşüncede bilinçlenmesini sağlar. Tarih bilincine en çok, bilimsel çalışma ve estetik faaliyet sırasında ihtiyaç duyarız, çünkü bilim ve sanat, bireysel yaratıcılığın en üst düzeyde verimlilik gösterdiği iki önemli kültür alanıdır. ¹⁰⁴

Bu bağlamda, bir adım ötede ise Bertolt Brecht durmaktadır. Brecht, getirdiği *Tarihselleştirme (Historisierung)* kavramı ile bugüne ait bir olaya tarihsel bir karşılık bulunmasından öte bir noktayı vurgulamıştır. Brecht, bugün yaşananı da, farklı biçimlerde, "tarihselleştirme"nin, seyircinin olaya daha genel ve tarihsel kökleriyle birleştirerek bakmasını getireceğini söylemiştir.

¹⁰⁴Sargut Şölçün, Tarih Bilinci ve Edebiyat Bilimi, Dayanışma yayınları, Ankara 1982, s.14

(...) Bu görüş biçimi, bir tarihin varlığını yadsımasa da, pek tarihsel de değildir. kimi dış koşullarda bir değişme olur, ortamlar değişir, ama insan hiç değişmez. İnsanı değil, toplumsal çevreyi ilgilendirir tarih. Böylece, toplumsal çevre, tuhaf bir biçimde yitirir tüm önemini, bir bahane olarak kabul edilir, değişken bir veri, insansal olmayan birşeydir, açıkçası, insandan bağımsız olarak vardır, hiç değişmeden kalan, değişmez veri olan insanın karşısında bir birim, bir bütün gibi yükselir. İnsanı çevrenin bir değişkeni, çevreyi de insanın bir değişkeni (yani çevreyi bireyler arası ilişkiler bütünü içinde eritmek) olarak kabul eden görüş tarihsel düşüncenin, yenedüşünce biçiminin ürünüdür.¹⁰⁵

Türk Oyun Yazarlığı'nda, bir oyun malzemesi olarak tarihe ve söylenceye yönelme eğiliminin, bundan önce değindiğimiz iki eğilimden farklı olarak, sadece bu döneme özgü olarak değil, önceki dönemlerde de yoğun olarak yaşandığını belirtmek gerekiyor. Kendi kimliğini bulmaya çalışan ve bunun için de köklerini, geçmişini, toplumsal karakterini ve tarihsel kimliğini sorgulayan bir toplumda, daha da önemlisi genç bir Cumhuriyet'te, oyun yazarlığının da böylesi bir arayışın dışında kalamayacağı kesindir.

Türk Oyun Yazarlığı'nda tarihe ve söylenceye yönelen yazarların kimisi kendi politik kimliğinin ve dünya görüşünün bir yansıması olarak tıpkı Brecht'in öne sürdüğü gibi, çarpıklığı, sorunu ya da dramatik olan'ı tarihteki kökleri ile bir bütün halinde sunmak için "tarihselleştirme" yoluna giderken kimi yazarlar da ulusal kimlik arayışının bir yansıması olarak, tarihi yeniden değerlendirmek adına, özgün tarihimizdeki olayları yeniden sahneye getirme yolunu seçmişlerdir. Tarihe ve söylenceye yönelen oyunların kiminde ise, ülke fonunda anlatılamayan olayları anlatmak için bizde ya da başka bir ülkede tarihin herhangi bir kesitinin

¹⁰⁵Bertolt Brecht, Hurda Alımı, Çeviren: Yaşar İksavaş, Koza Yayınları, İstanbul 1977, ss:178-179.

seçildiği görülmektedir. Bu tür oyunlar, bir bakıma sansürün ve baskıcı zihniyetin getirdiği kısıtlamalara karşı bir özgürleşme yolu olarak tarihe sarılmışlardır.

Tarihsel oyunlar içinde, bu dönemde de en büyük öbeği, Osmanlı Tarihi'ne ilişkin oyunlar oluşturmaktadır. Türk Oyun yazarları, kimlik arayışının bir yansıması olarak, geçmişle hesaplaşmak ve tarihteki taşları yerli yerine oturtmak adına, Osmanlı Tarihi'ndeki olayları ve kişilikleri bugünün açısından yeniden değerlendirmişlerdir.

Örneğin, gerek ele aldığımız dönem içerisinde ve gerekse de bu dönemden sonra Osmanlı Tarihi'ne yönelik yazdığı oyunlarla tanınan Turan Oflazoğlu'nun temel yaklaşımı Osmanlı Tarihi'ni masaya yatırarak, hainleri ve kahramanların altını yeniden çizmektir. Oflazoğlu'na göre, Osmanlı'nun yıkılışının nedeni, iyiniyetli hükümdarlar ve idarecilerin art niyetli idarecilerin hırsları ve entrikalarına kurban gitmeleridir. Yazar, **Genç Osman** adlı oyununda iyiniyetli ama deneyimsiz bir hükümdarın, çevresindeki kötü niyetli idarecilerin elinde nasıl oyuncak olduğunu göstermektedir.¹⁰⁶ Genç Osman, toplumun yaşantısında, geleceğinde önemli değişikliklere imza atmak istemektedir. Ancak, bütün bu niyetlerini gerçekleştirecek güçte değildir. Yılların getirdiği gelenekleri yıkmaya kalkışır ama bütün kafasındakileri gerçekleştirmek için akıllıca bir stratejiye sahip değildir. Sonuçta, Genç Osman'a karşı tahta gözlerini diken entrikacılar galip gelir ve hükümdar canından olur.

Oflazoğlu bu dönemde yazdığı, **Kösem Sultan** oyununda da tıpkı **Genç Osman**'da olduğu gibi, genç yaşta tahta çıkarılmış Avcı Mehmet'in tüm çocukluğuna ve annesi Turhan Sultan'ın tüm iyiniyetine karşın, Kösem'in ve onun yandaşı idarecilerin elinde ülkeni nasıl bir felaketin eşiğine getirildiğini göstermektedir. Kösem ve çevresindeki işbirlikçilerin iktidar ve rant hırsının yönlendirdiği entrikalar sonunda, Sipahilerin isyanı İstanbul'a dayanır; hazinenin boşalır; halkın üzerindeki ekonomik ve siyasi baskıların artar ve ülkenin dış ülkelere karşı itibarı sarsılır. Bütün bunlara rağmen Kösem Sultan ile onun işbirlikçileri iktidar üzerindeki hırslarından vazgeçmezler. Oyunun sonunda gerek Turhan Sultan'ın

¹⁰⁶Turan Oflazoğlu, **Genç Osman**, Çoğaltma Metin Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Tarihsiz.

sağduyusu gerekse Siyavuş ve Bahayi kimliğinde verilen iyiniyetli idarecilerin akılcı yaklaşımları ve halkın giderek artan tepkisi Kösem Sultan'ın sonunu getirir:

Sadrızamlık, şeyhülislamlik gibi en önemli yerlere kendi güvendiği adamları getiren Turhan, yeniçeri ocağının ileri gelenlerinden Kethüda Bey'e de dayanarak Kösem'in sultasına son verir. Gemi azıya alan yıkım doruğa doğru tırmanırken, kendisini durduracak gücün oluşmasını önleyememiştir; hatta denebilir ki, kendisini yenilgiye uğratacak olanı, yıkım kendisi doğurmuştur. Kösem'le kıyasıya savaşımaya karar verdiğinde ne diyordu Turhan: 'Seni kuşandım Kösem, sana karşı!'¹⁰⁷

Oflazoğlu Kösem Sultan'da iktidar hırsına yenik düşen Kösem Sultan gibilerin ve onların etrafını saran işbirlikçilerin ve rantçıların devleti içinde yiyip bitiren eylemlerinin karşısına karşı saf bir çocuk olan Sultan Mehmet ile devletin esenliğini herşeyin üzerinde tutan Turhan Sultan ve onun destekçileri Siyavuş, Bahayi ve Kethüda Bey gibi yurtseverler tarafından altilmesinin göstermiştir.

Oyun yazarlarının Osmanlı Tarihi'ne ve saray entrikalarına yönelmesinde, tarihle bir hesaplaşma, yüzleşme ve bir anlamda "tarihi temize çekme"nin payı olduğu kadar aynı zamanda, tarihteki dramatik malzemenin yoğunluğunun ve ilginçliğinin de etkisi büyüktür. Orhan Asena, bir önceki dönemde yazdığı **Hürrem Sultan** adlı oyununun broşüründe tarihe yönelmesinin nedenleri üzerine şunları söylemektedir:

(...) Ben de yirminci asır insanı gibi gözümü tarihe çevirdiğim zaman şunları gördüm: Tarihimize, daha doğrusu dünya tarihine Büyük Süleyman ismiyle geçmiş bir insan var. (...) Bu kudretli insanı tiyatromuzun bir sahnesinde Cihangir'le, o sakat, o kambur, o zavallı şehzadesiyle- şöyle dertleşirken görürüz: 'Bütün

¹⁰⁷Turan Oflazoğlu, Kösem Sultan, (Yazarın Önsözünden), Adam Yayınları, İstanbul 1982, s.8

bunlar benim ve oğlum, ben rahat değilim. Bir buyruğumla dağı taşı harekete getirebilirim. Dost düşmün bana büyük Süleyman der, Muhteşem Süleyman der, korkusuz Süleyman der. (Eğilir, oğlunun başını avuçları arasına alır, gözleri içine bakar.) Ve ben senin şu masum, şu çocuk gözlerine korkusuz bakamam... (Bezgin bir hareketle) İşte benim devletim, işte benim gücüm!’ İşte bir tiyatro kişisi... Hem de modern birtiyatro kişisi... Diyebilirim ki Kanuni’yi bu bize benzemeyen yönü ile, bu alelade insan tarafıyla yakalayamamış olsaydım, bu piyese başlayamazdım.”¹⁰⁸

Oflazoğlu’nun Osmanlı Tarihi’ne yönelen başka bir oyunu da **Bizans Düştü** ya da **Fatih**’tir. Oflazoğlu, bu oyununda aynı konuda 1953 yılında Nazım Kurşunlu’nun yazdığı **Fatih** oyunundan farklı olarak nesnel bir bakış açısı getirmiştir. İstanbul’un alınması olayını ve Fatih’in kişiliğini tam anlamıyla dramatik bir biçimde ele alan Oflazoğlu, tarihsel olayın tüm taraflarını oyunun kişileri olarak gerçekçi bir biçimde işlemeye çalışmıştır. Oflazoğlu’nun oyununda Fatih, sadece kendi topraklarını ortadan bölen Bizans’ı fethetmekle toprak kazanmayı düşünmez. Ortodoks Bizans halkının Katolik Avrupa tarafından ezileceğini öngörerek, bu kurtuluşun Bizans halkına da yarayacağını savunur. Öte yandan, Oflazoğlu’nun oyununda Fatih’in yalnızca “fethiçi” kimliğiyle değil, yeni bir çağ açan, insanlara saygılı, hoşgörülü ve açık fikirli bir hükümdar olarak işlenmesi de dikkat çekicidir.

Bizans kurtarılmıştır!

Herkes düşüncesinde inancında serbesttir.

KORO- Düşüncesinde, inancında.

MEHMET- Herkes düzen ve güzellik içre yaşasın!

KORO- Düzen ve güzellik içre!

MEHMET- Açılan çağ kutlu olsun insanlığa!

¹⁰⁸Orhan Asena, “Hürrem Sultan’ı Sunarken”, *Devlet Tiyatrosu*, Ocak-Şubat 1959, ss:14-16

Kemal Bekir'in bu dönemde yazdığı, **Düşüş** adlı oyununda ise, genç bir İttihatçı olan Şerif ekseninde, Abdülhamit dönemindeki İttihat Terakki ile Şeriatçılar arasındaki mücadele işlenmektedir. İttihat ve Terakki'nin yöneticilerinden olan genç Şerif, eski nazırlardan Mehmet Şehabettin Paşa'nın kızı Nimet'e aşık olmuştur. Şerif, Nimet'in etkisinde kalarak, eski arkadaşlarına yüz çevirir ve tutucu bir yönetici olan Tevfik Paşa'nın hükümetinde yer alır. Nimet'le evlenen Şerif'i uyandıran olay ise Hareket Ordusu'nun İstanbul'a girmesidir. Onlarla savaşmak için Abdülhamit'ten izin isteyen Şerif, bu izni alamayınca eski arkadaşları İttihatçılar'ın yanına döner. Ancak Şerif, artık güvenilmeyen biridir. İttihatçılar tarafından tutuklanır.

1970-80 dönemi içerisinde, tarihsel oyunlara yönelen başka bir yazar da Adnan Giz'dir. Giz, bu dönemde, **Ömür Satan Hüsam Çelebi, Küçük Esmâ Sultan ve Sokollu Ne Yapmalıydı?** adında üç oyun yazmıştır. Adnan Giz, fantastik olarak da algılanabilecek bir tarihsel gerçeklik üzerine kurduğu **Ömür Satan Hüsam Çelebi** adlı oyununda, *"Osmanlı İmparatorluğu'nun en başıboş, en yozlaşmış devirleri; birbirini izleyen ihtilaller; yöneticilerin değişmesine rağmen toplumdaki sakatlıkların devam etmesi; herşeyini yitirmiş kişilerin canlarından, ömürlerinden başka satacak birşeyleri olmaması; reformcu bir yöneticinin getirdiği coşkunluk.."*¹¹⁰ işlenmektedir. Oyun, 1800'lerin ilk yarısında geçer. Yeniçeri ayaklanmasıyla Alemdar Mustafa Paşa devri sona ermiş ve yenilikçi bir padişah olan II.Mahmut'un "reform" dönemi başlamıştır. Yazar, oyunu Galata Kadısı tarafından mühürlenmiş "ömür satma" ile ilgili gerçek bir belgeden hareketle yazmıştır.

Oyunumuzun kahramanı Hüsam Çelebi, bunun imkansızlığını anlayıp harekete geçenlerin en başında gelenlerinden. Nasıl olsa bize devlet düşmez ve nasıl olsa canımız Padişahın has malı, bari bu arada işi fazla alevlendirmeden bizim olmayan şu ömrü başkalarına satıp

¹⁰⁹Turan Oflazoğlu, *Bizans Düştü, Çoğaltma Metin, Devlet tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Tarihsiz*, s.112

¹¹⁰Zeynep Oral, *"Ömür Satan Hüsam Çelebi"*, *Milliyet Sanat*, Sayı:74, 5 Nisan 1974, s.12

geçimimizi sağlayalım diyorsa onu ayıplamamak gerekir. 111

Adnan Giz, yine aynı dönemde geçen başka bir olayı da **Küçük Esma Sultan** adlı oyununda ele almıştır. Yazar bu oyununda Osmanlı'daki iktidar kavgasının şiddetini ve içyüzünü irdelerken aynı zamanda da Osmanlı toplumunda kadının konumunu ve kaderini de ele almaktadır. Esma Sultan, kardeşi IV.Mustafa'nın III.Selim yerine tahta geçmesini istemekte, bu yönde çalışmaktadır. Esma Sultan, isteğinde başarılı olur. Fakat, Mustafa iktidarda fazla kalamaz. Ordusuyla İstanbul'a gelen Alemdar Mustafa Paşa, Mustafa'yı tahttan indirerek yerine Mahmut'u tahta çıkartır. Esma Sultan mücadelesini sürdürmeye kararlıdır. Ancak, II.Mahmut Mustafa'yı öldürtünce onun da dayanma gücü kaybolur.

Giz'in bir başka oyunu da Sokullu'nun çevresini saran bütün olumsuzluklara rağmen, devlet idaresini bırakmama çabasını irdelediği, **Sokullu Ne yapmalıydı?** adlı oyunudur. Adnan Giz, bu oyununda, Sadrazam Sokullu'ya karşı sürekli kışkırtılan III.Murat ile Sokullu ilişkisini irdelemektedir. aslında Sokullu da III.Murat da bu oyunda, karanlık çevrelerin oyuncağı durumundadır. III.Murat saraydan uzaklaştığı bir dönemde, Sokollu'nun kendi yerine şehzadelerden birini tahta çıkaracağını düşünmüştür. III.Murat döndüğünde, karşısında Sokullu'yu görünce, şaşkınlıktan sarılıp onun elini öpmüş ama bu hareketi ona pahalıya mal olmuştur. Sokullu'nun sadrazamlığı boyunca, III.Murat'ın çevresindekiler onunla ilgili komplo teorileri üreterek, III.Murat'ı ona karşı kışkırtmışlardır. III.Murat da, Sokullu'un bütün çevresindeki adamları öldürerek bu tehlikeden kurtulmaya çalışmıştır. Sokullu yalnız kalmasına rağmen Sultan Süleyman'a verdiği sözü tutmak; son nefesine kadar devlet için çalışmak istemektedir. Sokullu'nun çevresini saran entrikalar en sonunda onun yakın bir dostu olan fakir bir Boşnak'a uyuşturucu verilerek, onu öldürmesinin sağlanmasına dek varır.

1970-80 dönemi içinde, Turgut Özakman'ın **Fehim Paşa Konağı** ve Haldun Taner'in **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** gibi tarihsel olaylara ve kişilere tersinlemeli bir biçimde bakan oyunlar da yazılmıştır. Haldun Taner **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**'nda, Bursa'daki valiliği sırasında,

¹¹¹Çetin İpekkaya, "Hüsam Çelebi Ne Satar Acep?", *Türk Tiyatrosu*, Sayı:408, Mart 1974, s.12

tiyatro sanatının gelişmesine büyük katkıları olmuş Ahmet Vefik Paşa'nın ve tiyatronun diğer emektarlarının zorlu mücadelesini tersinlemeli bir biçimde, gülmecenin penceresinden yansıtmaktadır. Taner, oyunun önsözünde, oyununu şöyle değerlendirmektedir:

*Bu oyunun kahramanları hep tiyatroculardır.
Devir, çevre, koşullardeğişse de ortak nitelikleri
hep aynı kalan tiyatrocular.
Üç perde boyu sizlere tiyatrocü milletinin
duygusal, dolayısıyla değişken ve çelişken,
yoksul ama iyimser, renkli ve hareketli, canlı ve
coşkulu ve bütün bunlara karşın, yahut bütün
bunlardan ötürü, her zaman sıcak ve sevimli
yaşamını, sahne-üstü çalışmalarını, sahne-dışı
çatışmalarını ve her gece ramp ışığında on dört
onbeş metrekairelik, sahne denen bir yükseltide,
üç yüz kişiden gelen alkışla sefaletlerini nasıl
bir mutluluğa dönüştürdüklerini yansıtmak
isteriz.¹¹²*

Haldun Taner, bu oyununda meslek olarak oyunculuğun nankörlüğünü Fasulyeciyan karakterinde işlerken; toplumsal değişimin öncülerinin yaşadığı sıkıntıları, çektiği acıları da Ahmet Vefik Paşa'nın karakterinde vermeye çalışmıştır. Fasulyeciyan, Ahmet Fehim, Küçük İsmail ve Ahmet Vefik Paşa'nın tarihin derinliklerindeki tartışmaları, bugünün tiyatrosu için de yolgöstericidir, öğretici bir nitelik taşımaktadır. Haldun Taner, **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** ile tıpkı, bugünün bir sorununu işlemek için tarihe başvuran diğer yazarlar gibi, yaşanan soruna tarihsel bir perspektif kazandırmaya çalışmıştır.

Turgut Özakman'ın **Fehim Paşa Konağı**'nda ise, yine gülmece penceresinden, güce tapan bir toplumun hastalıklı yapısı verilmiştir. Gençliğinde Fehim Paşa'nın başkabadayısı olan Rasim Usta, girdiği bir kavgada "madara" olmuş ve evine kapanmıştır. Hayattaki tek amacı, oğlu Yusuf'u bir bıçkın olarak yetiştirmektedir. Belki de böylece, kendi kırgınlığını biraz olsun giderebilecektir. Fakat Yusuf, babasının tüm

¹¹²Haldun Taner, **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1989, s.9

beklentilerinin aksine, Karagöz oynatmaktan, taklit yapmaktan, insanları eğlendirmekten hoşlanan bir çocuktur. Rasim Baba araya insanlar koyarak onu, Fehim Paşa'nın konağına kabadayı olarak vermek ister. Ancak, Yusuf beklenmedik bir biçimde, sarayın "hayalci"si olur. Paşanın kızına aşık olan Yusuf, çıkan bir kavgada sarayın kabadayısını yener. Ancak, kendine teklif edilen kabadayılığı kabul etmez. Bir aralık, dönemin yükselen dalgasına kapılarak "Hürriyetçi" olan Yusuf, ancak onların da güce taptığını görünce onlardan da uzaklaşır.

Buraya kadar verdiğimiz örneklerde görüldüğü gibi, Osmanlı Tarihi'ne yönelen yazarlar genellikle, Osmanlı'nın yıkılışına saray çevresini sarmış kötü niyetli çevrelerin düzenlediği entrikaların, rant kavgalarının yol açtığını; iyiniyetli idarecilerin ve dürüst, namuslu hükümdarların nasıl kaybolduğunu, yokedildiğini ve bütün bunların nasıl bir imparatorluğun çökmesine neden olduğunu anlatmakta ve bu anlamda da tarihi sorgulamaktadırlar.

1970-80 döneminde, tarihi bir malzeme ve sorgulama nesnesi olarak görme eğilimi içindeki yazarlardaki başka bir yöneliş de, başta da belirttiğimiz gibi, tiyatro sanatı üzerindeki, günün baskıcı yaklaşımlardan sıyrılmak adına, söyleyeceğini başka bir ülkenin ve zamanın fonu önünde söylemek isteğidir. Bu bağlamda, Orhan Asena'nın *Şili Üçlemesi* en önemli örneği oluşturmaktadır.

Orhan Asena, *Şili Üçlemesi*'nde, Şili'de yaşanan tarihsel bir gerçeklikten yola çıkarak, düzeni değiştirmeye çalışan insanların mücadelelerini değerlendirmekte ve bu mücadele içinde kaybolan insanların tragedyalarını vermeye çalışmaktadır. Üçlemenin ilk oyunu olan *Bir Başkana Ağıt*, Şili'de seçimle işbaşına gelen Sosyalist başkan Salvadore Allende'nin yaşamının geriye dönüşlerle anlatıldığı bir oyundur. *"Gece yarısı evinde uyanan Allende, doğruca La Moneda'ya gelir. İşte bu noktadan itibaren fidel'in ona armağan ettiği silahtan başlayarak anılara dönülür. Anılar Allende'nin çocukluk yıllarına La Moneda başkanlık sarayını ziyaret ettiği günlere kadar uzanır."*¹¹³ Allende geçmişî gözlerinin önünden geçirerek, tüm yaşamını bugünün

¹¹³Hülya Nutku, "Orhan Asena'nın Şili Üçlemesi", Orhan Asena- Toplu Oyunları-1, Mitos-Boyut Tiyatro Dizisi, İstanbul 1992, s.42

açısından sorgulamaktadır. **Bir Başkana Ağıt**, gerçekçi bir olaya yaslanan bir tragedya görünümündedir. Oyunda, *hem Allende'nin yaşamı sergilenir, hem de onun yönelişiyle yasal yolla iktidara gelen bir sosyalistin gelse bile kalıp kalamayacağı* ¹¹⁴ sorgulanır. Oyunun, sonunda başkan Allende bütün demokratik yaklaşımlarının, tröstlerin desteklediği General Pinochet tarafından hiçe sayılmasına rağmen, savunduğu değerlerden vazgeçmez ve başkanlık sarayı La Moneda'yı ve iktidarını savunurken öldürülür.

Üçlemenin ikinci oyunu olan **Şili'de Av'da** ise, emperyalist güçlerin, çokuluslu şirketlerin desteklediği çıkar gruplarınca ve bunların dümen suyunda olan General Pinochet tarafından, Allende'nin demokratik iktidarının yıkılma sürecini ele almaktadır. Oyun, Pinochet darbesinin ilk gününde geçmektedir. Sokaklarda bir insan avı yaşanmaktadır. Oyunun mekanı, Santiago'nun gecekondu mahallesinde yer alan küçük bir kilisedir. Beşi erkek, ikisi kadın yedi genç, sokakta yaşanan süre avından kurtulmak için, kilisenin yanında bulunan rahibin evine sığınmışlardır. Oyun, paylaştıkları bu zorunlu mekanda, gençlerin tüm suçlamalarına karşı, onları ve inançlarını anlamaya çalışan Rahip Domingo ile sıkışmışlığın gerginliğini üzerlerinde taşıyan gençler arasındaki çatışma ile gelişir. Bu gençlerin her birinin ayrı yönelişlerini, ayrı ilgi alanları, ayrı umutları vardır. Ama, hepsini birleştiren tek bir gerçek, Pinochet rejimine karşı duyulan nefrettir. Rahip Domingo da silahı reddettiği için, Allende'yi İsa ile özdeşleştirmektedir. Oyunun sonunda, askerler kiliseyi sararlar ve gençlerin hepsini öldürürler.

Asena, **Şili'de Av** oyununda, "(...) Allende deneyimi çerçevesinde, devrim-karşı devrim, demokrasi-sosyalist iktidar, şiddet-şiddete başvurmama, devrimci eylem-halkla bütünleşme vb. gibi sorunları tartışma konusu yapıp pratiğin somut süzgecinden geçirmektedir.¹¹⁵ Helmut'un oyunda söylediği sözler ise, bizim başta da belirttiğimiz gibi, yazarın oyunu için Şili fonunu seçmiş olmasının nedenini de anlatmaktadır: "*Dünya küçüldü rahip efendi, dünya çok küçüldü. (...) Bugün şili'de bir veba patlak verse, yarın benim memleketimdedir, öbr gün Kongo'da, Türkiye'de, Çin'de, Japonya'da.*"¹¹⁶

¹¹⁴Aynı

¹¹⁵Aziz Çahşlar, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994, s.268

Asena'nın üçlemesinin son oyunu ise aynı tarihsel dilimi bir aydın ekseninde irdeleyen **Ölü Kentin Nabzı**'dır. Oyunda, darbeden sonra gelişen baskıcı yönetim ve buna karşı gelişen direnişçi devrimci hareketin öyküsü içinde, aydınların konumu tartışılmaktadır. Profesör Navarro, dürüst bir kişilik olarak tanınmaktadır. Navarro, darbeden sonra Pinochet yanlısı bir tutum içine girmemiş, bu yüzden tutuklanmıştır da. Öte yandan, rejim karşıtı bir hareket içinde yer almadığı için de gençler tarafından suçlanmaktadır. Oyunun sonunda Navarro, kendi tavrını değiştirmese de ölümü seçerek onursuz bir duruma düşmekten kurtulmayı yeğler.

Asena, **Ölü Kentin Nabzı**'nda aydın sorumluluğunu ve bilincini olağanüstü bir dönemde sorgulamaya girişmiştir. Asena, "(...) o kentin nabzının atabilmesi için bireylere özellikle de aydınlara inanılmaz sorumluluklar düştüğünü" ¹¹⁷ anlatmaktadır. Profesör Navarro da tıpkı Rahip Domingo gibi, yaşantılarının belli bir kesitinde tercih yapmak durumunda kalan bir aydındır. Navarro, tercihini dürüstlükten ve onurdan yana yapmıştır.

Başka bir ülkede ve başka bir zamanda geçmiş bir olayı ele alarak, hem tarihte yaşanmış olayı sorgulamak ve hem de o gün ile bugün yaşanan gerçeklikler arasında bağlantı kurmak amacıyla yazılmış başka bir oyun da Yavuzer Çetinkaya'nın **Gün Dönerken** adlı oyunudur. **Gün Dönerken**, Alman siyasal tarihinde 1930'lu yıllarda yaşanan ve iktidardaki Hitler'in ilk yenilgisi olarak bilinen Leipzig duruşmalarını konu almıştır. Georgi Dimitrof, Bulgaristan Komünist Partisi'nin lideri ve aynı zamanda merkezi Moskova'da bulunan Uluslararası Komünist Partiler Ortak Örgütü/ Komüntern'in uluslararası ilişkilerini üstlenen temsilcisidir. Alman Parlamento Binası Reichtag Van der Lubbe tarafından yakılır. Savcı Vogt, sanık Van Der Lubbe'nin suç ortaklarını yakalamak için, ihbarda bulunanlara 20 bin Mark verileceğini duyurur. Bu duyuruyu gören fahişe Ruth ve arkadaşı Helmer, sürekli gittikleri birahenede zaman zaman karşılaştıkları Dr.Heideger'i (Dimitrof) ihbar etmeye karar verirler. Ve Heideger yakalanır. Kısa bir sorgudan sonra gerçek adının Georgi Dimitrof olduğunu saklama gereği duymaz. Başlangıçta sadece bir kundaklama olayı

¹¹⁶Orhan Asena, *Toplu Oyunları* 1, s.55

¹¹⁷A.g.e., s.40

gibi görünen Reichstag yangını davası, bir anda uluslararası siyasal sistemlerin hukuk savaşına döner. Bir yanda, Komüntern ile tüm Komünist dünyayı temsil eden Dimitrof öte yanda ise Nazi Faşizmi yoluyla kapitalizmi temsil eden Alman Mahkemesi yer alır. Duruşma, kimi tarihsel kişiliklerin resmi geçiti gibidir. Nazi iktidarının Propaganda Bakanı Goebbels ve İçişleri Bakanı Göring tanık sandalyesinde faşizmi savunmaktadırlar. Mahkeme sürerken, birçok ülkede ise Dimitrof'un özgürlüğüne kavuşması için mitingler yapılmaktadır. Paris mitinginde de konuşmacı olarak Dimitrof'un annesi Paraşkeva ve kızkardeşi Lina konuşmacı olarak yer alırlar. Nazi Partisi kendi dışındaki tüm siyasi partileri kapatmak ve varolan iktidarını sağlamlaştırmak için Van der Lubbe isimli kişiyi maşa olarak kullanıp Reichstag yangınını tezgahlamış, olayın sorumlusu olarak Komünistleri hedef göstermek için Georgi Dimitrof'u sanık sandalyesine oturtmuştur. Oyunun sonunda Dimitrof'un güçlü savunması Nazilerin oyunun açığa çıkartır ve Naziler Dimitrof'u delil yetersizliğinden beraat ettirmek zorunda kalırlar.

Gün Dönerken, Türkiye'de ilerici aydınlara karşı komploların hazırlandığı ve aydınların önlerinin kesilmeye çalışıldığı bir süreçte yazılmış ve ülkenin gündemine geçmişten bir kesitle koşutluk getirmeye çalışan bir oyundur.

Ferhan Şensoy'un, İran tarihinin bir panoraması üzerine kurduğu, **Şahları da Vururlar da** bu bağlamda, gündeme tarihten bir başka mekan ve zamandan koşutluk arayışıdır. Oyunda, İran'ın ünlü Rubai şairi Ömer Hayyam'la ismi aynı olan kunduracı Ömer Hayyam'ın kılavuzluğunda, İran'da Şah Pehlevi saltanatının kuruluşu ve yıkılışı gülmece penceresinden anlatılmaktadır. Kunduracı Ömer Hayyam bir gün işinden evine giderken, Şah'ın gizli polisi Savak'ın adamlarınca tutuklanır, işkenceden geçirilir ve hapse atılır. Suçu, Şah karşıtı rubailer yazmaktır. Oysa ki Şair Ömer Hayyam, bu tarihten bin yıl önce yaşamıştır. Ömer Hayyam hapiste hücre arkadaşlarının tüm telkinlerine karşın, Şah'ın kendisini affedeceğini ummaktadır. Şah'ın kendisini affetmesi için saraya giden karısı, Şah tarafından tacize uğrayınca intihar etmiştir. Bu, Ömer Hayyam'ın dönüşüm noktasıdır. Artık, Ömer Hayyam gerçekten de Ömer Hayyam olmuştur. Sazıyla rejim karşıtı türküler söylemeye başlar. Ünü

Şahın sarayına dek gider. **Şahları da Vururlar**, totaliter ve halktan uzak bir rejimin absürdlükleri üzerine kurulmuştur. Oyun, hiçbir saltanatın baki kalmayacağını anlatırken, Şah devrildikten sonra yerine gelen Humeyni rejiminin de bir öncekinden farklı olamayacağını ortaya koymaktadır. **Şahları da Vururlar**'ın mesajı *Selvi Boylu Süreyya* şarkısında gizlidir: "Dereboyu yürür gider dereboyu/ Tarih gelir çomak sokar tekerleğe/ Bir bakarsın devirmişler arabayı/ Halk hakikat eyleyecek bu rüyayı."¹¹⁸

Yine aynı bağlamda ele alabileceğimiz ama yapısal olarak çok farklı bir oyun da Zeynep Oral'ın **Adsız Oyun**'udur. **Adsız Oyun**, Yönetmen Beklan Algan'ın, bireyin ve toplumun geçirdiği evreleri içeren bir oyun gerçekleştirme isteğinden hareketle, sahne uygulaması içerisinde biçimlenmiş ilginç bir denemedir.¹¹⁹

*'Adsız Oyun'la tarihsel gelişme içinde uygarlığın kuş-bakışı sentezi gösterilmeye çalışılmış; toplumların gelişmelerinde itici güçleri sağladıkları için egemen güçler tarafından yok edilmek istenen, çoğu kez yok edilen, ama zamanın akışı içinde baştan sona varolan, toplumların bir ileri aşamasında doğru düşündükleri ve söyledikleri için izlerinden gidilen kişilerin birikimiyle oluşan bir uygarlık tablosu çizilmek istenmiş...*¹²⁰

Adsız Oyun, farklı tarihsel dönemlerde yaşanmış farklı tarihsel olayların ve uygarlığın gidişinde değişime yol açmış portrelerin mücadelelerinin sergilendiği bir kolajdır. Oyunun program dergisinde oyunla ilgili olarak şunlar yazılmaktadır: "

İşte Sokrates'ler, İsa'lar, Jeanne d'Arc'lar, Galile'ler ve daha birçokları, toplumları aşamalara hazırlayan; toplumları dürtükleyen

¹¹⁸Ferhan Şensoy, **Şahları da Vururlar**, Ortaoyuncular Yayınları, İstanbul 1988, s.55

Ayrıca Bkz. Osman N.Karaca, "Şahları da Vururlar", **Milliyet Sanat**, Sayı:356, Temmuz 1980, s.108

¹¹⁹Zeynep Oral, "Adsız Oyun", **Türk Tiyatrosu**, Sayı:415, 21 Haziran 1975, s.1

¹²⁰Özdemir Nutku, "Önemli Bir Deney: Adsız Oyun", **Milliyet Sanat**, Sayı:138, 17 Haziran 1975, s.24

*güçlerdir. Ancak, toplum dediğimiz farklı güçlerden oluşur. Bu güçleri de 'Adsız Oyun'da görüp tanıyabilirsiniz. Üreteni, tüketeni, güzeli, çirkini ve tüm karşıtlarıyla bir bütünü oluştururlar. Bu karşıtların çelişkisi gelişimi sağlayacak olan.*¹²¹

Adsız Oyun, dönem içerisinde özgünlükleriyle öne çıkmış bir çalışma olmasına karşın, gerek uygarlık tarihinin tüm dönemeçlerini ele almak istemesi ve gerekse de bu isteğin oyunun yapısını aşırı derecede hantal hale getirmesinden dolayı metin bakımından çok başarılı bir çalışma olmamıştır.

1970-80 döneminde tarihi bir malzeme ve sorgulama nesnesi olarak ele alan eğilim içinde Kurtuluş Savaşı'nı konu alan oyunlar da ayrı bir öbeği oluşturmaktadırlar. Oyun yazarları, Kurtuluş Savaşı'nı ve Cumhuriyet devrimini ortaya çıkaran değerlerin ortadan kalkmasına bir tepki olarak, toplumun belleğini tazelemek adına bu tür oyunlara yönelmişler; toplumun geçmişinde yaşadıklarını bir kez daha anımsatmak yolunu seçmişlerdir. Bu dönem içerisinde 1973 yılında Cumhuriyet'in 50. yılının kutlanıyor olması da bu oyunların ortaya çıkmasının önemli bir nedenidir.

Kurtuluş Savaşı'nı ele alan oyunlar içinde en çok bilineni İsmet Küntay'ın yazdığı **Tozlu Çizmeler**'dir. Oyun, Kurtuluş Savaşı'na doğru giden süreç içinde, işgalcilerin ve onların yerli işbirlikçilerinin egemenliğindeki İstanbul'u, yurtsever Üsteğmen Rıfki ve onun çevresi ekseninde anlatır. Küntay, **Tozlu Çizmeler**'de *"işgal günlerinin ortamını ve bugünlerdeki taşkın yasa tanımaz davranışlar karşısında, yüzyılların yorgunluğunun birikimi içindeki insanların yılgınlığını, subayları, kadınları ve fırsatçı işadamları.."* ¹²² ile vermektedir. İşgalin getirdiği acıyı üzerinde hisseden idealist bir Osmanlı Subayı olan Üsteğmen Rıfki, içinde bulunduğu durumu bir türlü içine sindirememektedir. Yeni bir yükselişin, bir kurtuluş umudunun yeşereceğine inanmaktadır. İşgalcilerin ve onların işbirlikçilerinin dayanılmaz baskıları ve bağımsızlık isteği insanları

¹²¹Aktaran: Özdemir Nutku, Aynı

¹²²Hülya Nutku, "İsmet Küntay'ın Tiyatromuzdaki Yeri ve Oyunları", İsmet Küntay- Bütün Oyunları, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul 1993, s.16

mücadelenin içine itmiştir. İşgal kuvvetlerinin yaptıklarına tanık olması Rıfkı'yı artık dönülmesi imkansız bir yola sokmuştur. Rıfkı ve arkadaşları Anadolu'ya geçmek için yola çıkarlar.

*(Hacer bohçaları katlamaktadır. Rıfkı'ya bir t
abanca uzatır. Bakışırılar... Rıfkı Hacer'e eğilir,
Hacer yere bakmaktadır.)*

HACER- Babanın tabancası...

RIFKI- Demek öyle anne?

HACER- Konuşma Rıfkı.

RIFKI- Konuşmuyorum...

(Ömer Lütfü seslenir.)

LÜTFÜ- Kumandan...

RIFKI - Evet beyfendi.. Şimdi... Anne...

*(Hacer irkilir, ayağa kalkar, Rıfkı annesinin
elinden, Hacer Rıfkı'nın alnından öper. Herkes
birbiriyle helalleşmektedir. Çoban, elinde
tüfeği sırasını bekler, Hacer'in elini öper,
koşarcasına gidenlere katılır. Herkes çıkar.
Maniple sesleri içinde gölgelere yürürler.)* ¹²³

Orhan Asena'nın 16 Mart 1920 oyunu da Kurtuluş Savaşı'nın önemli kişilerinden Rauf Bey üzerine kuruludur. Asena bu oyununda üzerinde kimi tartışmalar olan bir tarihsel kişiliği yeniden ele alarak sorgulama yoluna gitmiştir:

*"Kimi tarihçiler tarafından saltanat yanlısı
olarak ele alınan, kimi zaman İngiliz casusu
olabileceği söylenen, kimi kez de Atatürk'ün
dava arkadaşı olarak ona bazı yerlerde karşı
durmasıyla eleştirilen Rauf Bey kişiliği yazarın
bu oyununda yeniden irdelenme ve onun kişiliğini
tartışma gereksinimiyle ele alındığı
kesindir.* ¹²⁴

¹²³A.g.e., s.112

¹²⁴Hülya Nutku, Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Tarihsel Dram Modelleri, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü

Erol Toy'un **Parti Pehlivan** adlı oyunu da, Kurtuluş Savaşı'nda yer almış bir kahramanın üzerindeki tartışmalar üzerine kuruludur. Toy, **Parti Pehlivan**'da Ege Bölgesi'nin efsaneleşmiş bu ismini yeniden irdelemiştir.

*Parti Pehlivan İzmir, Yunanlılar'ın eline düşünce, Salihli'de Çerkez Ethem'in yanına gelmiş . Makedonyalı dürüst, temiz, yiğit Parti Pehlivan ve iki arkadaşı Topal murat ve Halil ile cepheye koşarlar. Yeşil Ordu adıyla kurulan örgüt içindeki bölünmeler ve Çerkez Ethem'in davranışkarşısında davaya inanmış Parti Pehlivan'ın ayrılışı verilirken, oyunda Çerkez Ethem, Tatar Hasan, Galip Paşa, Arif Oruç gibi kişilerin gerçeği de gösterilmektedir.*¹²⁵

Erol Toy'un **İpteki** oyunu da yine Kurtuluş Savaşı'nın başka bir kesitini ele almaktadır. 1920 yılının işgal altındaki İstanbul'unda geçen oyunda, İstanbul Hükümeti ile yurtsever gençler arasındaki mücadeleyi "Vatan Hainliği" ve "vatanseverlik" kavramlarının göreceliği tartışılmaktadır.¹²⁶

Fuat İşhan'ın **Kubilay**'ı ise, 1930 yılında İzmir'in Menemen ilçesinde gericilerin bir isyanını bastırmaya çalışırken hunharca öldürülen genç bir Subay-Öğretmen olan Kubilay'ın öyküsünü anlatmaktadır. **Kubilay** da Cumhuriyet'in 50.yılı onuruna yazılmış ve oynanmış oyunlardandır. İşhan, **Kubilay** oyununda, Kubilay'ın kişiliğinde, Anadolu'ya aydınlanmayı getirmeye çalışan insanlarla, karanlığı savunanlar arasındaki savaşımı vermeye çalışmıştır. Koro bölümleriyle zaman zaman hamasî bir dramatizasyon estetiğine kayan oyunda, Kubilay'ın yurtseverliği ve idealizmi geri dönüşlerle verilmiş ve eli silahlı gericilerin karşısına asker kimliğinden öte öğretmen kimliğiyle, silahsız çıkmasına karşın, gericiler tarafından nasıl oyuna getirildiği anlatılmıştır .¹²⁷

Sanatları Bölümü, İzmir 1983, s.337

¹²⁵Metin And, Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s.576

¹²⁶Aynı.

¹²⁷Fuat İşhan, Kubilay, Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.

İsa Coşkun'er'in **Hep Vatan İçin** adlı oyunu da bu dönem içinde Kurtuluş Savaşı üzerine yazılmış oyunlardandır. **Hep Vatan İçin**'de, Kurtuluş Savaşı'nın sancılı süreci, Mustafa Kemal Paşa ve Anadolu'daki hareketin diğer öncüleri ekseninde anlatılmaktadır.

Erdoğan Aytekin'in **Kırmızı Sokağın Suzanı** adlı oyunu ise, II.Dünya savaşı yıllarında yoksul bir mahallede yaşanan bir öyküyü anlatırken; belli bir tarih kesitini kendine fon olarak yapan, ancak tarihsel anlamda bir dönemi sorgulama amacı gütmeyen bir oyundur. ¹²⁸

Tarihi, bir malzeme ve sorgulama nesnesi olarak gören oyunlar içinde önemli bir öbeği de tarihsel kişilikler üzerine yazılan oyunlar oluşturmaktadır. Özdemir Nutku'nun *Biyografik Oyunlar*¹²⁹ diye adlandırdığı bu oyunların oluşturduğu öbek içinde, Mehmet Akan'ın **Hikaye-i Mahmut Bedreddin**, Recep Bilginer'in **Yunus Emre**, Tarık Buğra'nın **İbiş'in Rüyası**, Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun **Koca Sinan** ve Fuat İşhan'ın **Kubilay** adlı oyunları sayılabilir.

Mehmet Akan'ın **Hikaye-i Mahmud Bedreddin** adlı oyununda, Şeyh Bedreddin'in yaşamı çocukluğundan başlayarak anlatılmaktadır. Mahmud Bedreddin, Simavnalı İsrail Gazi ile Melek Hatun'un (Angeliki) oğludur. Melek Hatun, oğlunun bir soylu olarak yetişmesini istemektedir. Mahmut Bedreddin, daha çocuk yaşlarında Kuran'ı hatmetmiştir. Babası İsrail Gazi'nin ona öğreteceği hiçbir şey kalmamıştır. Artık, Aristo, Platon ve Sokrates'i öğrenmekte ve Konya Medresesi'nde Feyzullah Hoca'nın yanında okumak istemektedir. Babası bu isteğini kabul ederek, yeğeni Müeyyed ile birlikte onu Konya'ya gönderir. Ancak Feyzullah Hoca ölmüştür. Bu kez Bedreddin, Kahire'ye Hüseyin Ahlati'nin yanına gitmeye karar verir. Ahlati, Bedreddin'e kendisinden değil hayattan ve insandan öğreneceği şeyler olduğunu söyler. Bedreddin, ani bir kararla bütün kitaplarını Nil nehrine atar ve dervişlere katılır. Bedreddin'in öncülüğünü yaptığı bu dalga Osmanlı'nın her tarafına yayılmaktadır. Torlak Kemal, Börklüce Mustafa ve Sultan Musa Çelebi artık onun izleyicileridir. Musa

¹²⁸Erdoğan Aytekin, **Kırmızı Sokağın Suzanı**, Çoğaltma Metin, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Tarihsiz.

Ayrıca Bkz: Atilla Sav, "Savaşın İçinden Geçtiği Sokak", **Milliyet Sanat**, Sayı:345, 26 Kasım 1979, s.29

¹²⁹Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985,s.360

Çelebi, Bedreddin'i Kazasker'i yapar. Ancak, Musa Çelebi'nin çevresindeki beyler ise, Bedreddin'in "Kadın hariç, mal, mülk, tarla, tapan, deniz, nehir, yer, gök ortak" anlayışına isyan ederler. Beyler, beyliklerinin elden gittiğini görünce Mehmet Çelebi'nin yanına geçerek Musa Çelebi'ye karşı savaşırlar. Mehmet Çelebi, Musa Çelebi'yi alt ettikten sonra Bedreddin'i de İznik'e sürer. Bedreddin'in müridleri Torlak Kemal Manisa'da, Börklüce Mustafa ise Aydın'da, topraklara el koyup köylülere dağıtmaktadırlar. Beyazıd Paşa, her ikisinin de üzerine yürüyerek, köylülerle birlikte bu iki öncüyü öldürür. Bedreddin için ise idam kararı verilir. Ancak, Bedreddin fetvasız asılamamaktadır. Sonunda fetva alınır ve Bedreddin'in Osmanlı mülkünde ikilik çıkartmak suçundan asılmasına karar verilir. Ancak tam asılacağı sırada Bedreddin kendiliğinden ölür. Mehmet Çelebi, Bedreddin'in ölü olarak da olsa asılmasını emreder. Onu böyle görenler için bir ders olacaktır bu.

Mehmet Akan, **Hikaye-i Mahmud Bedreddin'**de, Bedreddin kişiliğini biyografik bir çizgi izinde, mistik bir havada ama seyirlik oyunların ve geleneksel türlerin estetiğinden de yararlanarak, mizahi bir yaklaşımla ele almıştır. Akan, Bedreddin ekseninde, tarih içinde yok edilen, boğulan bir efsane kişiliğin, bir felsefenin tragedyasını da yansıtmıştır.

Recep Bilginer'in **Yunus Emre'si** de aynı **Hikaye-i Mahmud Bedreddin'**de olduğu gibi, 13. yüzyılda yaşamış ünlü Halk Ozanı Yunus Emre'nin yaşamı ve felsefesiyle sergilendiği, tarihsel-biyografik bir oyundur. Bilginer'in, oyunda Yunus Emre kişiliğini tarihsel gerçekliğinden farklı olarak, salt bir mistik olarak değil de, toplumcu bir ozan olarak işlemiştir. Oyunun öyküsü kısaca şöyledir: Köyünde kıtlık olan Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Veli'ye giderek ondan buğday ister. Hacı Bektaş-ı Veli, ona buğday yerine "nefes" vermeyi teklif eder. Yunus buğday istediğini söyler. Ancak daha sonra yaptığından pişman olup, "nefes" almak için geri döner. Hacı Bektaş-ı Veli, nefes anahtarının Taptuk Emre dergahında olduğunu söyler. Yunus Taptuk Emre dergahında hizmete girer. Taptuk Emre'nin kızı Balım Kız'a aşık olur. Evlenmelerine izin verilir. Ancak, Yunus Emre Balım Kız ile evlenmeden, halkına tanımak sevdasıyla yollara düşer. Yolsuzluklara ve hırsızlıklara karşı verdiği mücadeleyle ünü her

tarafa yayılır. Yunus, oyunun sonunda Taptuk Emre dergahına ve Balım Kız'a geri döner.

Ömer Atilla Sav, Recep Bilginer'in Yunus Emre'sinin aksine, tarihsel gerçekliği içinde Yunus Emre'nin, daha çok toplumcu bir eğilime değil, bireyci bir tanrıya ulaşma isteğine sahip olduğunu söyleyerek, oyunun tarihsel gerçekliği tam olarak tersine çevirdiğini savlamaktadır:

Bir ünlü kişiye bakarken yeni bir yorum, kişisel bir aç getirme çabası, saygıyla karşılanmalı. Ama bunda da kişisel yorum gerçek olgulara, olaylara belgelere ayağını basmalı. Yoksa sağlam duramaz ayakta. Ya da Shaw'un 'Caesar ile Cleopatra'sı gibi bir 'paradoks' getirir yalnızca. Tersinlemenin o denli büyüğü bile bir noktadan öteye önemli olamıyor.¹³⁰

Yunus Emre'nin "mistik" kişiliği ile "toplumcu" yanının Recep Bilginer'in Yunus Emre'sinde bir karmaşa yarattığı konusunda, Eleştirmen Zeynep Oral da aynı görüştedir:

Kah tanrıya sığınan, her sorunun cevabını onda bulan, kan ihsanı, insan aşkını yücelten, kah halkın arasına karışan, gerçekçi, devrimci Yunus Emre.. (...) Ancak Yunus Emre'nin kişiliğinin derinliğine inilmeden; bilinçaltı zorlanmadan içinde bulunduğu ortam ve koşullar yeterince belirlenmeden; gerek kendiyle olan, gerek çevresiyle çatışması ortaya konmadan uygulanan bir yöntem, Yunus Emre'yi, kah o yana kah bu yana eğilimi olan, tutucu ve ilerici güçler arasında bocalayan bir 'şaşkın'a çevirmiş.¹³¹

Tarik Buğra'nın İbiş'in Rüyası'nda ise tarihsel olarak daha yakın dönemden bir kahraman olan tiyatro oyuncusu Nahit (Naşit) ekseninde, bir oyuncunun duygu dünyasını ve iç çatışmalarını irdeler. Nahit, Darülbedayi'de çelimsiz fiziğinden ötürü kendisine rol verilmediği için,

¹³⁰Ömer Atilla Sav, "Tanrıya mı Topluma mı?", Milliyet Sanat, Sayı:122, 7.3.1975, s.24

¹³¹Zeynep Oral, "1+1=0", Milliyet Sanat, Sayı:101, 11.10.1974, s.24

tiyatro tutkusunu kendi açtığı Nuran Tiyatrosu'nda yaşamaktadır. Bu tiyatrodaki "İbiş" tipinin değişmez oyuncusudur. Ama, onun içinde hep ciddi oyunlar oynamak ve sahnelemek isteği vardır. Bir gün tiyatroya kantocu olarak başvuran Hatice adında çocuklu bir kadına aşık olur. Ancak, bu iki sorunlu kişi arasındaki ilişki giderek hastalıklı bir hal almaya başlar. Bir gün Hatice Nahit'e bir mektup vererek gider. Nahit, Hatice'nin kendisini terk ettiğini sanmaktadır. Oysa ki bu mektup, Hatice'nin intihar mektubudur.

Tarık Buğra İbiş'in Rüyası'nda, belki de yanlış bir mekanda ve zamanda, iki sorunlu kişi arasında yaşanan bu hastalıklı ilişkinin, çevrenin de baskısıyla nasıl acı bir sona ulaşabileceğini anlatmaktadır.

1970'li yıllarda yazılan kimi oyunlarda da yakın tarih, özellikle Mart muhtırası'nın ardından yaşananlar ele alınmıştır. Cengiz Gündoğdu'nun **Karar 71**, Macit Koper'in **Sabotaj Oyunu** ve Uğur Mumcu'nun **Sakıncalı Piyade** adlı oyunları yakın bir tarihsel dönemin sorgulandığı oyunlardır.

Cengiz Gündoğdu **Karar 71** adlı oyununda, tarihsel süreç içinde devrimci mücadelenin farklı anlarından çarpıcı kesitleri ardı ardına dizerek bir panorama oluşturmaya çalışmıştır. Ancak, Mart Muhtırası'na dek gelen yakın tarihi de oyununa malzeme yapan Gündoğdu'nun bu tavrı eleştirilere uğramıştır.¹³²

Macit Koper'in **Sabotaj Oyunu** adını verdiği oyunu ise, 12 Mart döneminde gerçekleşen, Kültür Sarayı, Marmara Sirkeci Vapuru yangınlarıyla ilgili olarak açılan ve birçok aydınının da suçlandığı "Sabotajlar Davası" adlı siyasi kovuşturmalar ve dava ekseninde, 12 Mart'ı sorgulayan bir oyundur. Oyunda, sözü edilen üç sabotajın öyküsü anlatılırken; bunlarla ilgisi olmayan İlerici gençlerin ve aydınların nasıl yakalandığı, işkencelerden geçirildiği, yanlış delillerle mahkum edilmeye çalışılması verilmektedir.¹³³ **Sabotaj Oyunu**, kimi eleştirmenlere göre, yakın tarihi sorgulamak açısından, "ilk kıpırdanma, ilk girişim" ¹³⁴ olmasına karşın kimi eleştirmenlere göre ise, bir yakın tarih sorgulanması olarak başarılı

¹³²Bkz: Seçkin Cılızoğlu, "Karar 71", *Tiyatro* 80, Sayı:50, ss: 54-55

Orhan Barlas, "Karar 71", *Milliyet Sanat*, Sayı:354, Mayıs 1980, s.104

¹³³Macit Koper, **Sabotaj Oyunu**, Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.

¹³⁴Tahir Özçelik, "Sabotaj Oyunu Üstüne", *Tiyatro* 76, Sayı:32, ss: 25-27

olmayan bir çalışmadır:

(...) Kaç kez yazıldı, çizildi. Oyunun işlevi 12 Mart dönemine ışık tutmak mı? Sanmıyoruz. Bunca yakın bir geçmişe, daha üzerinde söylenmeyen, açıklanmayan bunca çok şey varken henüz kabuk bağlamamış, teşhisi tam konmamış, kanayan bir yaranın ucuna çomak sokup dürtüklemek... Üstelik nednelerine, nasılına, tarihi süreç içindeki yerine, özelliğine niteliğine aldırmaksızın... Hayır, buna da hayır...¹³⁵

Uğur Mumcu'nun **Sakıncalı Piyade**'si ise öncesi ve sonrasıyla 12 Mart döneminin olaylarına ve kişilerine gülmecenin penceresinden bakan bir çalışmadır. Oyun, yazarın aynı adı taşıyan ve 12 Mart anılarını anlattığı kitabının başarılı bir biçimde sahne diline aktarılmasıyla oluşturulmuştur. **Sakıncalı Piyade**'de olaylar yazarın, "Sakıncalı Piyade"nin anlatıcılığında verilmiştir. **Sakıncalı Piyade**, yakın bir tarih diliminin sorgulanması bakımından diğer iki oyuna göre daha başarılı olmuştur.¹³⁶

Tuncer Cücenoglu'nun bu dönem içinde yazdığı **Çıkmaz Sokak**'ında ise, 12 Mart sonrasında aydınlara yapılan baskı ve işkence, başka bir ülkenin Yunanistan'ın fon olduğu bir öykü içinde anlatılmaya çalışılmıştır.

1970-80 döneminde, tarihi bir malzeme ve sorgulama nesnesi olarak gören oyunlar yanında, söylence'nin de bir oyun malzemesi olarak kullanıldığı görülmektedir. Ele aldığımız dönemden önce, **Midas Üçlemesi** adını verdiği üçlemenin ilk iki oyunu olan, **Midas'ın Kulakları** ile **Midas'ın Altınları**'nı yazan Güngör Dilmen, bu dönemde de üçlemenin son oyunu olan **Midas'ın Kördüğümü** ile konusunu Dede Korkut Efsanelerinden aldığı **Deli Dumrul** adlı oyunları yazmıştır.

Güngör Dilmen'in **Midas'ın Kördüğümü** oyunu, açık biçimde ve iki düzlemde gelişen bir oyundur. Oyun, uygarlıkların ve ülkelerin neden çözülüp yıkıldıklarını sorgulamaktadır. Gordium'da kazı yapan arkeoloji öğrencileri, kazı sırasında Gordium'un geçmişine ilişkin söylenceyi de

¹³⁵Zeynep Oral, "Sabotaj Oyunu", Milliyet Sanat, Sayı:180, 16 Nisan 1976, s.23

¹³⁶Bkz: Atilla Sav, "Sakıncalı Piyade'den Sakıncasız Tiyatro", Milliyet Sanat, Sayı:268, 13 Mart 1978, ss:22-23

oynamaya karar verirler.¹³⁷ Bugünün sorunu olan “bağımsızlık” olgusu, o gün için de bir sorun olarak öne çıkmış ve Gordium’un yıkılmasının da nedeni olmuştur. Oyunda, üç boyutta üç kahraman görülmektedir. İlki, “Dış Oyun”un kahramanı Profesör’dür. Profesör, oyunun başında kendi ülkesinin değerlerinin yurtdışına çıkarılmasına duyarsuz bir bilim adamıdır. Öğrencilere gösterdikleri gerçeğe dönüşür ve Profesör yabancıların kazdığı T-Höyüğü’nü kendilerinin kazmaları gerektiğini karar verir.

İkinci boyutun kahramanı ise Midas’tır. Midas, hem kendini hem de halkını boş bir inanca kaptıran, bu yüzden de ülkesinin geleceğini tehlikeye atan aymaz bir kraldır. Kördüğüm tutkusu ülkesinin sonunu hazırlarken, kördüğümün atıldığı ip de onun idam urganı olur.

Üçüncü boyutun kahramanı ise, ülkenin kurucusu Gordios’tur. Midas’ın tersine, gerçekçi, uzak görüşlü, halktan bir kraldır. Oyunun asıl kahramanı ve bugünün temsilcisi Profesör ise bir anlamda Midas’tan Gordius’a ve aymazlıktan bilince geçişin bir temsilcisi gibidir.¹³⁸

Midas’ın Kördüğümü, anlatımında bir söylence ile bugün yaşanan bir gerçekliği koşut bir biçimde kullanarak, iki çağdaş ve önemli sorunu “Boş İnançlar” ı ve “Aymazlık”ı hedef tahtasına koyarak sorgular. Yazar, oyununu biri bugün biri ise geçmiş olmak üzere, iki yapı üzerine kurmuş ve bu iki “oyun” düzlemi arasında, gerek olaylar, gerekse kişiler yoluyla bir koşutluk kurmuştur.

Yazarın **Deli Dumrul** oyununda ise, Deli Dumrul söylencesinden yola çıkılarak, bugünün önemli bir sorunu olan, “Adalet” olgusu irdelenmiştir. Deli Dumrul, genç yaşta ölen bir yiğidin intikamını almak, bu adaletsizliğin hesabını sormak için Azrail’in peşine düşer. Azrail’le savaşı, yenilir. Tanrı, eğer yerine can verecek birisini bulursa, canını bağışlayacağını söyler. Ama Deli Dumrul, kendi yerine canını verecek birini bulamaz. Sonunda, karısı Elif ile vedalaşmak üzere eve gittiğinde, karısı Deli Dumrul’un yerine kendi canının alınmasını ister. Deli Dumrul

¹³⁷Güngör Dilmen, *Üç Oyun: Midas’ın Kulakları, Midas’ın Altınları, Midas’ın Kördüğümü*, Şiir-Tiyatro Yayınları, Ankara 1976.

¹³⁸Semih Çelenk, *Tiyatro-Mitologya İlişkileri ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Mitolojik Konulu Oyunlar*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne ve Görüntü Sanatları Anabilim Dalı, İzmir 1992, ss: 79-84

buna razı olmaz. Tanrı da onları bağışlar.

Deli Dumrul, tıpkı bir ortaçağ oyunu olan **İnsanoğlu İbret Oyunu**’ndaki gibi, ölüm öncesindeki bir insanın umarsız çabalarını anlatmaktadır. buradaki tek fark, Güngör Dilmen’in *Tanrısal Olan* yerine *İnsansal Olan*’ı öne çıkarmasıdır:

İnsanoğlu’nun kendi uydurması ‘gökyüzü adaleti’ yerine, yeryüzündeki adaleti gerçekleştirmesinin asıl önemli olduğunu gösteren Deli Dumrul, bu insan adaletinin gerçekleşebilmesini dünyada, özgürlük, eşitlik ve barışın kurulmasına, başlıcalıkla da insanın insanı sömürmesinin kalkmasına bağlar. İnsanın bu adaleti gerçekleştirmesinin yolu, sonsuz sevgi ve özveriden geçmektedir. ¹³⁹

1970-80 dönemi içinde de, önceki dönemlerde olduğu gibi, başta da saydığımız nedenlerden ötürü, tarih ve söylenceye bir malzeme ve sorgulama nesnesi olarak başvuran oyunlar, niceliksel olarak dönem içinde yazılan oyunlar içinde önemli bir ağırlığı oluşturmaktadır. Tarihe başvurma eğiliminin, özellikle 70’li yılların ikinci yarısında giderek artması, kimi yazarların dönemin en baskın eğilimi olan, *Güncellik*’in yıpratıcılığından kaçarak, perspektiflerini genişletme çabasına dayandırmak yanlış olmaz.

¹³⁹Aziz Çalışlar, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, (2.Cilt), Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994, s.77

D.) Modern Kent Yaşantısının Getirdiği Sorunları; Aile Kurumunu ve Evrensel Anlamda Bireysel Açmazları Ele Alma Eğilimi

Türkiye’de toplumsal değişimi ve beraberinde de dram sanatını etkileyen önemli süreçlerden biri de “Kentleşme” sürecidir. 1950’lerden başlamak üzere, sanayileşme sürecinin bir yansıması olarak kentlere doğru önemli ölçüde bir göç yaşandığı görülmektedir. 1970’li yıllar ise, bir yandan kent kültürünün giderek yerleşmeye başladığı öte yandan ise kentte yaşayanların sayısının önemli bir ivme kazandığı yıllardır. Şöyle ki; 1970 yılında, Türkiye’de kentlerde yaşayan nüfusun genel nüfusa oranı % 35.605’ken bu oran 1980 yılında % 44.736’ya çıkmıştır. Köydeki toplumsal değişim sürecini ve bunun dram sanatına yansımalarını ele aldığımız bölümde de gördüğümüz gibi, 1970’li yıllar, sanayii’nin ucuz iş gücü kaynakları bulması ve belli ölçülerde bir tüketim ekonomisi geliştirilmesi için, *nüfusun belli yoğunluğun ve belli büyüklüğün üstünde yerleşimlerde toplanması* ¹⁴⁰ olarak adlandırılan *kentleşme*’nin özendirildiği, pompalandığı yıllar olarak yaşanmıştır.

Ancak, *Kentleşme* olgusu, gelişmiş ülkelerde uzun bir sürece bağlı olarak gelişen, demografik ve ekonomik bir süreç olarak işlerken, Türkiye’de çok farklı biçimde yaşanmıştır.

İngilizce’de ‘kentleşme’ terimi, hem nüfusun belli noktalarda yığılma sürecini, hem de kentli kültürün yaygınlaşması sürecini içermektedir. Her iki süreç o kadar eşzamanlıdır ki, dilde bu iki kavramın farklılaştırılması için bir gereksinme doğmamıştır. Oysa, ‘Kentleşme’ terimi Türkçe’de her iki kavramı birden taşıyamamış, farklılaşmıştır. ‘Kentleşme’nin yanı sıra ‘kentlileşme’ ortaya çıkmıştır. (...) Bu farklılaşma bir gereksinmenin, başka bir deyişle

¹⁴⁰İlhan Tekeli- Yiğit Gülöksüz, “Kentleşme, Kentlileşme ve Türkiye Deneyimi”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt:5, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s.1224

*kentleşmenin söz konusu iki boyutunun Türkiye’de eş zamanlı olmayışının bir sonucudur.*¹⁴¹

“Kentleşme” olgusunun Türkiye’de diğer ülkelerde olduğundan farklı ve çok kısa bir süreçte yaşanmasının getirdiği sancıların bir yana; modern kent yaşantısı, geleneksel bir toplum yapısına sahip Türk Toplumunun geleneksel değerlerinin, kent kültüründe yansıyan batılı yaşam biçimi ve kent kültürünün enstrümanlarıyla çatışmasını da beraberinde getirmiştir.

Modern kent yaşantısında, geleneksel aile yapısında çözümler olmuş; aşiret olma, köylü olma, aynı yöreden olma gibi bütünleştirici değerlerin yerini fırsatlar dünyasında öne çıkmak isteyen bireyin bencilliği almış; kent yaşantısı içinde sıkışan, bunalan bireyler ortaya çıkmıştır. Önceki dönemlerde de üzerinde çokça durulan, geleneksel bir kurum olarak aile yapısındaki parçalanma ve ekonomik toplumsal değişimin geleneksel yapıyı etkilemesi ve giderek bu yapıyı eritmesi, 1970-80 döneminde bir toplumsal gerçeklik olarak daha da ağır yaşanırken, yazılan oyunlara da yansıyan önemli bir sorundur.

Modern kent yaşantısının getirdiği sorunları ele alan yazarların öncelikle ele aldıkları kurum ailedir. Önceki dönemlere göre 1970-80 döneminde daha az *Aile Oyunu* yazılmasına karşın, dönem içinde yazılan bu tür oyunlarda da dönemin sosyo-psikolojik etkilerini gözlemlemek olasıdır.

Nazım Kurşunlu’nun **Baba Evi** adlı oyununda, eski bir İstanbul evinin içinde yaşayan dört farklı kuşağın birbirleriyle çatışmaları ve bu çatışmalar ekseninde toplum yaşayışındaki değişiklikler irdelenmektedir. Oyunda eski kuşak için *Baba Evi* kutsal bir yuva, bir ocak iken; yeni kuşaklar için, kendisinden başka anlamı olmayan bir mekandan öte birşey değildir. Cihat ile karısı Nazan, yaşlı anne- babası ve çocukları Gönül ve Erol ile eski, ahşap bir İstanbul evinde yaşamaktadırlar. Cihat ile Nazan, karı-koca çalışmaktadırlar. Çocukları ise gençliklerini yaşamaktadır. Bir gün Erol, polis tarafından aranan arkadaşı Ergun’u evde saklamak ister. Fakat, Cihat buna karşı çıkar. Bunun üzerine, Erol evi terkeder. Gönül de

¹⁴¹Aynı

Ergun'u sevdiğini ve onunla evleneceğini söyleyerek evi terkeder. Erol da Gönül de süreç içinde evlenirler. Erol'un bir çocuğu olur. Gönül'ün evliliği ise yolunda gitmemektedir. Büyükbaba'nın ölümünden sonra, Ergun ile Gönül eve taşınırlar. Cihat ise emekliye ayrıldıktan sonra bir kazada hayatını yitirir. Nazan, babasının cenazesine gelen Erol ve karısını bırakmak istemez. Erol ve karısı da, çocuklarıyla birlikte aynı eve taşınırlar. Sorunlar giderek artmaktadır. Sonunda, Nazan annesini de yanına alarak, yanlarında çalışmış yardımcıları Hediye'nin gecekondusundaki bir odaya yerleşir. Bu, birinci kuşağın temsilcisi Büyükanne ve ikinci kuşağı temsilcisi Nazan için tam anlamıyla bir yıkımdır. Aile dağılmıştır. Oyunun sonunda, Büyükbabanın babasının yaptığı bu eski İstanbul evi satılır.¹⁴²

Nazım Kurşunlu **Baba Evi**'nde, her bir kuşağı kendi alışkanlıkları ve kendi değerleri içinde aynı mekana taşıyarak, toplumda yaşanan sancılı değişimi ve bunların yarattığı sıkıntıyı vermeye çalışmıştır.

Nezihe Araz'ın **Öyle Bir Nevcivan**'ında da, zamanında İstanbul'un yarısına sahip olan Rayegan Hanım ile Cemal Bey'in oturdukları sarı konakta, eski değerlerle bugünün modern yaşantısı arasındaki çatışma irdelenmektedir. Rayegan Hanım, konağın alt katını bir mimarlık öğrencisi olan Ertuğrul'a kiraya verir. Rayegan Hanım, ayrıca Ertuğrul'a Fransızca ve Eski Türkçe dersleri vermektedir. Rayegan Hanım'ın eşinden boşanan kuzeni ile Ertuğrul'un Ankara'dan gelen kızkardeşinin konuşması sırasında Ertuğrul'un aslında bir eyleme karıştığı ve bu eylemde bir arkadaşının da öldüğü; bu yüzden de Ertuğrul'un kaçmakta olduğunu öğreniriz. Rayegan Hanım, herşeye karşın Ertuğrul'a yardım etmek istemektedir. Ertuğrul'un bu kadına hayranlığı ise bu davranışı ile bir kat daha artmıştır. Rayegan Hanım, onu öğrenimi için Avrupa'ya gönderir. Ertuğrul öğrenimi bitirip döndüğünde ise, sarı konağın tamirini üstlenecektir.¹⁴³ Nezihe Araz **Öyle Bir Nevcivan**'da, aristokrat kuşağın bugünkü modern yaşantı ile ilişkisinde bir barışıklık kurma niyetindedir. Rayegan Hanım, siyasal bir olaya karışmış bir genç olarak Ertuğrul'u anlayışla karşılarken, Ertuğrul da onlar için yaşamın kendisi demek olan

¹⁴²Nazım Kurşunlu, *Baba Evi*, Çoğaltma Metin, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Tarihsiz.

¹⁴³Nezihe Araz, *Öyle Bir Nevcivan*, Çoğaltma Metin, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Tarihsiz.

sarı konağı tamir etmekte, bugünün yaşantısı içinde onları güçlü kılmaktadır.¹⁴⁴ Kurşunlu'nun **Baba Evi**'nde olduğu gibi burada da siyasal olaylardan dolayı aranan bir kişi motifinin kullanılması dönemin siyasal hareketliliğinin oyuna yansması bakımından ilginç sayılmalıdır.

Nazım Kurşunlu'nun yine modern kent yaşantısının aile kurumu ve değerler üzerindeki yıkıcı etkisini anlatan **Evler ve İnsanlar**'ında ise başka bir açıdan modern yaşantının acımasızlığını vermeye çalışmıştır. **Evler ve İnsanlar**, Kocası tarafından evden atılan bir kadının süreç içinde, acımasız yaşam koşullarına direnmek için nasıl bir genelev patronu olduğunun öyküsüdür.¹⁴⁵

Kurşunlu'nun **Evler ve İnsanlar** adlı oyununda anlatılan öyküye benzer bir öykü de, Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur**'unda karşımıza çıkar. Oyunda, modern kent yaşantısının içinde, umarsız, dayanaksız bir genç kız olarak kendini varetmeye çalışan Asiye'nin kendini satmaya, oradan da genelev patronu olana kadar yaşadığı süreç, katı ahlakçı bir burjuva kadının kılavuzluğunda, adım adım sağlaması yapılarak verilmeye çalışılmıştır.¹⁴⁶

Asiye Nasıl Kurtulur, belli bir sınıftan gelen terkedilmiş, sokağa bırakılmış bir kız portresi olarak, Asiye'nin kötü yola düşmekten başka bir seçeneği olmadığını, bu çarpık düzende namusun ve güzel yaşamının ölçüsünün sadece para olduğunu anlatmaya çalışmaktadır. Asiye'nin kurtuluşu, geriye dönüşlerle sağlamalı bir biçimde anlatılırken, bu noktadan sonra Asiye'nin nasıl kurtulacağı ise seyirciye bırakılmıştır.

Vasıf Öngören'in **Oyun Nasıl Oynanmalı** adlı oyunu ise modern kent yaşantısının getirdiği açmazları, sinema dünyasının içinden yansıtmaya çalışırken, düzenin işleyişini de sorgulayan bir oyundur. **Oyun Nasıl Oynanmalı**, dışta iki yarışmacının içte ise bu yarışmacıların yönlendirdiği Sevil'in yaşantısının canlandırıldığı "Oyun İçinde Oyun" tekniğiyle yazılmıştır.¹⁴⁷ Öngören'e göre, Sevil gibilerin böylesi bir düzende kaybetmekten başka şansları yoktur. **Asiye Nasıl Kurtulur**'da

¹⁴⁴Ayrıca Bkz. Atilla Sav, "Öyle Bir Nevcivan", *Milliyet Sanat*, Sayı:353, Nisan 1980, ss:118-120

¹⁴⁵Nazım Kurşunlu, *Evler ve İnsanlar*, Çoğaltma Metin, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Tarihsiz.

¹⁴⁶Vasıf Öngören, *Bütün Oyunları*, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul, 1991.

¹⁴⁷A.g.e., ss:147-232

olduğu gibi, bu oyunda da asıl sorgulanan *kazanma hırsı içinde, kendi sınıfının kutsal saydığı değerleri, sahnede canlandıran işçi sınıfından insanlara çığnetiveren yarışmacı "bayan"ın sınıfına özgü mantığı, ahlak ve kazanç anlayışıdır.*¹⁴⁸

Dönem içerisinde, modern kent yaşantısının getirdiği sorunların, toplumun en küçük birimi aile üzerindeki etkisini irdeleyen oyunlar bunlarla sınırlı değildir. Örneğin, O. Zeki Özturanlı'nın *Evlatçıklar* adlı oyunu da, ekonomik sorunlara karşı savaşımalarında tükenen bir ailenin yaşamını anlatmaktadır.¹⁴⁹

Hidayet Sayın'ın *Yabancılar*'ında ise, kent yaşantısının getirdiği ezici kurallar içinde kendi kendisine yabancılaşarak, bu şartlar altında herşeye karşın varolma savaşı veren bir aile anlatılmaktadır. Hidayet Sayın *Yabancılar*'da ele aldığı dünyayı şöyle anlatmaktadır:

Bir aile düşünelim hep birlikte. Geçim sıkıntıları yok ama, yok olan başka şeyleri pek çok. Örneğin, belirli bir amaçtan yoksun, kişilerin her biri kendi havasında, sevgi ve saygı bağları örselenmiş, kişisel çıkarlara öncelik verilmiş ve havası bencillik kokmağa başlamış bir eve, artık aile denebilir mi? Bu duygular, taşın suda yaptığı halkalar gibi, kişilerin benliklerinden taşarak, birbirleri arasında usanç, bıkkınlık hatta nefret düğümleri yaratmaz mı? Giderek bu düğümler bir kördüğümüne dönüşmez mi? O zaman ne kalır geriye? Birbirine gitgide yabancılaşan, amaçlarda ters düşen, sevgilerde yoksullaşan bir insanlar topluluğu, hatta yabancılar beraberliği olmaz mı o aile? 150

¹⁴⁸Ayşegül Yüksel, "Vasıf Öngören Tiyatrosu: 'Tanıdık' Durumlardan 'Yabancılaştırma'ya", A.g.e., s.8

Ayrıca Bkz: Zeynep Oral, "Tiyatroda Sinema Eleştirisi", *Milliyet Sanat*, Sayı:126, 4 Nisan 1975, s.25

Atilla Sav, "Ankara Sanat Tiyatrosu", *Milliyet Sanat*, Sayı:351, Şubat 1980, s.103

¹⁴⁹Bkz: O.Zeki Özturanlı, "Evlatçıklar Oyunu Üstüne", *Tiyatro* 73, sayı:17, ss:28-29

Önceki dönemlerde de, farklı değerlerle kendini belirleyen kuşaklar arasındaki çatışmaların irdelendiği oyunlar yazılmış olsa da; 1970'li yıllar boyunca hızlı bir değerler değişimi yaşayan Türkiye'de; birarada yaşayan kuşakların, yaşantıya egemen olan acımasız koşullar ile onların öne çıkarttığı değerler arasındaki bocalamaları, bunalımları ve bunların yarattığı çatışmalar budönem oyunlarında daha çok öne çıkmaya başlamıştır. Yine, kuşak çatışmasını başka bir boyutuyla ele alan bir oyun da Recep Bilginer'in **Parkta Bir Sonbahar Günüydü** adlı oyunudur. Bilginer, yalnız yaşayan iki yaşlı insan Meserret Hanım ile Şadi Bey'in birbirlerine tutuldukları halde, kendilerinden bir sonraki kuşağın değer yargılarına nasıl tabi olduklarını göstermektedir. Meserret Hanım ile Şadi Bey hergün gittikleri parkta birbirleriyle tanışmışlar, giderek arkadaşlıklarını daha da ilerletmişlerdir. Sonunda Şadi Bey Meserret Hanım'ı evlenmeye ikna etmiştir. Ancak, Meserret Hanım'ın kızı Belma, gerek annesinin yaşlılığını gerekse eve yaptığı maddi katkıyı düşünerek onun evlenmesine karşı çıkar. Şadi Bey'in oğlu Sedat da yalnız kalacağından ötürü babasının evlenmesine karşı çıkmaktadır. Bu arada, dedesi ile anneannesini parka getiren torunlar Sevcan ile Ergin de birbirlerini sevmişlerdir. Meserret Hanım ve Şadi Bey'e de evlenmeleri konusunda torunları öneyak olurlar. Şadi Bey ile Meserret Hanım oyunun sonunda kendi hayatlarını yaşamaya karar vermişlerdir. **Parkta Bir Sonbahar Günüydü**'de tıpkı, yukarda söz konusu ettiğimiz **Öyle Bir Nevciyan**'da olduğu gibi, birinci kuşağın ikinci kuşakla şiddetli çatışmasına karşın, birinci kuşakla üçüncü kuşak arasında bir anlayış köprüsünün kurulması gerçekleşmektedir.

Muzaffer İzgü'nün **Reçetesi Peçete** adlı oyununda ise, yine günün ekonomik koşulları karşısında çözülen bir paşazade ailesi anlatılmaktadır. Geçmişin soylu değerleri, tıpkı geçmişin konakları gibi zamana dayanamamakta, göçmektedir. Nuri Bey ve annesi geçmişte, anılar içinde yaşayıp, soyluluklarını sürdürmeye çalışırken, Nuri Bey'in karsı ve çocukları ise bugünün çıplak gerçeğini yansıtmaktadırlar. Evin iki çocuğu bu çatışmada bugünü yansıtmaktadırlar. Onlar çalışmakta ve eve para getirmektedirler. Nuri Bey'in annesinin gücü ise elinde taşıdığı, içinin mücevher dolu olduğu söylenen bir kutudan gelecektir. Oyunun

¹⁵⁰Hidayet Sayın, "Yabancılar", *Türk Tiyatrosu*, Sayı:413, 4 Şubat 1975, ss: 4-5

sonunda, bugün düne karşı kazanır ve kutudakiler bozdurularak iki oğlan arasında pay edilir. **Reçetesi Peçete'**de emekleriyle para kazanan çocuklar da böyle havadan gelen bir paraya konunca sevinirler. Soyluluğun gücünün simgesi olan kutu yoktur artık; bugünün değerlerine dönüşmüş, tükenmiştir.¹⁵¹

Adalet Ağaoğlu'nun **Çıkış'**ı da simgesel bir boyut da geliyor olmasına karşın, aile içindeki kuşak çatışmasını ve farklılaşan değerleri irdeleyen başka bir oyundur. **Çıkış'**ta kızının dışardaki hayattan örselenmesini istemediği için, onu kandırarak eve mahkum eden, bir babaya sonunda isyan eden ve ne pahasına olursa olsun dışarıya çıkmak isteyen bir kızın psikolojik gelişimi irdelenmektedir. Dışarısı karanlıktır ve tehlikelerle doludur. Ev ise güvenliktir; bilinen bir mekandır. Buna karşın evde de sürekli böceklerle uğraşmak, onları temizlemek gereklidir. Evin içinde böceklerle uğraşmak aslında bu insanların giderek böcekleştiğinin simgesel bir anlatımıdır oyunda. Sonunda Kız, evde böceklerle uğraşarak böcekleştiğinin farkına varmıştır. Oyunun sonunda evin kapısından çıkar ve bilinmeze doğru yol alır ama yolun sonu aydınlıktır. Ağaoğlu bu oyununda, bütün kokuşmuşluğuna rağmen geçmişe sahip çıkan, gelecekte korkan tutuculuğa karşı; bilinçsiz ama içten bir başkaldırıyı koyarak, gerçeği bulma cesaretini öne çıkarmaya çalışmıştır:

BABA- (Alçak sesle) Sürdüremeyecek... (Bunu dilercesine kıvançlı) Sürdüremeyecek...

KIZ- (Sesi iyice uzaktan) O denli karanlık değil.. Önümü görebiliyorum.. Bastığım yeri seçiyorum şimdi.. (Bir an) Baba... Duyuyor musun beni? (Sesi daha şen) Baba.. Çok yalnız mısın? Yalnız olduğunu bilmek istemiyorum.. (Güler) Hiç boşuna ağlama baba.. Hiç boşuna ağlama.. (Sesi Yankılanır) Günaydın çocuklar... Günaydın.. Günaydın...

BABA- (Yalnız) Herkese kendi doğrusu..

Herkese kendi... (Elinde süpürge ile gider, bütün

¹⁵¹Bkz: Zeynep Oral, "Mutlu Sonlar Kutudan ya da Sandıktan Çıkmaz", Milliyet Sanat, Sayı:113, 3 Ocak 1975, s.24

böcek öldürücü ilaçları alır. Sırasıyla üstüne döker, sıkar. Elinde tavan süpürgesiyle yere kıvrılıp kendi kendini süpürmeye çalışırken...) ¹⁵²

Çıkış'ta kullanılan, dış dünyanın tüm tehlikelerine karşın sığınılan "ev" motifi dönem içinde yazılan birçok oyuna yansımıştır. Batı dram sanatında II.Dünya Savaşı sonrası oyunlarında ve özellikle *Absurd* yazarlarda rastladığımız bu motifin bizde de 70'li yıllardan itibaren çokça kullanılmaya başlanmıştır. Dış dünyanın giderek karmaşık bir hal alması ve bireyin her an tehlikelerle karşı karşıya olması, manevi anlamda içe dönüklüğe ve maddi anlamda da dar bir mekana kapanmaya zorlamaktadır. Dışarıdaki tehlikelere karşı bir iç dünyaya, dar bir mekana kapanmak; 70'li yıllarda çok baskın olarak kullanılmayan ama özellikle 1980 Eylül darbesinin hemen ardından yazılan oyunlarda sıkça gördüğümüz bir motiftir. Adalet Ağaoğlu'nun **Çıkış**'ındaki bu motif, 12 Mart muhtırasının aydın çevre arasında yarattığı şaşkınlığı ve içe kapanıklığı verirken; gelecekte daha yoğun yaşanacak sosyo-psikolojik durumu da incelemektedir. Yazarın bu dönem içinde yazdığı **Kozalar** adlı oyununda da aynı motifi görürüz. **Kozalar**, üç burjuva kadınının, dışarıdan geleceğini varsaydıkları tehlikelere karşı sığındıkları evde giderek yokolmalarını veren; gerçeklik temeline dayalı simgesel bir oyundur. **Kozalar**'da da tıpkı **Çıkış**'ta olduğu gibi, tüm tehlikelerine karşı dış dünyanın çekiciliği ve tüm güvencesine karşın içerisinin kokuşmuşluğu vurgulanmaktadır.

(...)

III.KADIN- Herşey örümcek ağı.

I.KADIN- Niçin ama? Neden? Onca temizlik, onca titizlik, onca tedbir..

II.KADIN- Şu yüzümdekini çekiverin.

III.KADIN- Benim ellerime dolanıyor hep. Enseme.. Ellerime... Kürküm.. Kürküm..

I.KADIN- (İnler) Bacaklarımı sarmış!

(Üçü de bir ağın içindeymişçesine çırpınırlarken

¹⁵²Adalet Ağaoğlu, **ÜçOyun**, Yankı Yayınları, İstanbul 1973, s.54

kapı tekdüzen vurulur.)

III.KADIN- (Usul) İstesek de açamayız.
(Yorgun, çöker.)

II.KADIN- (Daha usul) Her yanımızdan
sarıldık.. Sarıldık... (Çöker)

I.KADIN- (Çok usul) Tüm ağın içinde kaldık..
(Bitkin, çöker.)

III.KADIN- (Sessiz ağlar.) Gelmedi
kocalarımız.

II.KADIN-(Daha sessiz ağlar.) Bizi
kurtarmadılar.

I.KADIN- (Usulca aksırır) Tek başımıza
koydular.

III.KADIN- Nerde komşularımız?

II.KADIN- Öldüler mi?

I.KADIN- Komşular nerede? ¹⁵³

1970-80 döneminde yazılan oyunlar içinde önemli bir öbeği de, modern kent yaşantısı içerisinde bir türlü varolamayan insanların toplumsal ve ekonomik sıkışmışlığını irdeleyen oyunlar oluşturmaktadır. Örneğin, İsmet Küntay'ın *Evler Evler* adlı oyunu kent yaşantısı içinde, sonradan kentli olmuş insanlar; gecekondulularla, kentli ama yoksun insanların yaşantılarından görüntüler vermektedir.

Evler Evler, toplumun beş ana kesiminden yaşam dilimleri çizer. *Karakazan*'da yoksul köylülüğü, *Boru Çiçekleri*'nde üretici olarak balıkçıları, *Usanmak*'da küçük burjuvayı, *Altı Numaralı Daire*'de kente uyarlanmış köylülüğü, *İkinci Vardiya*'da da işçi sınıfını gündelik toplumsal sınıfsal konumları içinde vererek, toplumun 'genel manzarası'nı vermeye çalışır.¹⁵⁴

Tuncer Cücenoglu'nun *Kördögüşü* de bu öbeğin içinde ele

¹⁵³ A.g.e., ss:107-108

¹⁵⁴ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, Cilt:2, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994, s.98

alabileceğimiz oyunlardandır. **Kördögüşü'**nden köyden kente göç etmiş ve gecekonduda yaşayan bir ailenin ekonomik sıkıntılarla çevrelenen mutsuz yaşantısı konu edilir. Oyunun kahramanları, tıpkı benzerleri olan binlerce insan gibi, ekonomik anlamda daha rahat bir yaşantı için köylerinden kente göçmüşler ama bütün umutlarını kısa sürede yitirmişlerdir. Namuslu, dürüst bir yaşantının hayalini kuran bu insanlar kısa süre içinde kentin olumsuzluklarından kendilerine düşen payı almışlardır. İpsiz Tahir ve ailesi oturdukları gecekondudan "istimlak" bahanesiyle çıkartılmak istenmektedir. Bir çıkış yolu ararlar. Fakat arka arkaya gelen birçok talihsiz olayla karşı karşıya kalırlar. İpsiz Tahir, bir takside çalışmak ister. Ancak araba sahibi daha sonra bu teklifinden vazgeçer. İpsiz Tahir, son umut olarak piyangodan para çıkmış gibi davranarak, Büyükanne'nin kefen parasını alır. Ancak bilet ve gazete sobaya atılınca, Büyükanne bunun bir yalan olduğunu anlar. Büyükanne'den aldığı parayla kirayı ödemek ve eve kömür almak için dışarı çıkan İpsiz Tahir, evsahibinin adamlarınca kıyasıya dövülür. İpsiz Tahir artık sabrının son sınırına gelmiştir. Evde kapıldığı sustalı bıçak ile Evsahibinin adamı Hamit'i bıçaklar. Büyükanne'nin oyunun sonundaki, *Ne istedik rabbim senden? Yanmayacak kadar sıcak, donmayacak kadar soğuk istemedik mi?*¹⁵⁵ sözleri, yoksunluk içinde yaşayan bu insanların yaşadıkları talihsizliğin hal tercümesi olarak alınabilir.

Ülker Köksal'ın **Yollar Tükendi** adlı oyunu da, kırsal kesimden gelen insanlar üzerinde kentin yarattığı düşkünlüğünü anlatmaktadır. Köyde ekonomik sıkıntı içinde yaşayan Gülsün Ana ve ailesi, oğlu Murtaza ve kızı Güllü'nün ısrarlarına dayanamayarak kente göç etmeye karar verir. Aslında Gülsün Ana herşeye rağmen köyde kalmak istemektedir. Ancak, Hatice'nin çocuğunun hastalanması kente göç kararının verilmesini hızlandırır. Mustafa da Almanya'ya çalışmaya gitmiştir. Gülsün Ana'nın tüm umutları kırılmıştır. Oyunun ikinci bölümü artık kentte başlar. Hatice'nin çocuğu ilgili ve bilgili doktorların elinde yeniden hayata dönmüştür. Kentin olanakları bir anda gözlerini kamaştırır. Gülsün Ana da artık yumuşamıştır. Murtaza okumaya; Güllü de çalışmaya başlamıştır. Güllü artık şehirli kızlar gibi giyinebilmektedir. Fakat ekonomik sıkıntılar süreç içinde giderek bellerini bükmeye başlar. Yaşadıkları tüm çalkantıların

¹⁵⁵Tuncer Cücenoglu, *Bütün Oyunları 1*, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul 1993, s.7

sonucunda, çocuklar kent yaşantısı içinde yaşamlarını sürdürmeye çalışırlarken, Gülsün Ana köye geri dönmeyi seçer:

GÜLSÜN- Şeherde kalmam gerekmez gayri..
Köyümü özledim ben. Onlar şehirde kalacaklar
besbelli.. Heç biri köve dönmez.. Toprağın beni
bekler.. (Ellerini avuçları yukarı gelecek şekilde
açar, ellerine bakar bir süre.) Şu ellerimle daşını
dikenini ayıkladığım toprağım.. Üstünde
uyuduğum.. Doğurduğum.. Benim yurdum ora..
Okulu yok.. Toktoru yok.. Toprağı yetmez..
Benim kövüm ama.. Sahapsız kövüm.. kimsesiz
kövüm.. Ben kövüme dönecemgayri.. Orada
öleceğim.. Çocuklarımdan etti bu şehir beni..
Yapıştılar şehere.. Sarmaşıklar gibi.. Varsın
kalsınlar şehirde.. Hangisi kurtuldu ki?¹⁵⁶

Ülker Köksal **Yollar Tükendi**'de, kente göç eden insanlar arasındaki düş kırıklığını yansıtırken, Güllü'nün, Ayten'in, Hatice'nin kişiliklerinde, kentte ve köyde ezilen kadının hiç değişmeyen konumuna da dikkat çekmek istemiştir.¹⁵⁷ **Yollar Tükendi**'de dikkat çeken başka bir nokta da; başlangıçta "hastahane" ve "doktor" olarak karşımıza çıkan "devlet yardımı"nın, oyunun sonunda burs olarak sürmesidir. Bu yoksul insanların yaşamında devlet, hala arkalarını yaslayabilecekleri bir güvencedir. Devlet, ayırım yapmadan herkese yardım etmektedir; adildir. Ancak, bundan yararlanmak için doğru yolda ilerlemek; örneğin Murtaza gibi yılmadan okumak gerekmektedir.

Ülker Köksal'ın diğer oyunları **Sacide** ve **Besleme**'de de, kent yaşantısı içinde varolmaya çalışan, ezilen kadın gerçeği öne çıkarttığı gözlenmektedir. Köyden kente doğru değişim geçiren toplumsal yaşantıda, tüm değişikliklere rağmen kadının konumu kolay kolay değişmemektedir. Ülker Köksal **Sacide**'de de, yaşı oldukça geçkin bir taşralı kızın, ağabey baskısından kurtulmak için ilan yoluyla evlenmesini ve bu evlilikte de düş

¹⁵⁶Ülker Köksal, **Yollar Tükendi**, Çoğaltma Metin, Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Nisan 1974, s.37

¹⁵⁷Bkz: Sevdâ Şener, "İki Oyun ve İki Gözlem", **Tiyatro 73**, Sayı:18, ss:23-25

kırıklığına uğramasını ve kocası tarafından sömürülmesini; **Besleme**'de ise bir aileye besleme olarak verilmiş Sultan'ın önce bir çocuk sonra ise bir kadın olarak acımasızca sömürülmesini anlatır.

Ülker Köksal, her üç oyununda da ele aldığı kadın karakterlerle, köyden kente göçle değişen tüm toplumsal değerler sistemi içinde kadının konumunu sorgulamakta ve ataerkil toplumsal yapının kentte de tıpkı köyde olduğu gibi kadını acımasızca sömürdüğünü göstermektedir. **Sacide** ve **Besleme**'de ele alınan kadınlar, ataerkil toplumsal yapı içinde bilinçsizce savrulan, ezilen, hor görülen kimliklerken, yaşadıkları süreç içinde, kendi kimliklerinin farkına varmaya başlarlar.¹⁵⁸

Dinçer Sümer'in **Eski Fotoğraflar** adlı oyununda da, bir pavyonda şarkıcı olarak çalışan Kadın'ın, geçmişine dönülerek nasıl bir süreç sonunda bu konuma düştüğü anlatılmaktadır. Oyunda, *eniştesi tarafından taciz edilmiş, bu nedenle ablasının evinden ayrılarak, önce istasyonda karşılaştığı bir adamın yanına sığınan, yaşlı bir adamın kapatması olarak kalan, ucuz bir pavyonda dans edip şarkı söyleyen kadının (Sevta) yazık edilen hayatı*¹⁵⁹ anlatılmaktadır.

Bilgesu Erenus'un bu dönem içinde yazdığı **İkili Oyun** ve Melih Cevdet Anday'ın **Yarın Başka Koruda** adlı oyunları ise, modern kent yaşantısı içinde kadın-erkek ilişkilerinde yaşanan yabancılaşmanın yansıdığı ilginç örneklerdir. **İkili Oyun**'da aynı politik görüşe sahip iki insanın geçmişe ve bugüne ait hesaplaşmaları verilirken¹⁶⁰; **Yarın Başka Koruda** adlı oyunda ise birlikte oldukları ilk güne dönerek, eski coşkularını tekrar yakalamak isteyen Kadın ile Erkek'in umarsız çabaları işlenmektedir. Necati Cumalı'nın **Yürüyen Geceyi Dinle** yapıtı ise yine 12 Mart'ın getirdiği atmosfer içinde geçmişi ve ilişkilerini irdeleyen bir çiftin öyküsünü

¹⁵⁸Bu Oyunlarla İlgili Olarak Bkz:

Tahir Özçelik, "Besleme", *Milliyet Sanat*, Sayı:166, 9 Ocak 1976, s.23

Zeynep Oral, "Ah Kadınlar, Vah Kadınlar", *Milliyet Sanat*, Sayı:217, 4 Şubat 1977, s.23

Seçkin Cılızoğlu, "Besleme", *Milliyet Sanat*, Sayı:296, 6 Kasım 1978, s.23

¹⁵⁹Okan Kılan, "Dinçer Sümer'in Oyunları Üzerine Kısa Notlar", *DinçerSümer-Toplu Oyunları-1*, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul 1994, s.9

Ayrıca Bkz: "Eski Fotoğraflar", *Tiyatro* 79, Sayı:46, ss:42-43

Zeynep Oral, "Eski Fotoğraflar", *Milliyet Sanat*, Sayı:299, 27 Kasım 1978, ss:22-23

¹⁶⁰Bkz. Zeynep Oral, "İkili Oyun", *Milliyet Sanat*, Sayı:251, 14 Kasım 1977, s.23

anlatmaktadır.¹⁶¹ Her üç oyunda da öne çıkan nokta, toplumun ve bireylerin yaşadıkları çalkantının, sıkıntının ve bunların bir sonucu olarak da yabancılaşmanın tek nedeninin “sevgisizlik” olduğu verilmektedir.

Yine, Necati Cumalı’nın **Dün Neredeydiniz?** adlı oyunu da, kişilerin yaşantılarını nasıl sevgisizce geçirdiklerini anlatmaktadır. Anlatıcı, oyun kişilerinin geçmiş yaşantılarını değerek, aşkı, güzelliği, insanlığı hatırlamaları için uğraşır. Anısını anlatan herkes, geçmişlerini ve aşklarını ne denli çabuk, değersizce geçirdiklerini anlarlar.

1970’li yıllara gelindiğinde, Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde yazılan oyunlarda oldukça fazla işlenen “idealist” kimliklere artık tiyatro sahnelerinde fazlaca rastlanmadığı görülmektedir. Bu dönem içerisinde yazılan oyunlarda, “idealist” bir kimliği, gerçekçi ölçüler içinde ve ciddi bir yönelişle ele alan tek oyun Tuncer Cücenoglu’nun **Öğretmen**’idir. **Öğretmen** dışında “idealist” kimliklerin, yolsuzluklarla, rüşvetle, kayırmalarla yürüyen toplum düzenine ayak uyduramamasının trajikomik öyküsünü ironik bir biçimde anlatan oyunlara ise Oktay Arayıcı’nın **Nafile Dünya’sı** ile Başar Sabuncu’nun **Mutemet Ali Rıza Bey’in Yaşanmamış Hayat Hikayesi** örnek olarak verilebilir.

Tuncer Cücenoglu’nun **Öğretmen**’inde, görevinden alınan, sürülen, geçim zorlukları içinde kıvranan bir idealist öğretmenin, kendine ve mesleğine ilişkin düşleri verilmektedir. Öğretmen Hasan’ın yaşadığı tüm talihsizliklerin zincirinin başlangıç noktası, belki de trajik hatası, zengin bir aile olan Cansız’ların kızını derste azarlamasıdır. Cansızlar, Hasan Öğretmen’i “servet düşmanı” olmakla suçlarlar. Hasan Öğretmen’in hakkında soruşturma açılır. Soruşturma sonunda Hasan Öğretmen Ağrı’ya sürülecektir. Kendisine yapılan bu haksızlığa ve ekonomik sıkıntı içinde yaşayan ailesinin geçirdiği tüm sıkıntılara rağmen Hasan Öğretmen, tayini durdurmak için yapılan önerilere sırt çevirir. Her ne pahasına olursa olsun el etek öpmeyecektir.¹⁶²

Oktay Arayıcı’nın **Nafile Dünya’sı**’nda ise dürüstlüğü ve yurtseverliğiyle ünlenmiş Komiser Ramazan’ın çıkar çevrelerince nasıl yokedildiği anlatılır. Çıkar çevrelerinin işlerine sürekli ayak bağı olan Komiser Ramazan, son çare olarak kaçakçıların cirit attığı sınır bölgesine

¹⁶¹Bkz. Tahir Özçelik, “Yürüyen Geceyi Dinle”, *Milliyet Sanat*, Sayı:265, 20 Şubat 1978, s.23

¹⁶²Tuncer Cücenoglu, *Bütün Oyunları 1*, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul 1994.

gönderilir. Her yerde yaptığını burada da yapmak isteyen ve yasaları uygulamak isteyen Seferi Ramazan Bey'in sonu korkunç olur. Yurtseverliğin ve dürüstlüğün bu yolsuzluklar dünyasındaki karşılığı yok edilmektedir. Oktay Arayıcı'nın **Nafile Dünya'sı**, ironik bir düzlemde gelişmesine karşın, Tuncer Cücenoglu'nun **Öğretmen**'indeki idealizasyon çizgisinin bir adım ötesine geçerek çıplak gerçekliği yakalayabilmiştir.

Başar Sabuncu'nun **Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmamış Hayat Hikayesi**'nde ise olay bir "namuslu memur" tipinin üzerine kuruludur. Bir kamu kuruluşunda mutemet olarak çalışan Ali Rıza çevresindeki herkes tarafından namusluluğundan ötürü kınanan, kendisiyle alay edilen bir kişidir. Sonunda bu ezilmeye, yok olmaya karşı çıkmak için adeta intikam alırcasına, yolsuzluk yapmaya karar verir. Ailesinin her istediğini alır, arkadaşlarıyla pavyona eğlenmeye gider; pavyondan kendine bir "dost" tutar. Çevresindeki herkesin ona karşı davranışları değişmiştir. Ali Rıza artık çevresinde itibarlı bir kişidir. Ancak kısa sürede yaptığı yolsuzluk ortaya çıkar. Bütün bunları zimmetine geçirdiği parayla yaptığı anlaşılır. Bunun ağırlığını taşıyamaz. Karısının sinir ilaçlarından bir kutu içerek intihara kalkışır. Ama kurtarılır. Hastaneden çıktıktan sonra bütün eşyaların toplandığı eve gelir. Yaşadığı tüm bu talihsizliklerin muhasebesini yaparken, bir yandan da elindeki piyango bileti ile kazanmış numaralar listesini karşılaştırır. Ali Rıza büyük ikramiyeyi kazanmıştır. Bu, yazarın kaleminden çıkmış bir hayal sahnesidir. Ali Rıza, ikramiyeyi kazanmasıyla tekrar eski parlak günlerine döner. Yeniden çevresinde itibar kazanır; herşey yeniden yoluna girer. Fakat bu hayal sona erdiğinde çıplak gerçekle yüzyüzedir yine. Bir insan, bu düzenin tek geçerli değeri paraya sahip olmadığı sürece bir hiçtir. Oyun alaycı bir biçimde pavyondaki dostu İzabel'in söylediği şarkı ile biter. Böylesi bir düzende, dürüstlük, doğruluk gibi değerler geçerli değildir. Yolsuzluk, rüşvet, zimmetine para geçirme gibi olumsuzluklar ise, ortaya çıkmadığı sürece meşrudur. Hatta bunları gerçekleştiren insana itibar bile kazandırabilir. Ali Rıza'nın çevresindeki hiç kimse, Ali Rıza'nın birdenbire ortaya çıkan zenginliğini sorgulama gereğini duymaz. O, namuslu, dürüst çalıştığı ve parasız olduğu dönemine göre daha çok itibar sahibidir. Sabuncu, bu oyununda 1950'lerden itibaren başlayan ve Türk toplumunun olumlu değerlerini altüst eden bir kapitalist

yozlaşmayı ve insani değerlerin kaybolmasını, emeğinden ve bilgisinden başka satacak birşeyi olmayan küçük bir memur tipinde vermeyi denemiştir.

Modern kent yaşantısını ve bu yaşantının getirdiği toplumsal sorunları ele alan oyunlarda; bundan önce irdelemeye çalıştığımız eğilimlerde çokça rastlamadığımız bir özellik de, içeriğin biçime kaçınılmaz etkisinin bir sonucu olarak, oyun yapılarının karmaşıklaşması ve giderek daha çok soyutlamalara başvurulmasıdır. Kısmen, İşçi ekseninde düzenin çarpıklıklarını irdeleme eğiliminde bulduğumuz, gevşek bir doku içinde oluntularla (episodlarla) ve yapıntı mekanlar ve ülkeleri kendisine fon yapmayı da içinde barındıran bu yönelişe, modern kent yaşantısının getirdiği sorunları irdeleyen oyunlarda da oldukça fazla rastlanmaktadır. Tıpkı, işçi ekseninde düzenin çarpıklıklarını irdeleyen oyunlarda olduğu gibi bu öbek içinde toplayacağımız oyunlarda da, “politik” tavrın öne çıktığı; göstermeci ve mizahi bir anlatımın yeğlendiği oyunlardır.

Aziz Nesin’in birçoğunu, daha önce yazdığı öyküler üzerine kurduğu, gerçeklik temelinde farklı bir soyutlama tekniğiyle oluşturulmuş saçma durumlardan hareketle gelişen **Yaşar Yaşamaz**, **Hakkımı Ver Hakkı**, **Sait Hopsait**, **Zübük** oyunları bu öbek için verilebilecek önemli örneklerdir. Örneğin, **Yaşar Yaşamaz**’da, Başar Sabuncu’nun **Mutemet Ali Rıza**’sında olduğu gibi, kent fonunda, düzenin ezici baskısını sürekli hisseden ve küçülen bir birey olarak Yaşar’ın sorunu, Ali Rıza’nınkinden daha önemlidir. Aziz Nesin, küçülen ve adeta yokolan bireyi anlatmak için gerçekçi temele dayanan bir büyütme tekniğini kullanmıştır. Devletin nüfus kayıtlarına göre neredeyse daha doğmadan savaşta öldüğü ortaya çıkan Yaşar, yaşadığını kanıtlamak adına amansız bir mücadeleye girer. Vergi istendiğinde yaşamaktadır. Ama devletten alacağı olduğunda ölüdür. Askere çağrılır ama evlenmek istediğinde evlenemez. Yeni bir nüfus çıkartamaz; işe giremez; kendine düşen mirası alamaz. Aziz Nesin, **Yaşar Yaşamaz**’da, bürokrasinin arttığı bu dönemde, devlet-yurttaş ilişkisindeki bu saçmalığı Yaşar’ın “varlık-yokluk” ilişkisi üzerine kurmuştur. Bürokrasi’nin insan yaşamındaki egemenliği, insanların varolup olmadıklarını bile sorgulamakta ve buna karar vermektedir.

Aziz Nesin'in yine bu dönemde yazdığı **Hakkımı Ver Hakkı** adlı oyunu ise köyden kente gelen, ama kent yaşantısına bir türlü uyum sağlayamayan ve bu yaşantının altında ezilen Hakkı'nın öyküsünü anlatmaktadır. Aziz Nesin, **Sait Hopsait**'de futbol dünyasının içindeki saçmalıkları ve **Zübük**'te ise "dolandırıcı bir politikacı" kimliğiyle, politikacı-yurttaş ilişkisinde ortaya çıkan adaletsizlikleri ve politikanın nasıl insanları sömürme sanatı haline geldiğini göstermektedir.

Haldun Taner'in, kendi kurduğu *Devekuşu Kabare Tiyatrosu*'nda sahnelenmek üzere, kimi kez genç yazarların da yardımıyla oluşturduğu kabare metinleri de, bu öbek içinde yer alabilecek metinlerdir. Bu metinler, içeriksel olarak belli bir küme içine sokulamasa da, yaşantıya belli kesitler içerisinde, çoğu kez panoramik ve eleştirel bir bakış getiren oyunlardır. Haldun Taner'in bu dönem kabare tiyatrosu için yazdığı metinler içinde, yaşantıdan gösterilen bir kesitin seyircinin ahlak anlayışı izinde ikinci perdede yeniden oynandığı bir oyun olan **Ayışığında Şamata**; "Sevgi" ve "Aşk" temalarının tarihsel gelişimini ve farklı çehrelerini sergileyen **Aşk-u Sevdâ**; Geçmiş ve bugünü ile İstanbul kentini, karşıtlıklar ve çelişkiler içinde veren **Bu Şehr-i İstanbul** ve uluslararası teknolojik gelişme karşısında düştüğümüz durumla alay eden **Astronot Niyazi** sayılabilir.¹⁶³

Bu dönem içerisinde, modern kent yaşamının getirdiği sorunları ve bireysel açmazları ele alan oyunlar içinde, yapıntı mekanlarda gelişen ve "politik" tavrın öne çıktığı oyunlar yanında, gerçeküstü ve simgesel mekanlar içinde, "absurd" durumlarla gelişen ve düşüncenin ön planda olduğu oyunlar da önemli bir yer tutmaktadır.

*İkinci savaş sonrası Fransız yazarları, özellikle Sartre ile Camus- düşünceyi öne çeken oyunlar yazmışlardı. İnsanlığın geçirdiği bunalımı yorumlayan önemli düşünürlerdi bunlar. Oyun yazmak, onlar için düşüncelerini açıklamanın bir yöntemi, bir yolu, aracıydı. (...) Bir dünya görüşüydü onların oyun yoluyla aktarmaya çalıştığı. Öyle olunca dramatik çözümlemeler, işlevler ikinci sırada kalıyordu oyunlarda.*¹⁶⁴

¹⁶³Ayrıntılı Bilgi İçin Bkz.Özdemir Nutku, "Oyun Yazarı Olarak Haldun Taner", *Zümrüdüanka'nın Külleri*, Yılmaz Yayınları, İstanbul 1991, ss: 172- 187.

Örneğin, Sabahattin Kudret Aksal'ın gerçeküstücü bir yaklaşımla kaleme aldığı ve birarada anılan iki tek perdelik oyunu **Bay Hiç** ve **Sonsuzluk Kitabevi** de, sevgisizliğin, yabancılaştırmanın kucağına düşmüş insanların açmazlarını konu edinir. **Bay Hiç**'te hiçliği özleyen bir Adam'ın öyküsü anlatılırken; **Sonsuzluk Kitabevi**'nde ise başvurduğu bir kitabevinden ölümsüz yapıtları seçip, imzalayarak insanlara göndermeyi ve böylece ölümsüzleşmeyi, sonsuzluğa erişmeyi istemektedir.¹⁶⁵

Bir önceki dönemin üretken oyun yazarı Çetin Altan'ın bu dönem içinde tek yazdığı oyun olan **Islıkçı**'da soyutlamalar üzerine kuruludur. Ülkede tüm saatler onikiye beş kala durmuştur. Herkes bu beş dakikanın kimin tarafından çalındığını merak etmektedir. İnsanlar yaşayıp yaşamadıklarını sorgulamaktadırlar. Herkes, kendi yaşamındaki eksikliği, uğradığı haksızlığı yükleyecek birini bulur sonunda; Islıkçı... Islıkçı oyunun başından sonuna dek ıslık çalarak dolaşan bir adamdır. Sonunda Islıkçı yakalanır. Ancak, yakalanırken ıslığını yere atmıştır. Bu kez de ıslığı aranmaya başlanır. Islıkçı yakalanmasına rağmen saatler hala onikiye beş vardır. Islıkçı hapse atılır. Oyunun bu anına kadar hiç konuşmayan Islıkçı sonunda konuşur. Herkesin kendi suçunu onun üzerine attığını söyler. Bu kez de Islıkçı'yı öldürürler. Ancak, Islıkçı'nın ıslığı hala duyulmaktadır. Halk ayaklanmaya başlar. Üniformalılar halkı tehdit ederler. Tam bu noktada Islıkçı yeniden dirilir.¹⁶⁶

Yıldırım Keskin'in **Aklı Başında Bir Adam**'ı ise bir kıyı köyünde, küçük bir otelde yaşayan insanların tekdüze yaşantısının, kaybolan birinin peşine düşen bir polis memuru tarafından bozulmasını ele alır. Bu insanlar, gerçek kimliklerinden uzakta bir kaçış hayatı sürmektedirler. Ancak, Müfettiş Murat adındaki polisin otele gelmesiyle, bu insanların kimlikleri, geçmişleri deşilmeye başlanır.¹⁶⁷

Komser Murat, yokolan kişilerin ardındaki

¹⁶⁴Atilla Sav, "Aklı Başında Bir Adam", *Milliyet Sanat*, Sayı:261, 23 Ocak 1978, s.23

¹⁶⁵Sabahattin Kudret Aksal, **Bay Hiç- Sonsuzluk Kitabevi**, Cem Yayınevi, İstanbul 1991.

Ayrıca Bkz: Osman N.Karaca, "Bay Hiç ve Sonsuzluk Kitabevi", *Milliyet Sanat*, Sayı:355, Haziran 1980, ss:100-101

¹⁶⁶Çetin Altan, **Islıkçı**, Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.

¹⁶⁷Yıldırım Keskin, **Aklı Başında Bir Adam**, Şiir- Tiyatro Yayınları, Ankara 1979.

gerçekleri arar. Nedir bu gerçek? Yine oyun kişilerinin birinin ağzından dinleyelim: 'Sizin aradığınız gerçek bizim içimizde. Herkesin gerçeği gizlediğindedir. Gece yatağında yalnız kaldığında bulduğundadır, düşünde gördüğündedir. Ama düşleri tutuklayamazsınız. Sonra siz, siz hiç düş görmez misiniz?'¹⁶⁸

Oğuz Atay ise **Oyunlarla Yaşayanlar**'da kendine yaşam tarzı olarak hayatla oynamayı seçmiş Coşkun Ermiş ekseninde, bir aydının ikilemlerini, doyumsuzluklarını, sorgulamalarını ve hesaplaşmalarını anlatmaktadır. Emekli Öğretmen Coşkun Ermiş oyunla hayatı içiçe yaşamaktan keyif alan bir kişiliktir. Sadece yaşantıda daha çok oynayabilmek için genç yaşında emekli olmuştur. Önce keman çalmaya ve sonraları da komşusu tiyatro oyuncusu Saffet'in etkisiyle oyunlar yazmaya başlar. Karısı Cemile ile neden evlendiğini bilemeyen, Coşkun için aşık olduğu tiyatro oyuncusu Emel'e duyduğu yakınlık da başka bir kaçış ve başka bir sığınmadır.¹⁶⁹ Onun için hayat ve oyun birbirinin içine geçen iki farklı gerçeklik düzlemidir. Arkadaşı tiyatro oyuncusu Saffet'e sahnede ölmek istediğini söyler:

COŞKUN- (Bitkin) Ben de büyük meseleler yüzünden harcamış olmak isterdim hayatımı. küçük dertler yüzünden harcamış olmak istemezdim hayatımı. Küçük dertler yüzünden yıpranıp gitmek istemezdim. Üstelik bazı şeylerin, zavallı milletimin farkına varmaya başlıyordum. (Gülümsemeye çalışır.) Ben de bir eski zaman piyesi olsaydım. Modern oyunların, modern kahramanları gibi silik bir hayat yaşamasaydım. (Soluk almak için durur.) Belki de işi başından yalnış tutum. Bence keman dersleri almaya devam etmeliydim. Başımdan

¹⁶⁸Atilla Sav, "Akli Başında Bir Adam", s.23

¹⁶⁹Oğuz Atay, **Oyunlarla Yaşayanlar**, İletişim Yayınları, İstanbul 1986

Ayrıca Bkz: Atilla Sav, "Oyunlarla Yaşayanlar", **Milliyet Sanat**, Sayı:348, 17 Aralık 1979, s.25

*büyük işlere giriştim. (...) Son kozumu oynuyorum
aziz dostum ve bana pahalıya mal olsa da ancak
bir kişiyi ağlatabiliyorum. (Soluksuz kalır.)*¹⁷⁰

1970-80 dönemi içinde, modern kent yaşantısının getirdiği ekonomik ve toplumsal değişikliklerin aile kurumunda ve insan ilişkilerine etkisi ve modern kent yaşantısı içinde sıkışan bireyin toplumsal ve ruhsal açmazları oyun yazarlarına önemli ölçüde malzeme oluşturmuştur. Kent yaşantısının, giderek bireyi daha çok ezmeye başlayan ekonomik ve toplumsal koşulları, gerek kentin eski sakinlerini gerekse köydeki toplumsal değişimden etkilenerek, hayallerini karşılayacak bir mekan olarak kenti seçenleri büyük ölçüde etkilemiştir. 1970'li yıllarda kentler, artık insanların birbirini tanıdığı mekanlar olmaktan çıkmış, yabancılaşmanın egemen olduğu ve sınıfsal çizgilerle belirlenmiş farklı alanlarında farklı yaşam biçimlerinin sürdüğü ve insanların düzenin ekonomik işleyiş kurallarından öte, ortak bir hedef, amaç taşımadığı mekanlar olmaya başlamıştır.

1970'li yılların bu içten içe kaynayan kent yaşantısı oyun yazarlarını da büyük ölçüde etkilemiş, kimi yazarlar eskinin izinde toplumsal değer yargılarının, geleneklerin kent yaşantısı içinde ezilmesine yönelirken kimi yazarlar da bu karmaşık yapıdan kaçarak kendi iç dünyasına dönen bireyin evrenini yansıtmaya çalışmışlardır.

¹⁷⁰Oğuz atay, *Oyunlarla Yaşayanlar*, s.103

SONUÇ

12 Mart 1971 Muhtırası'ndan 1980 12 Eylül Askeri darbesine geçen kadar geçen on yıllık dönem, Türkiye tarihinde ekonomik ve siyasal bunalımlarla ilerleyen ve bu karmaşanın sokağa ve insan ilişkilerine de yansiyarak bir toplumsal karmaşa oluşturduğu bir süreç olarak yaşanmıştır. 1946'ya değin Cumhuriyet döneminin kurucu kadrolarının elinde "Ulusal" nitelikli bir ekonomik gelişmeyi ve yine aynı biçimde Ulusal eğitim ve kültür politikalarını gerçekleştirilmeye çalışıldığı dönemin ardından gelen D.P.döneminde, Türkiye dünya ekonomik pazarının bir parçası olarak değerlendirilmiş ve plansız, programsız bir büyüme, sanayileşme ve kapitalistleşme sürecine sokulmuştur. 1960 Askeri müdahalesi, "Ulusalçı" güçlerin öncülüğünde Silahlı Kuvvetler tarafından gerçekleştirilen bir müdahaledir. Bu müdahalenin ardından, Batılı ölçüler içinde daha özgürlükçü bir anayasa kabul edilerek toplumsal ve siyasal anlamda bir rahatlama getirilmeye çalışılmıştır. Ancak, bu rahatlama henüz altyapısı oturmamış; sanayileşmenin tam olarak gelişmediği, üretim ilişkilerinin belli bir zemine oturmadığı ve eğitim ile refah düzeyi oldukça düşük olan toplumda, sistem partilerini radikalleşmeye ve sistemin dışında kabul edilen partileri de güçlendirmeyi sürdürmüştür. 1960'lı yılların sonunda itibaren, kendini D.P. iktidarı öncesindeki "Ulusalçı" eğilimle eklemlendiren bir "Sosyalist" düşüncenin ve bu düşünce ekseninde bir hareketlilik getiren, dernekler, sendikalar ve partiler etrafında örgütlenen kitlenin giderek artması ve "meşruiyet" kazanması; 1950'lerden itibaren uluslararası kapitalizmle bütünleşmeye çalışan sermayenin ve tutucu, sağ güçlerle, Sovyetler Birliği'nin bölge ülkelerindeki etkinliğini kırmaya çalışan Amerika Birleşik Devletleri'ni rahatsız etmiştir. Bu rahatsızlık, 60'lı yılların sonunda toplumsal hayatta aydın, sol, ilerici tüm kesimlere karşı adı konmamış bir eylemliliğe dönüşmüştür. Bu eylemliliğin şiddetinin giderek artması, soldaki bazı grupların da bu eylemliliğe karşı şiddete başvurmasını ve bu karşılıklı şiddetin artmasının da askerlerin Mart muhtırası'nı vermesine yol açmıştır.

1971 Mart muhtırası, ülkede gelişen sol hareketlerin ve bunların nedeni olarak görülen aydın çevrelerin, üniversitenin, işçilerin, gençlerin ve bu alanlardaki örgütlenmelere önemli ölçüde kısıtlamaların getirildiği, gözdağı verildiği bir uyarı hareketidir. Mart muhtırası'nın uyarısı ışığında, içlerinde radikal unsurları da barındıran partiler olarak MNP ve CHP'nin kendini merkeze çekmesine neden olurken, Sosyalist çevrelere karşı gerek yasal olarak gerekse MHP'nin gençlik hareketleri aracılığıyla büyük bir baskı uygulanmıştır. Bu baskının karşısında, kendini Cumhuriyetin ilk döneminde ortaya çıkan "Yurtsever", "İlerici" ve "Ulusalci" eğilime eklemlendirmeye çalışan Sosyalist Solun bir kısmı "Sosyal Demokrat" bir yöneliş içinde ve CHP bünyesinde merkeze eklemlenirken, büyük bir kısmı ise radikalizmini daha da arttırarak kendilerine yöneltilen ve şiddeti de içeren yokedici baskıya karşı, şiddeti de içeren bir biçimde örgütlenmeye ve bu kulvar içinde bir iktidar stratejisi geliştirmeye çalışmıştır. 1970'li yıllar siyasal olarak, bu ilişkiler üzerine kurulu bir karmaşanın günden güne arttığı yıllar olmuştur. 1970'li yılların özellikle ikinci yarısından itibaren ise giderek artan bir ekonomik bunalım ve hiçbir partinin çoğunluğu sağlayamadığı, kısa vadeli koalisyon hükümetlerinin iktidara geldiği bir yönetim de buna eklenince, daha köklü bir ekonomik ve siyasal darbenin gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu noktada iki farklı darbe tarihi ortaya çıkmaktadır. Birinci darbe "ekonomik"tir ve tarihi 24 Ocak'tır. Ancak bu ekonomik darbenin siyasal anlamda da desteklenmesi zorunluluğu, 12 Eylül darbesini de beraberinde getirmiştir. 12 Eylül, 60'lı yılların sonunda büyük tırmanışa geçen, "Ulusalci" ve "Yurtsever" bir sol yükselişin önünü kesmede en son, en vurucu ve en etkili darbe olarak hazırlanmıştır. 1980 sonrası uygulanan tüm politikalar ise, toplumun her alanda sindirilmesi ve totaliter bir rejimin yürürlüğe konarak gerçek demokrasinin ortadan kaldırılmasına yönelik olmuştur. 1980 Eylül darbesinin ardından uzunca bir süre ülkenin kültür ve sanat yaşamının önemli bir parçasını oluşturan tiyatro yaşantısı 12 Mart sonrasını aratacak ölçüde örtülü ve açık baskılar sayesinde bambaşka bir mecraya sürüklenmiştir.

1970-80 dönemi; kendine özgü, ekonomik, siyasal ve toplumsal özellikleriyle Türk toplumsal yaşantısının önemli bir dilimini oluşturmaktadır. Azgelişmiş demokrasimizin başarısız sınav yılları olarak

da alabileceğimiz bu yıllar içinde tiyatro yaşantımız da, bu çalışmanın teması olan oyun yazarlığı da büyük ölçüde etkilenmiştir. Ancak, gerek tiyatro yaşantısının gerekse dram sanatımızın bu dönemdeki görüntüsü sadece dönemin sosyo-ekonomik ve siyasal gelişmeleri ışığında değerlendirilemez. Bağımsız birer olgu olarak tiyatro ve dram sanatı geleneğinin geçirdiği süreçte bu irdeleme içerisinde önemli bir yer tutmaktadır.

Türklerin "seyirlik" adı altında toplayacağımız ölçüde bir mimetik ve dramatik kültürlerinin olduğunu ama Batı Tiyatrosu'nda olduğu türden bin yıllarla ifade edilecek bir yazılı tiyatro ya da başka bir deyişle dram sanatı geleneği olmadığı bilinmektedir. Türk toplumunda dram sanatının geçmişi Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde başlayan "Batılılaşma" hareketleriyle yaşıttır. Tanzimat Fermanı'nın okunmasıyla Batılılaşma ve Modernleşme doğrultusunda bir seçim yapan ve bu seçimin ardından giden hareketin öncülerinin toplumu batı ölçütlerinde yeniden yapılandırma isteminin öncelikli bilinçsiz ama daha sonraları oldukça bilinçli bir kararı olarak yerleştirilmeye ve geliştirilmeye çalışılan Tiyatro sanatı gibi; dram sanatımız da, 1859 yılında açılan Dolmabahçe tiyatrosunun açılışında oynanmak üzere sipariş edilen İbrahim Şinasi'nin **Şair Evlenmesi**'nden başlayarak hızlı bir gelişme yaşamıştır. Bu ilk dönemde ortaya konan yapıtların yazarları, yazının diğer alanlarında önemli yapıtlarıyla tanınan ve "Frankafon" geleneğinden gelen yazarlardır. Bu ilk yapıtlar daha çok, yazınsal anlamda bir tür olarak "tiyatro" türünde verilen yapıtlardır ve tiyatro pratiği ile eşzamanlı olarak gelişmemişlerdir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiyatro sanatı Halk Fırkası'nın toplumsal eğitim stratejisinin önemli bir parçası olarak büyük ilgi görmüş; bu anlamda da geliştirilmiştir. Tiyatro sanatı, bu dönemde yeni düzenin temellerinin, devrimlerin, yurttaşlık bilgisinin ve bilincinin aktarıldığı önemli bir "mass-media"dır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Halk Fırkası'nın ve rejimin kültür kurumu Halkevleri'nin öncülüğünde, tiyatro sanatı bir "mass-media" olarak tıpkı Antik Grek dünyasındaki işlevine benzer bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda, tiyatro sanatının gelişiminin 1940'lı yıllara değin çoğunlukla devlet ve rejim güdümlü olarak

geliştirildiği, rahatlıkla söylenebilir. Bu kısa fakat yoğun yaşanan dram sanatı geleneğimiz içinde ancak 1940'lı yıllardan sonra çağdaş bir dram sanatı oluşumundan ve bu yönde ürünlerden söz edebilmek mümkündür. 1940'lı yıllar ve sonrasında farklı düşünce perspektifleri içerisinde ve toplumu manipüle etme amacından uzak; toplumsal düzenin çelişkilerini ve toplumsal ilişkileri açmazlarıyla yansıtabilen oyunlar yazılmıştır. 1960'lı yıllar ise, dram sanatımızın güdümlü, evcil ve ilkel olandan yavaş yavaş uzaklaşmaya başladığı ve görece özgürlük ortamının da etkisiyle yeni arayışlara yöneldiği bir dönem olmuştur. Bu anlamda da, 1960'lı yıllar ve sonrası, uzun bir geleneğe yaslanan Batı Tiyatrosu ölçüsünde nitelikli yapıtların ortaya çıktığı bir dönem ve bugünlere kadar uzanan kısa bir geleneğin de başlangıcı olabilmıştır.

1970-80 dönemi oyun yazarlığını etkileyen en önemli neden dönemin soyo-ekonomik ve politik koşulları ile o güne dek gelen dram sanatı geleneği olsa da; dönemin tiyatro yaşantısının da yazılan oyunlara etkisi büyüktür. 1970-80 dönemi tiyatro yaşantısı, ülkenin siyasal, toplumsal ve ekonomik bunalımının da etkisinde bunalımlı bir süreç geçirmiştir. Ele aldığımız on yıllık dönem, ödenekli tiyatrolar da içinde olmak üzere, 1960'lı yıllarda başlayan geleneğin bir devamı olarak 1970'li yıllarda hareketli bir pratik yaşayan Sosyalist dünya görüşü ekseninde gelişen tiyatro eyleminin belirleyiciliğinde geçmiştir. Bunun yanında gerek ödenekli tiyatrolar içinde gerekse özel tiyatrolarda tiyatro sanatını donuk bir olgu, bir seyir sanatı olarak algılayanların tiyatro etkinliği ise, yalnızca toplumun tiyatro sanatından uzaklaşmasına ya da beğenilerinin giderek yozlaşmasına neden olmuştur. 70'li yılların ortasından itibaren televizyonun yaygınlaşmaya başlaması da tiyatro yaşantısının gelişimini baltalayan önemli nedenlerden biridir. 1970'li yıllar, çağdaş tiyatro sanatının ölçütleriyle bakıldığında ilginç denemelerin yapıldığı, dram sanatı açısından önceki dönem kadar olmasa da verimli sayılabilecek bir dönem olmuştur. Bunun yanında, gerek televizyonun gerekse kentlerde gelişen eğlence hayatının getirdiği alternatifler karşısında bocalayan ve donanımsız bir görüntü sergileyen tiyatro sanatı, seyircisi tarafından yavaş yavaş terkedilmiştir.

Devlet Tiyatroları'nın 1970-80 dönemi, bugünle karşılaştırıldığında

oldukça hareketli ve atılımcı bir dönem olmuştur. Devlet Tiyatroları'nın hiç bitmeyen yönetim tartışmaları 70'li yıllara da damgasını vurmuştur. 1970'li yıllar boyunca Devlet Tiyatroları'nda yapılan tüm çağdaş atılımlar 1980 yılından başlayarak geriye götürülmüştür. Bu dönem içerisinde, gerek repertuvarın daha çağdaş ölçütler içerisinde belirlenmesi, gerekse oyunlardaki nitelik bakımından dikkate değer gelişmeler yaşanmıştır. Ancak bu olumlu gelişmelerin önü, yine kurum içindeki tutucu çevrelerin engellemeleriyle kesilmeye çalışılmıştır. 1970'li yıllar ayrıca, Devlet Tiyatroları'nın bölge tiyatrolarına dönüştürülmesi gerektiği tartışmalarına karşın, bu anlamda önemli bir atılım gerçekleştirilememiştir. Devlet Tiyatroları, 1980'li yıllarda Adana, Antalya, Trabzon, Diyarbakır gibi kentlerde yaygınlaşmasını sürdürdüyse de, nitelik ve seyirciyle kurduğu ilişki bakımından 1970'li yıllardaki dinamizmini pek yakalayamadığı rahatlıkla söylenebilir.

İstanbul Şehir Tiyatroları için ise Muhsin ertuğrul'un yeniden Şehir Tiyatroları'nın başına getirildiği 1974 yılı önemlidir. Belediye Başkanı Ahmet İsvan'ın isteği tiyatronun yoksul halka hitap etmesi, onları kapsayacak çalışmalar yapmasıdır. Bu istekler doğrultusunda, bu dönem içerisinde İstanbul Şehir Tiyatroları gecekondu semtlerine yönelik çalışmalar, gösteriler yapar. Muhsin Ertuğrul'un bu dönem yaptıkları arasında, tiyatroların boş saatlerinde amatör topluluklara ya da özel tiyatrolara verilmesi; provaları halkın da izleyebilmesi; semt tiyatroları yaratmak için semtlerdeki okulların salınlarından yararlanılması; tiyatro biletlerinin ucuzlatılması gibi yenilikler sayılabilir. Ertuğrul'un, dönem içinde gerçekleştirmek istediği bir düşü de "Stadyumda Tiyatro" yapmaktır. Ancak, Ertuğrul'un bu idealist kalkışması kısa sürede yerini çalkantılara bırakmıştır. Muhsin Ertuğrul istifa eder. 1970'li yıllarda Şehir tiyatroları'nda önemli bir atılım da "Yerinden Yönetim" modelinin uygulanması ve her sahnenin kendi sanat yönetmeni tarafından yönetilmesinin ve özerk olmasının benimsenmesidir. 1980 öncesi son dönemin sanat yönetmeni Hayati Asıyazıcı da birçok Şehir Tiyatroları sanatçısı gibi 12 Eylül darbesi ile görevlerinden uzaklaştırılmışlardır. Şehir Tiyatroları, Eylül darbesi ile birlikte Vasfi Rıza Zobu'nun yönetiminde bir gerileme dönemine girmiş, daha sonraları ise bir bakıma Özal döneminin

tiyatrodaki yansıması sayılabilecek Gencay Gürün yönetiminde farklı bir yönde de olsa bir atılım yaşamıştır.

1970'li yılların tiyatrosu'nun önemli bir rengini ise, başını Ankara Sanat Tiyatrosu ve Dostlar'ın çektiği ve kendilerini *Devrimci Tiyatrolar* olarak adlandıran tiyatrolar oluşturmaktadır. Sosyalist dünya görüşü ekseninde tiyatro yapan ve önceki dönemin gözde tiyatroları olan Dostlar, Ankara Sanat vb. tiyatrolar 1980 darbesiyle gelen yeni dönemde eski tiyatro çizgilerini yürütmekte zorlanmışlardır. Kimisi yasaklamalar ve engellemeler kısılcığında yürümeyi seçerken, kimi de sade suya tirit denebilecek oyunlarla geçiş dönemini aşmaya çalışmıştır. Ancak, bu geçiş döneminden sonraki dönem, artık bu tiyatrolar için de yeni bir dönemdir.

1970'li yılların sonunda özel tiyatrolar için ekonomik koşulların nitelikli tiyatro yapmanın koşullarını ortadan kaldırmaya başladığı görülmektedir. Tiyatroları saran ekonomik zorlukların ötesinde, tiyatro sanatçılarınun da bu dönemde ekonomik zorluklar yaşadıkları; buna karşın ek iş olarak, ilerki yıllarda giderek bir hastalık halini alacak "seslendirme", televizyon oyunculuğu, sahne şovu gibi işlere yöneldikleri görülmektedir. 1970'li yılların sonuna doğru, küçük burjuva izleyicinin çokça rağbet ettiği ve daha çok eğlencelik bir tiyatro anlayışını temsil eden bulvar komedileri, vodviller, kaba güldürüler oynayan özel tiyatrolar, döneme son noktasını koyan 1980 darbesi sonrası geliştirilen apolitik ortama tıpatıp uyan, politik anlamda hiçbir amacı ya da hedefi olmayan oyunlarıyla bu dönemin yükselen tiyatro anlayışı haline gelmişlerdir. 1970'li yılların sonunda ortaya çıkan, gülmecenin ağır bastığı bu eğlencelik tiyatroların, 1970'li yıllarda egemen olan, mesaj kaygısı ile öne çıkan tiyatroya kökten bir tepki olduğu söylenebilir. Bu çalışmanın kapsamına girmemekle birlikte, bu tür eğlencelik oyunlar oynayan tiyatroların 1980 sonrasında patlama yaratmasının bu tepkiye bağlanabileceği kadar, nitelikli ve "sözü olan" bir tiyatro yapmanın olanaklarının da ortadan kaldırılmasının büyük bir payı vardır.

1970-80 dönemi tiyatro sanatının bina, seyirci, oyunculuk, eğitim gibi sorunları açısından da sancılı, arayışların yaşandığı bir dönem olmuştur. 1970'li yılların sonuna doğru tiyatro sanatının güncelliğini yitirmesiyle birlikte, kentlerin içindeki tiyatro mekanları da yavaş lyavaş

ticari mekanlara; otoparklara ve pasajlara dönüşmeye başlamıştır. Şehir Tiyatroları'nın ve Devlet tiyatroları'nın bu dönemde kendi kısıtlı mekanları ile sınırlı kaldıklarını, mekan konusunda çok atılım yapamadıklarını biliyoruz. Gerek Şehir Tiyatroları gerekse Devlet tiyatroları, salon ve bina sorununun ancak 1980'lerden sonra gidermeye çalışmış; ancak artan nüfus karşısında yaratılan bu mekanlar da yeterli olamamıştır.

70'li yılların başında güncel ve gündemde bir sanat olarak tiyatro izleyicinin ilgisini çekebilmiştir. Ancak, 70'li yılların ikinci yarısında, televizyonun etkisiyle tiyatro seyircisi tiyatrodan uzaklaşmaya başlamıştır. Bugün bile, tiyatro seyircisinin çoğaltılması, yeni tiyatro seyircisi yaratılması bakımından devletin hiçbir kültür politikası olmaması 1970'lerin sonlarına doğru başlayan bir seyirci erozyonunun 1990'ların sonunu yaşadığımız şu günlerde bile sürmesine neden olmuştur.

1970'li yıllarda tiyatro eğitimi açısından sevindirici gelişmeler olmuştur. 1974 yılında, Konservatuvarlar Milli Eğitim Bakanlığı'ndan alınarak, Üniversiteler bünyesine alınmıştır. 1976 yılında Ege Üniversitesi bünyesinde kurulan Güzel sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü, DTCF Tiyatro Kürsüsü'nden sonra, üniversite düzeyinde tiyatro eğitimi veren ikinci kurum olurken; 1990'lı yıllarda Anadolu'nun farklı illerinde açılacak tiyatro bölümlerinin de öncüsü olmuştur.

1970'li yıllar tiyatro eleştirisinin ve tiyatro üretimi üzerine düşünsel birikimin de patladığı yıllar olmuştur. 1960'larda önemli bir gelişim gösteren tiyatro kuramı, tartışması ve eleştirisi 1970'li yıllar boyunca tiyatro pratiğinin önemli bir parçası ve etkileyeni olmuştur. Zeynep Oral, Atilla Sav, Sevdâ Şener, Özdemir Nutku, Metin And, Seçkin Cılızoğlu, Engin Ardıç gibi eleştirmenler dönemin tiyatrosunu, eleştirileri ve yönlendirmeleri ile büyük ölçüde etkilemişlerdir. 1980 ve sonrasında ise tiyatro eleştirisinin büyük ölçüde kaybolduğunu görmek mümkündür. 1970'li yılların usta eleştirmenleri 1980'lerden itibaren eleştiriden uzaklaşmış; bu da zaten bir bocalama ve duraklama dönemine giren tiyatro sanatını olumsuz yönde etkileyen önemli bir faktör olmuştur.

Dram sanatımızın gelişimi ve bu türde nitelikli ürünler veren yazarların ortaya çıkması ve bu yazarlarla tiyatro sanatının diğer öğeleri

arasında ilişkilerin geliştirilebilmesi ise başlı başına uzun ve sancılı bir süreçtir. Bu süreç içinde gerek ürünlerin yazım aşamasına gerekse yazılan yapının sahneye uygulanması aşamasına ve bu aşamadaki ilişkilere değin birçok noktada birçok sorun ve tartışma yaşanmıştır. Bu sorunlar ve tartışmalar arasında oyun yazarları da hem biçimde hem de içerikte bir takım arayışlara girmişlerdir. Ele aldığımız dönem içindeki tartışmalardan da açıkça görülmektedir ki, bu dönemde bile oyun yazarlığına ilişkin birçok konuda taşlar yerli yerine oturmuş değildir. Ancak, Cumhuriyet'in ilk yılları ile karşılaştırıldığında, bu türün giderek yaygınlaştığı ve tiyatro sanatının uygulama aşamasındaki gelişmeyle birlikte bu türe ait birçok temel sorunun artık tartışılmadığı da görülmektedir. Ele aldığımız, 1970-80 dönemine gelindiğinde oyun yazarlığına ilişkin tartışmaların daha çok, bir "ulusal deyiş" yaratma çabası ile yazarların "mesleki" olarak niteleyebileceğimiz tiyatro kurumları ile ilişkilerindeki sorunlara indirgenmiştir.

1970-80 dönemi oyun yazarlığımız içerik açısından, toplumsal sorunlara, güncel olana, ekonomik çelişkilere nasıl Sosyalist bir bakış açısıyla bakıp irdeliyorsa; biçimsel olarak da bu dönemde kimi yenilikler getirilmiştir. Bu biçimsel yeniliklerin getirilmesinde de, temelde dünya görüşünün belirleyici olduğunu belirtmekte yarar var.

İbrahim Şinasi'nin **Şair Evlenmesi** ile başlayan ve pek de uzun sayılmayacak bir süreç içinde Batı Tiyatrosu'nun ölçütlerini ve estetiğini tanımaya ve uygulamaya çalışan oyun yazarlarımızın verdikleri ürünler, daha çok Töre ve Karakter Komedyası ile Romantik ya da Evcil Dram diye adlandırılan türler arasında gidip gelmiştir. Türk Oyun Yazarlığı'nın Çağdaş Batı Tiyatrosu'nun öncü yazarları ile tanışması ve kendi geleneksel gösteri sanatlarımızdaki estetikle çağdaş tiyatro estetiğini birleştirme çabaları ise daha çok 60'lı yıllardan sonra başlamıştır. Bu bağlamda, etkin bir isim olarak ise Bertolt Brecht öne çıkmaktadır. Almanya'da 1920'li yıllarda ortaya çıkan ve gerek kuramı gerek uygulamasıyla tiyatro sanatında bir devrim yaratan Brecht, tiyatroya getirdiği bu yaklaşımla tüm dünya tiyatrosunu olduğu gibi, sancılı bir oluşum süreci yaşayan Türk Tiyatrosu'nu da derinden etkilemiştir. Gerek Cumhuriyet öncesinde gerekse Cumhuriyet sonrasında, salt Batı Tiyatrosu'nun ölçütlerini

kabullenme ve bu yönde yapıtlar verme eğiliminin baskın olduğu Türk Tiyatrosu'nun, geleneksel türlerin tam anlamıyla karalandığı bir dönemin ardından, Brecht ile tanışması, benzer bir bireşimin bizde de yakalanabileceği olasılığının düşünülmesine yol açmıştır. Haldun Taner'in Türk Tiyatrosu'nun Brecht'le tanışma sürecini anlattığı yazısı da bunun önemli bir kanıtı sayılmalıdır. Türk oyun yazarlarının, geleneksel tiyatro türlerindeki estetiği arama, araştırma ve bu estetiği yeni yapıtlarda uygulamaya çalışması daha çok 50'li yılların sonunda başlamış, 60'lı ve 70'li yıllar boyunca da sürmüştür. Bu süreç içinde, Haldun Taner'i öncelikle Sermet Çağan ve Vasıf Öngören izlemiştir. Bu etki, Vasıf Öngören'den sonra da genç kuşak içerisinde sürmüş, kimi yazarlar bu etki ışığında denemelere girmiştir. Genç kuşak içerisinde ise Oktay Arayıcı bu yönelişin önemli bir ismi olmuştur.

Oktay Arayıcı'nın **Rumuz Goncagül ve Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi** gibi oyunları ile Başar Sabuncu'nun **Çark ve Zemberek** adlı oyunları da Brechtçi etkinin ışığında geleneksel tiyatro'nun epik öğeleriyle biçimlenmiş oyunlar olarak sayılabilir. 70'li yıllar boyunca birçok yazar yine aynı etki ışığında yapıtlar vermişlerdir. Bu etkinin 70'li yılların politik ağırlık noktalarının da etkisi ışığında yazılan belgeci, politik oyunlarda da yansıdığı görülecektir. Vedat Türkali'nin **Bu Ölü Kalkacak'ı**, Ömer Polat'ın **Aladağlı Miho'su**, Haşmet Zeybek'in **Düğün ya da Davul'u**, Bilgesu Erenus'un **El Kapısı ve Nereye Payidar'ı**, Orhan İyiler'in **Yitik Köpek'i**, Memet Türkan'ın **Bu Oyun Oynanmamalı'sı** Brecht'in etkisinde, geleneksel tiyatronun anlatımcı ve epik öğelerinin egemen olduğu oyunlar olarak sayılabilir.

Türk Tiyatrosu'na Kabare türünün girmesi ve bu türde yapıtların üretilmesi de ele aldığımız dönemin eşiğinde başlayan ve dönem boyunca süren önemli bir gelişme olarak alınmalıdır. **Vatan Kurtaran Şaban, Bu Şehr-i İstanbul Ki, Astronot Niyazi 1978, Ha Bu Diyar, Dün Bugün, Haneler, Yalan Dünya ve Mevzumuz Aşk-ı Sevda** bu dönemde, Haldun Taner'in öncülüğünde kurulan Devekuşu Kabare Tiyatrosu için yazılmış ve sahnelenmiş oyunlardır.

Dönemin oyun yazarlığı açısından dikkate ve kaydedilmeye değer başka önemli bir özelliği de, oyun yazarları ile tiyatrolar arasında salt

politik bağlamda da olsa bir ilişkinin kurulması ve bu ilişki ışığında tiyatroya göre oyun yazılması ya da belli bir dünya görüşü doğrultusunda yazılan oyunların hemen oynanabilmesidir. Örneğin başta Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu olmak üzere belirgin bir politik bakış ışığında örgütlenen tiyatrolarda Grup Yazarı diye bir kavram gelişmiştir. Bu bağlamda, Ankara Sanat Tiyatrosu'nda belirli süreler içinde İsmet Küntay, Güner Sümer, Oktay Arayıcı ve Bilgesu Erenus; Dostlar Tiyatrosu'nda Başar Sabuncu, Mehmet Akan; Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Erkan Yücel; Ankara Halk Oyuncuları'nda Hüsamettin Çetinkaya gibi isimler Grup Yazarı olarak çalışmışlardır. Bu yıllara değin Batı Tiyatrosu'nda sıkça örneklerine rastlanan bu yöntem böylece Türk Tiyatrosu'na da girmiştir. Bunun yanında Haşmet Zeybek'in **Alpagut Olayı**, Erkan Yücel'in **Deprem ve Zulüm** gibi oyunları, Turhan Selçuk'un aynı adlı çizgi romanından esinle yapılan **Abdülcanbaz** uyarlaması gibi çalışmalarda sıkça grup çalışması ve ortak metin oluşturma yönteminden yararlanılması da dönem içinde kaydedilmesi gereken başka bir özelliktir.

70'li yıllar Türk Oyun Yazarlığı'nın kendine özgü yanlarından biri de, dönemin baskın anlayışı etkisinde güncel olan'a aşırı derecede bağlılık ve güncel olayları sahne üzerine taşıma eğilimidir. Dönem içerisinde yazarlar güncel, politik ve toplumsal olayların üzerine korkusuzca gitmiş ve dönemi belgeci bir biçimde yansıtmaya çalışmışlardır. Türk Tiyatrosu'nda belli başlı birkaç dönemde bu özelliği görmek mümkündür. Başta Meşrutiyet ve Tanzimat olmak üzere, Cumhuriyet'in ilk yıllarında ve daha sonra ise ilk kez 60'lı yıllardan başlamak üzere 70'li yıllar boyunca, oyun yazarlığı ile güncel politika bu denli çok içiçe girmiştir.

1970'li yıllar Türk Oyun Yazarlığı'na, 60'lı yıllarda başlamış bir geleneğin devamı olarak damgasını vuran başka bir yöneliş ise, İçeriksel Eğilimler'de daha ayrıntılı ve oyunlar özelinde değineceğimiz toplumsal olan'a karşı aşırı duyarlıktır. Dönem içinde ürün veren oyun yazarlarının çoğu, toplumsal olan'ı bireysel olan'a yeğlemişlerdir.

1970'li yıllar Türk Oyun Yazarlığı'nın içeriksel bakımdan değerlendirdiğimiz bölümde de görüleceği gibi, döneme egemen olan "toplumcu" bakış açısının biçimsel arayışlara, yönelişlere ve tartışmalara da yön verdiği görülmektedir. Bu politik etkinin de bir yansıması olarak,

ortaklaşa oyun yazımı, grup yazarlığı da bu dönemin önemli özelliklerinden biridir. Bu yöneliş oyun yazarının yazının diğer alanlarında yapıt veren yazarlardan ayıran bir yöneliş olmuştur. Haşmet Zeybek'in **Alpagut Olayı**, Zeynep Oral'ın **Adsız Oyun'u** ve bu çalışmanın kapsamı dışında kalan yazar adı belirtilmeyen ve "grup çalışması" olarak nitelendirilen birçok oyun bunun kanıtıdır.

1970-80 döneminde oyun yazarı belirgin bir biçimde tiyatro etkinliğinin uygulama alanında da önemli bir parçası sayılmış, tiyatro etkinliğinin içine çekilmiş ve oyun yazarı bu dönem içerisinde ilk kez, etken bir konuma yerleştirilmiştir. Önceki yılların, masa başında oturan yazarı 1970'li yıllarda tıpkı, Batı'da olduğu gibi tiyatro eyleminin bir parçası haline gelmiştir.

Türk Oyun Yazarlığı'nda 1970-80 dönemi, 1960'larda başlayan bir geleneğin izinden giden, "toplumcu" bir bakış açısının etkisinde, epik ve göstermecî yönelişlerin öne çıktığı, güncel, toplumsal ve politik olanın vurgulandığı bir dönem olarak alınmalıdır. Güncel-politik olaylara yapılan vurgu ve toplumsal olan'a karşı aşırı duyarlılığın biçimlediği bu dönem oyun yazarlığı, biçimsel arayışlar ve tartışmaların uygulamaya yansımaları bakımından tıpkı bir önceki dönemde olduğu gibi yoğun ve üretken geçmiştir.

1970-80 dönemi oyun yazarlığında, bu çalışmanın temel mantığına uygun olarak, dört temel içeriksel eğilim vardır. Bunlardan ilki, "İşçi ekseninde düzenin çarpıklıklarını ele alma eğilimi" olarak adlandırdığımız ve belli bir dünya görüşü açısından bakılarak yazılan "tez"li oyunlar, 1970-80 dönemi oyun yazarlığımızın önemli bir çehresini oluşturmaktadır. Daha da ötesi, kendinden bir önceki ve bir sonraki on yıllık dönemlerde bu türden oyunlara çokça rastlanmaması da bu türün, neredeyse bu döneme ait bir tür olduğunu bile düşündürmektedir.

Bunun yanında, yine 1960'lardan başlayarak, toplumsal değişimin ve kentleri hızla ve çarpık bir biçimde geliştiren sanayileşme politikalarının bir sonucu olarak, kırsal kesimde çok köklü bir ekonomik değişiklik ve bunun da bir yansıması olarak büyük bir toplumsal çalkantı yaşanmıştır. "Köy" 1960'lara gelinene değin, yazında ve dram sanatında

çoğunlukla, saf, temiz insanlarıyla, en temel insani değerlerle birlikte “kan davası” gibi kimi ilkel hukuk ilkelerinin de yaşam bulduğu; ihmal edilmiş, unutulmuş bir ortam olarak tasvir edilmiştir. 1960’lardan başlayarak ve yoğunlukla ise 1970’lerde ise “köy” sermaye-emek çatışmasının, sömürünün, haksızlığın egemen olduğu, değerlerin kaybolduğu, kaçılan ve göç edilen bir ortam olarak anlatılmıştır. Bu dönem içerisinde yazılan köy oyunlarında, köyün sorunlarıyla birlikte, köyden kente göç ve kenti köylüleştirmeyi getiren “gecekondu” olgusunu birbirini izleyen ve aynı toplumsal katmanların başrolü oynadığı sorunsal alanlar olarak alınmalıdır.

1970’li yıllarda köy, modern yaşantının nimetlerinden yoksun, insanlık dışı şartların hüküm sürdüğü bir yer olarak ele alınmıştır. Bu dönem yazılan ve “köy” dekorunda gelişen oyunların çoğunda, “toprağına bağlılık” ile çoğu kez bir kurtuluş umuduyla aynı anlama gelen “kent özlemi”nin çatışması yoğun bir biçimde izlenmektedir.

1970-80 dönemi içinde başka bir içeriksel eğilim de, önceki dönemlerde olduğu gibi, tarih ve söylenceye bir malzeme ve sorgulama nesnesi olarak ele alma eğilimidir. Tarihsel ya da mitolojik konular üzerine kurulu oyunlar, niceliksel olarak dönem içinde yazılan oyunlar içinde önemli bir ağırlığa sahiptir. Tarihe başvurma eğiliminin, özellikle 70’li yılların ikinci yarısında giderek artmasının nedeni ise, kimi yazarların dönemin en baskın eğilimi olan, “Güncel olan”ın yıpratıcılığından kaçarak, perspektiflerini genişletme çabasına girmeleridir.

Ele aldığımız dönem içerisinde, modern kent yaşantısının getirdiği ekonomik ve toplumsal değişikliklerin aile kurumunda ve insan ilişkilerine etkisi ile modern kent yaşantısı içinde sıkışan bireyin toplumsal ve ruhsal açmazları oyun yazarlarına önemli ölçüde malzeme oluşturmuştur. Kent yaşantısının, giderek bireyi ezmeye başlayan ekonomik ve toplumsal koşulları, gerek kentin eski sakinlerini gerekse, köydeki toplumsal değişimden etkilenerek, hayallerini karşılayacak bir mekan olarak kenti seçenleri büyük ölçüde etkilemiştir. 1970’li yıllarda kentler, artık insanların birbirini tanıdığı mekanlar olmaktan çıkmış, yabancılaşmanın egemen olduğu ve sınıfsal çizgilerle belirlenmiş farklı alanlarında farklı yaşam biçimlerinin sürdüğü ve insanların düzenin

ekonomik işleyiş kurallarından öte, ortak bir hedef, amaç taşımadığı mekanlar olmaya başlamıştır.

1970'li yılların bu içten içe kaynayan kent yaşantısı oyun yazarlarını da büyük ölçüde etkilemiş, kimi yazarlar eskinin izinde toplumsal değer yargılarının, geleneklerin kent yaşantısı içinde ezilmesine yönelirken kimi yazarlar da bu karmaşık yapıdan kaçarak kendi iç dünyasına dönen bireyin evrenini yansıtmaya çalışmışlardır.

Sonuç olarak, 1970-80 dönemi oyun yazarlığımız için, biçimsel olarak, 1960'lı yıllarda başlayan ve ağırlıklı olarak 1970'li yıllarda süren bir Brecht etkisinin izinde, Batı Tiyatrosu'nun ölçüleri içinde "geleneksel tiyatro"nun öğelerinin de kullanıldığı çağdaş biçim arayışlarının ve bu bağlamda nitelikli denemelerin ortaya çıktığı; içeriksel olarak ise "güncel ve politik olan"ın etkisinde, toplumun sosyo-ekonomik yaşantısının büyük ölçüde izlerini taşıyan, toplumsal yaşayış içindeki hareketliliğin yansıdığı bir dönem olmuştur. Bu dönemin bitiş tarihi olan 1980 ve sonrasında "Köy" dekorunda ya da "İşçi" ekseninde gelişen hiçbir oyun yazılmaması, en azından bu iki içeriksel eğilimin sadece bu döneme ait olduğunu düşündürtürken; bu dönem oyun yazarlığının da ne denli güncellikle içiçe girdiğinin de kanıtı sayılmalıdır.

1970-80 dönemi oyun yazarlığımız, gerek toplumsal yaşayıştaki gerekse tiyatro yaşantısındaki çalkantıların büyük ölçüde etkisinde kalmasına karşın, bu karmaşa içinde bile arayışlara girebilmiş; bu arayışların sonucu olarak ise nitelikli ürünler ortaya çıkartabilmiştir. Dönemin "ortakçı" politik tavrı da, o güne değin yazarlık alanında görülmeyen, "Ortak yazım" ve "Grup yazarlığı" gibi kavramları gündeme getirmiştir. Bu kavramlar da, oyun yazarlığımız için bu dönemde ortaya çıkmış kavramlar olarak önemli sayılmalıdır. Bu dönem oyun yazarlarının üzerinden birkaç yıl geçmiş, tarihsel olayların üzerine bile korkusuzca gitmesi, yakın tarihin nesnellikle ele alınamayacağı gibi eleştirilere uğramışsa da; bu tavır da dönem içinde ürün veren yazarların bir ayrıcalığı gibi görülmelidir.

KAYNAKÇA

I. Kitaplar

- AHMAD, Feroz **Demokrasi Sürecinde Türkiye**, Hil yayınları, İstanbul 1980.
- AKI, Niyazi **Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi-1**, Dergah Yayınları, İstanbul 1989, s.18.
- AKŞİN, Sina **Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış/1923-1967**, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara 1968.
- AND, Metin **Çağdaş Türkiye (1908-1980)** Cem Yayınevi, İstanbul 1992
- Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.
- Tiyatro Kılavuzu**, Milliyet Yayınları, İstanbul 1973.
- İlk Türkçe Oyunlar**, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1983.
- BRECHT, Bertolt **Hurda Alımı**, Çeviren: Yaşar İlksavaş, Koza Yayınları, İstanbul 1977.
- ÇALIŞLAR, Aziz **Tiyatro Oyunları Sözlüğü**, (2.Cilt), Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul 1994
- GERAY, Prof.Dr.Cevat **Kırsal Türkiye’de Toplum Kalkınması ve Kooperatifçilik**, Tuna Yayıncılık, Ankara Tarihsiz
- HAUSER, Arnold **The Social History Of Art**, Trans: Stanley Goldman, 4 vols. New York: Wintage Books Inc., 1957.
- KABACALI, Alpay **Türkiyede Gençlik Hareketleri**, Altın kitaplar, İstanbul 1992
- KANTARCIOĞLU, S. **TC Hükümet Programlarında Kültür**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.
- KONGAR, Emre **Kültür Üzerine**, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1982.
- Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1979.
- NUTKU, Özdemir **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, (2.Cilt), Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.
- Tiyatro ve Yazar**, Gim Yayınları, Ankara 1960.
- Oyun Yazarı**, İzlem Yayınları, İstanbul 1965.
- Uzatmalı Gerçekler**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.
- Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976.
- Zümrüdüanka’nın Külleri**, Yılmaz Yayınları, İstanbul 1991.

.....	Seçilmiş Yerli Oyunlar Kılavuzu , Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, Ankara 1995
SEVİNÇLİ, Efdal	Meşrutiyetten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul, Broy Yayınları, İstanbul 1987
ŞENER, Sevdâ	Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi ve Kültür Sorunları (1923-1970) , AÜ DTCF Yayınları, Ankara 1971 Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972) , AÜ DTCF Yayınları, Ankara 1972 Oyundan Düşünceye , Gündoğan Yayınları, Ankara 1993.
ŞÖLÇÜN, Sargut	Tarih Bilinci ve Edebiyat Bilimi , Dayanışma Yayınları, Ankara 1982.
TANJU, İsmail	27 Mayıs 1960- 12 Mart 1971 Ekonomi Politığı Bağlı Teatral Düşün Hareketleri , Gökçem Tiyatro- Sinema Yayınları, İstanbul 1991. 12 Mart 1971 - 12 Eylül 1980 Ekonomi- Politığı Bağlı Teatral Düşün Hareketleri , Gökçem Tiyatro Sinema Yayınları, İstanbul 1992.
TAŞKAN, Deniz	Devlet Tiyatroları 1949-1983 , (35. Yıl Anısına Derleme), Devlet Tiyatrosu Yayını, Tarihsiz.
THOMSON, George	Aiskhylos ve Atina , Çev: Mehmet H.Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul 1990.
YÜKSEL, Ayşegül	Haldun Taner Tiyatrosu , Bilgi Yayınevi, Ankara 1986.

II. Makaleler-Haberler

ACAR, Kuzgun	"Bizim Mehmet", Tiyatro 74 , Sayı:25, Ekim 1974, s.14
AKAT, Asaf Savaş	"İktisadi Politikalar", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi , (4.Cilt), İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s.1109
AKŞİT, Bahattin	(M.Şen) "Kırsal Yapı", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi , (13.Cilt), İletişim Yayınları, İstanbul 1995, ss:810-811
ARDIÇ, Engin	"Pisi Pisi", Tiyatro 72 , sayı:2, Ocak 1972, s.19
ASENA, Orhan	"Hürrem Sultan'ı Sunarken", Devlet Tiyatrosu , Ocak-Şubat 1959, ss:14-16
ASILYAZICI, Hayati	"Adsız Oyun", Tiyatro 75 , sayı:30, ss: 28-29. "Toroslardan Öteye", Tiyatro 75 , Sayı:27, ss36-37
AZİZ, Rutkay	"403. Kilometre Oyununun Yönetmeni Anlatıyor", Tiyatro 73 , Sayı:15, Mayıs-Haziran 1973, s.21
BARLAS, Orhan	"Karar 71", Milliyet Sanat , Sayı:354, Mayıs 1980, s.104

- BEHRAMOĞLU, Ataol "Paris'teki 'Sevdalı Bulut'a Emeği Geçen Ataol Behramoğlu ile Özgürlük Tiyatrosu Üstüne", *Tiyatro* 74, s.17
- BELGE, Murat "Kültür", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, (5.Cilt), İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s.1300
- BERGMAN, İbrahim "403. Kilometre", *Tiyatro* 73, Sayı:15, s.18
- BİLGİNER, Recep "Devlete Rağmen Tiyatro", *Tiyatro* 70, sayı:1, Şubat 1970, s.15
- CILIZOĞLU, Seçkin "Fransa'da Bir Türk Soluğu ve Özgürlük Tiyatrosu", *Tiyatro* 74, Sayı:25, Ekim 1974, s.12
- "Dostlar Tiyatrosu'nda Duraklama Devri Ya da Ortak", *Tiyatro* 76, sayı:31, 29.3.1976, s.22
- "Karar 71", *Tiyatro* 80, Sayı:50, ss: 54-55
- "Alpagut Olayı", *Tiyatro* 74, Sayı:26, ss: 30-33
- "Besleme", *Milliyet Sanat*, Sayı:296, 6 Kasım 1978, s.23
- "Öğretmen", *Tiyatro* 74, Sayı:21, ss:46-48
- "Elif Ana", *Tiyatro* 80, Sayı:51, ss:16-18
- "Ömür satan Hüsam Çelebi", *Tiyatro* 74, Sayı:22, ss: 22-24.
- "Oyun Nasıl Oynanmalı?", *Tiyatro* 75, Sayı:28, ss:42-43
- ÇELENK, Zerrin A. "Devlet Tiyatroları Gömü Buldu!", *Gölge Tiyatro*, Sayı:2, Aralık 1996, ss: 23-24
- ÇORBACIOĞLU, F.H. "Cumhuriyet Döneminde Oyun Yazarlığı", *Türk Tiyatrosu*, Sayı:407, Aralık 1973, s.61
- GÜVENÇ, Nedret "Erkek Satı Üzerine Düşünceler", *Türk Tiyatrosu*, Sayı:426, Mart 1980, s.9
- İPEKKAYA, Çetin "Hüsam Çelebi Ne Satar Acep?", *Türk Tiyatrosu*, Sayı:408, Mart 1974, s.12
- KARACA, Osman N. "Şahları da Vururlar", *Milliyet Sanat*, Sayı:356, Temmuz 1980, s.108
- "Bay Hiç ve Sonsuzluk Kitabevi", *Milliyet Sanat*, Sayı:355, Haziran 1980, ss:100-101
- KÖKSAL, Ülker "Oyun Kişilerinin Yaşamı", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı:9'dan Ayrı Basım, A.Ü.D.T.C.F, Ankara 1992
- "Oyunlarımdaki Bazı Kadın Kimlikleri", Basılmamış Çoğaltma Metin, Tarihsiz.
- KÖKSAL, Mehmetcan "Tarihin Koridorundaki Engelli Yarış", *Tiyatro* 73, sayı:18, ss: 29-31.
- KILAN, Okan "Dinçer Sümer'in Oyunları Üzerine Kısa Notlar", *Dinçer Sümer- Toplu Oyunları-1*, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul 1994, s.9
- NUTKU, Hülya "Orhan Asena'nın Şili Üçlemesi", *Orhan Asena-*

- Toplu Oyunları-1, Mitos-Boyut Tiyatro Dizisi, İstanbul 1992.**
- "İsmet Küntay'ın Tiyatromuzdaki Yeri ve Oyunları", İsmet Küntay- Bütün Oyunları, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul 1993.**
- NUTKU, Özdemir** **"Cumhuriyet Tiyatrosu", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s.2511.**
- "1976'da Tiyatro Üzerindeki Baskılar Arttı Ama Bu Dalda Umut Verici Gelişmelere de Tanık Olundu", Milliyet Sanat, Sayı:212, 31.12.1976, s.14**
- "Olumlu Bir Deney: Adsız Oyun", Milliyet Sanat, Sayı:138, 17 Haziran 1975, s.24**
- "Aladağlı 'Miho'nun Hikayesi", Tiyatro 76, Sayı:33, 8.2.1976, s.22**
- ORAL, Zeynep** **"Perdeler açılırken...", Milliyet Sanat, Sayı:101, 11 Ekim 1974, s.12**
- "1974-75 Sezonunda İstanbul Sahnelerinde Tiyatro", Milliyet Sanat, Sayı:134, 30.5.1975, ss:24-25**
- "1977'de Tiyatro: Saldırıları, Ekonomik Güçlüklerle, Engellemlere Karşı Ölüm Kalım Savaşı Verildi.", Milliyet Sanat, Sayı:257, 26 Aralık 1977, ss:23-24**
- "Yeni Bir Dönem Başlarken", Milliyet Sanat, Sayı:247, 17 Ekim 1977, s.7**
- "Yeni Dönemde Özel ve Ödenekli Tiyatrolar: Oyunlar, Başlıca Sorunlar ve Yetkililerin Görüşleri", Milliyet Sanat, Sayı:293, 16 Ekim 1978, s.4**
- "Özel Tiyatrolar, Yeni Mevsimde Büyük Sorun ve Güçlüklerle Karşılaşacaklarını Belirtiyorlar.", Milliyet Sanat, Sayı:339, 15 Ekim 1979, s.4**
- "Ödeneksiz Tiyatroların Sorunları Yine Çözüm Bekledi, Yasaklama ve Baskılarla Karşılaşıldı", Milliyet Sanat, Sayı:350, 31 Aralık 1979, s.14**
- "Ortak", Milliyet Sanat, Sayı:168, 23 Ocak 1976, s.23**
- "Mevsim Yargılamaktan Açıldı", Milliyet Sanat, Sayı:361, 1 Kasım 1980, s.45**
- "Ömür Satan Hüsam Çelebi", Milliyet Sanat, Sayı:74, 5 Nisan 1974, s.12**
- "Adsız Oyun", Türk Tiyatrosu, Sayı:415, 21 Haziran 1975, s.1**
- "1+1=0", Milliyet Sanat, Sayı:101, 11.10.1974, s.24**
- "Sabotaj Oyunu", Milliyet Sanat, Sayı:180, 16 Nisan**

- 1976, s.23
"Tiyatroda Sinema Eleştirisi", **Milliyet Sanat**, Sayı:126, 4 Nisan 1975, s.25
"Mutlu Sonlar Kutudan ya da Sandıktan Çıkamaz", **Milliyet Sanat**, Sayı:113, 3 Ocak 1975, s.24
"Ah Kadınlar, Vah Kadınlar", **Milliyet Sanat**, Sayı:217, 4 Şubat 1977, s.23
"Eski Fotoğraflar", **Milliyet Sanat**, Sayı:299, 27 Kasım 1978, ss:22-23
"İkili Oyun", **Milliyet Sanat**, Sayı:251, 14 Kasım 1977, s.23
ÖZÇELİK, Tahir "Kıvamını Bulamamış Bir Oyun: İşgal", **Milliyet Sanat**, Sayı:256, 19 Aralık 1977, s.24
"Umut Veren Başlangıç: 'Hatboyu Şantiye', **Milliyet Sanat**, Sayı:233, 27 Mayıs 1977, s.25
"Sabotaj Oyunu Üstüne", **Tiyatro 76**, Sayı:32, ss: 25-27
"Besleme", **Milliyet Sanat**, Sayı:166, 9 Ocak 1976, s.23
"Yürüyen Geceyi Dinle", **Milliyet Sanat**, Sayı:265, 20 Şubat 1978, s.23
ÖZDEMİR, Hikmet "Siyasal Tarih 1960-1980", **Türkiye Tarihi/ Çağdaş Türkiye 1908-1980**, (Hazırlayan: Sina Akşin) Cem Yayınevi, İstanbul 1992, ss: 220-221
ÖZTURANLI, O.Zeki "Evlatçıklar Oyunu Üstüne", **Tiyatro 73**, sayı:17, ss:28-29
SAV, Ö.Atilla "Televizyon ve Tiyatro", **Milliyet Sanat**, sayı:84, 14 Haziran 1974, s.6
"1977-78 Döneminin Ardından: Türk Tiyatrosunun Gelişimine Pek Katkıda Bulunmayan Bir Dönem", **Milliyet Sanat**, Sayı:293, Ekim 1978.
"Akli Başında Bir Adam", **Milliyet Sanat**, Sayı:261, 23 Ocak 1978, s.23
"Sezonun İlk Beş Ayında Devlet Tiyatrosu: Nicel Yönden Artışla Birleşen Yaygınlık Çabası", **Milliyet Sanat**, Sayı:313, 5 Mart 1979, s.5
"Oyun Yazarlarıyla Kültür Bakanının Katıldığı Toplantıda Tiyatro Sorunlarına Çözüm Aradı.", **Milliyet Sanat**, Sayı:279, 29 Mayıs 1978, s.14
"Lodosun Ne Zaman Nereden Eseceği Belli Olmaz", **Milliyet Sanat**, Sayı:176, 19 Mart 1976, s.23
"Zengin Mutfağı", **Milliyet Sanat**, Sayı:255, 12 Aralık 1977, s.22
"Altındağ Tiyatrosu'nda Önemli Bir Oyun", **Milliyet**

- Sanat**, Sayı:105, 8 Kasım 1974, s.24
"Bozkır Güzellemesi", **Milliyet Sanat**, Sayı:117, 31 Ocak 1975, s.24
"Savaşın İçinden Geçtiği Sokak", **Milliyet Sanat**, Sayı:345, 26 Kasım 1979, s.29
"Tanrıya mı Topluma mı?", **Milliyet Sanat**, Sayı:122, 7.3.1975, s.24
"Sakıncalı Piyade'den Sakıncasız Tiyatroya", **Milliyet Sanat**, Sayı:268, 13 Mart 1978, ss:22-23
"Öyle Bir Nevcivan", **Milliyet Sanat**, Sayı:353, Nisan 1980, ss:118-120
"Ankara Sanat Tiyatrosu", **Milliyet Sanat**, Sayı:351, Şubat 1980, s.103
"Oyunlarla Yaşayanlar", **Milliyet Sanat**, Sayı:348, 17 Aralık 1979, s.25
"Öğretmen", **Tiyatro 73**, sayı: 15, ss: 28-29
"Yabancılar", **Türk Tiyatrosu**, Sayı:413, 4 Şubat 1975, ss: 4-5
SAYIN, Hidayet
SELVİ, Seçkin
ŞENER, Sevda
TARKAN, Nilgün
TANER, Haldun
TEKELİ, İlhan
.....
"Alpagut Olayı'nın Yazarı Haşmet Zeybek'ten", **Tiyatro 74**, Sayı:26, s.33
"Ankara Sanat Tiyatrosu Adına ve Salonuna Kavuştu", **Tiyatro 73**, Sayı:18, Ekim 1973, s.14
"Berlin'de Bir Türk Tiyatro Topluluğu Perdelerini Açtı.", **Tiyatro 77**, Sayı:41, 10.10.1977, s.11

"Bilgesu Erenus", **Milliyet Sanat**, Sayı:180, 16 Nisan 1976, s.3

"Bomba Olayı Üzerine Şehir Tiyatroları Müdürlüğü'nün Tek Tepkisi", **Tiyatro 78**, Sayı:44, 12.5.1978, s.7

"DETÇA Milli 'Kültür Bakanlığı' Yasa Tasarısına Karşı Çıktı", **Tiyatro 78**, Sayı:44, 12.5.1978, s.7

"Devrimci Amatör Tiyatrolar Birliği'ne Doğru", **Tiyatro 76**, Sayı:32, 3.5.1976, ss:36-37

"Elbet Bu Düzen Değişecektir.", **Tiyatro 72**, Sayı:8, Eylül 1972, s.3

"Ergani'de Oben Güney 'Suç' Oyunu Oynandığı Gece Oyuna İzin Veren İlçe Hakiminin Evini Bombaladılar", **Tiyatro 77**, Sayı:40, 5.5.1977, s.12

"Eski Fotoğraflar", **Tiyatro 79**, Sayı:46, ss:42-43

"Fransa'da Sevdalı Bulut", **Tiyatro 74**, Sayı:25, Ekim 1974, s.10

"Gorki'nin Romanından Brecht'in Sahneye Uyguladığı 'ANA' Oyunu Dünyada İlk Kez Türkiye'de Yasaklandı.", **Tiyatro 75**, Sayı:29, 20.3.1975, s.5

"Günümüzde Tiyatro Yazarlarımızın Başlıca Sorunları Nelerdir?", **Milliyet Sanat**, Sayı:183, 7 Mayıs 1976, ss:6-11

"Günümüzde Tiyatro Yazarlarının Başlıca Sorunları Nelerdir"(2), **Milliyet Sanat**, Sayı:184, 14 Mayıs 1976, s.6

"Haldun Taner", **Milliyet Sanat**, Sayı:244, 23 Eylül 1977, s.3

"Haşmet Zeybek", **Milliyet Sanat**, Sayı:107, 22 Kasım 1974, s.12

"Hesap Veriyoruz", **Tiyatro 79**, Sayı:47, 8.6.1979, ss:43,46

"İki Tiyatrocu Polisin Saldırısına Uğradı.", **Tiyatro 70**, sayı:2, Mart 1970, s.17

"İstanbul Şehir Tiyatroları Bir Kez Daha Deprem Atlattı", **Tiyatro 78**, Sayı:45, 27.11.1978, ss:5-7

"İstanbul Şehir Tiyatrolarına Faşizm İçerden ve Dışardan Saldırıya Geçti", **Tiyatro 78**, Sayı:43, 28.2.1978, ss: 5-6

"Mustafa Kemal'in Reşat Nuri'ye Yazdırttığı Yeşil Gecenin Devlet Tiyatrosunda Oynanması Engellendi.", **Tiyatro 74**, Sayı:20, Ocak 1974, s.17

"Okurlara Ya Da Midas'ın Kulakları", **Tiyatro 72**, Sayı:7, Temmuz-Ağustos, İstanbul 1972, s.3

"On Yıl Sonra", **Tiyatro 80**, Sayı:50, 30.7.1980, s.3
"Özel tiyatroların Örgütlenme ve Devlet yardımı Sağlama Konusundaki Görüşleri", **Milliyet Sanat**, Sayı:75, 12 Nisan1974, ss:8,9,12.
"Soruşturma", **Tiyatro 70**, sayı:1, Şubat 1970, ss:18-19
"Soruşturma", **Tiyatro 79**, Sayı: 46, 30.3 1979, ss:15-27
"Soruşturma", **Tiyatro 73**, Sayı:19, Kasım-Aralık 1973, s.29
"Şehir Tiyatroları Geriye Düştü", **Tiyatro 80**, Sayı:51, 12.1.1980, ss: 5-7
"Şehir Tiyatrosu'nun Oynadığı Yunus Emre Oyunu Yuhalandı.", **Tiyatro 74**, Sayı:26, 18.12.1974, s.11
"Tiyatrosunu Kapatın Ayfer Feray Şarkıcılığa Başlıyor.", **Tiyatro 72**, sayı:5, Nisan 1972, s.6
"Tiyatrosunu Kapatın Haldun Dormen Devlet Tiyatrosu'na Giriyor", **Tiyatro 72**, sayı:5, Nisan 1972, s.7
"Türkiye'de İlk Defa 'Gazete Tiyatrosu' Kuruluyor", **Tiyatro 72**, Sayı:7, Temmuz-Ağustos, İstanbul 1972, s.30
"Üç Tiyatro Oyuncusu Mahkum Oldu", **Tiyatro 72**, sayı:2, Ocak 1972, s.7
"Vasıf Öngören'in 'Oyun Nasıl Oynanmalı?' Yapıtı Şehir Tiyatroları'nı Karıştırdı." **Tiyatro 75**, Sayı: 28, 20 Mart 1975, s.12
"Vasıf Öngören", **Milliyet Sanat**, Sayı:224, 25 Mart 1977, s.3
"Yasaklama Sırası Paydos'a Geldi", **Tiyatro 77**, Sayı:39, 28.2.1977, s.36
"Yurt Çapında Faşizmin Provasını Yapan Zorbalar Erzurum'da Dostlar Tiyatrosu'na ve Seyircilere Saldırarak Yirmi Kişiyi Yaraladılar.", **Tiyatro 75**, Sayı:30, 15.9.1975, ss:5-6
"Zobu: Orbey'in Görevinden Alınması Devlet Tiyatrosu'na Zarar Verir", **Cumhuriyet**, 6 Aralık 1979, s.8

III. Tezler

AKDENİZLİ, Zerrin

Türk Tiyatrosu'nda Oktay Arayıcı, Basılmamış Lisans Tezi, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı, İzmir 1989.

AKINCI, Uğur

Çok Partili Döneme Girişte (1946-1960) Türk Oyun Yazarlığı'nın Görünümü, Basılmamış Doktora Tezi,

- BABÜR, Özlem DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir 1996. **1971-80 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunları'nın "Milliyet" Gazetesine Yansıması**, Basılmamış Lisans Tezi, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü Tiyatro Anasanat Dalı, İzmir 1994.
- ÇELENK, Semih **Tiyatro- Mitologya İlişkileri ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Mitolojik Konulu Oyunlar**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne ve Görüntü Sanatları Anabilim Dalı, İzmir 1991
- ÇELENK, Zerrin A. **Tiyatroda Anti-Kahraman Olgusu ve Bu Olgunun Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Model Oyunlarla İncelenmesi**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne ve Görüntü Sanatları Anabilim Dalı, İzmir 1992.
- ERBİLEN, Tijen **1970-79 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunları'nın "Cumhuriyet" Gazetesine Yansıması**, Basılmamış Lisans Tezi, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, İzmir 1991.
- KOLLEZ, Hasan **"Köy Seyirlik Oyun Geleneği"nin Haşmet Zeybek'in Oyunlarına Yansıması**, Basılmamış Lisans Tezi, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, İzmir 1991.
- NUTKU, Hülya **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Tarihsel Dram Modelleri**, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, İzmir 1983

V.Oyun Metinleri

- AĞAOĞLU, Adalet **Oyunlar**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982
- AKAN, Mehmet **Bütün Oyunları**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1995
- AKSAL, S.Kudret **Bay Hiç- Sonsuzluk Kitabevi**, Cem Yayınevi, İstanbul 1991
- ALTAN, Çetin **Işıkçı** İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.
- ANDAY, M.Cevdet **Yarın Başka Koruda**, Devlet Tiyatroları Dramaturgi

ARAYICI, Oktay	Bürosu, Tarihsiz.
ARAZ, Nezihe	Bütün Oyunları I , Mitos-Boyut Yayınları, 1990 Bozkır Güzellemesi , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği
ARIT, Aydın	Güneşi Parlatanların Gölgesinde , Cem Yayınevi, İstanbul 1979.
ASENA, Orhan	Toroslardan Öteye , İlke Yayınları, Ankara 1994 Onaltı Mart Bindokuzyüzyirmi , Şiir Tiyatro Yayınları, Ankara 1980 Geçkin Kız , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği El Kapısı , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği
ATAY, Oğuz	Oyunlarla Yaşayanlar , İletişim Kitabevi, İstanbul 1986.
AYTEKİN, Erdoğan	Kırmızı Sokağın Suzanı , Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Tarihsiz Ebekaya , Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Tarihsiz
BENER, Erhan	Hızır Doktor , İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.
BİLGİNER, Recep	Ben Kimim? , Devlet Tiyatroları Yayınları, Ankara 1985. Yunus Emre , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği Sarı Naciye , Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu, Bütün Eserleri 3 , Ötüken Yayınevi, İstanbul 1979. Bütün Eserleri 5 , Ötüken Yayınevi, İstanbul 1980.
BUĞRA, Tarık	Keçiler , Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz. Duman , Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz. Soytarı , Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.
BÜYÜKARKIN, Bekir	Bütün Oyunları 1 , Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1992.
CÜCENOĞLU, Tuncer	Gün Dönerken , Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1993
ÇETİNKAYA, Yavuzer	Erkek Satı , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
ÇORBACIOĞLU, F.H.	Koca Sinan , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
DİLMEN, Güngör	Üç Oyun: Midas'ın Kulakları, Midas'ın Altınları ,

- Midas'ın Kördüğümü, Şiir- Tiyatro Yayınları, Ankara 1976.**
- Deli Dumrul, Adam Yayınları, İstanbul 1982.**
- ENGİN, Sabahattin **Ufkun Ötesindeki Ülke, Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.**
- ERDURAN, Refik **Canavar Cafer, Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları, Tarihsiz.**
- İkinci Baskı, Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları, Tarihsiz.**
- ERENUS, Bilgesu **Ortak, Çoğaltma Metin, Tarihsiz.**
- El Kapısı, Çoğaltma Metin, Tarihsiz.**
- Nereye Payidar?, Çoğaltma Metin, Tarihsiz.**
- İkili Oyun, YalçınYayınları, İstanbul 1981.**
- GİZ, Adnan **Ömür Satan Hüsam Çelebi, Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.**
- Küçük Esmâ Sultan, Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.**
- Sokullu Ne Yapmalıydı?, Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.**
- GÜLERCAN, Bayazıt **Lodos, Çoğaltma Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, Tarihsiz.**
- GÜNDOĞDU, Cengiz **Sapak (Yanlış Kahraman), Tefrika, Tiyatro 78, Sayı:44- 45- 46- 47.**
- Karar 71, Çoğaltma Metin, Tarihsiz.**
- GÜNEY, Oben **Toplu Oyunları, Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul 1996.**
- Gençlerin Suçu, Tefrika, Tiyatro 76, Sayı:31- 32- 33.**
- İŞHAN, Fuat **Kubilay, Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.**
- İYİLER, Orhan **Yitik Köpek, Tefrika, Tiyatro 74, Sayı:26-27-28.**
- KESKİN, Yıldırım **Tut Ki Öleceksin, Fakülte kütüphanesinde...**
- Aklı Başında Bir Adam, Aynı....**
- KOPER, Macit **Sabotaj, Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.**
- KORCAN, Kerim **Tatar Ramazan, Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.**
- Linc, Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.**
- KÖKSAL, Ülker **Toplu Oyunları 1- 2, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994.**
- KURŞUNLU, Nazım **Baba Evi, Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.**
- Eveler ve İnsanlar, Çoğaltma Metin, İstanbul**

KÜNTAY, İsmet	Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.
MUNGAN, Murathan	Bütün Oyunları , Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1993
NESİN, Aziz	Mahmut ile Yezida , Metis Yayınları, İstanbul 1994
	Azizname , Çoğaltma Metin, Tarihsiz.
	Zübük , Çoğaltma Metin, Tarihsiz.
	Hakkımı Ver Hakkı , Çoğaltma Metin, Tarihsiz.
	Sait Hopsait , Çoğaltma Metin, Tarihsiz.
	Yaşar Yaşamaz , Çoğaltma Metin, Tarihsiz.
OFLAZOĞLU, A.Turan	Dördüncü Murat , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
	Fatih , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
	Genç Osman , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
	Kösem Sultan , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
	Elif Ana , Cem Yayınları, Tarihsiz.
OKTAY, Ahmet	Kurt Dişi , Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.
ONUR, Necmi	Devlet Baba , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
ORAL, Zeynep	Adsız Oyun , Çoğaltma Metin, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Belgeliği, Tarihsiz.
ÖNGÖREN, Vasıf	Bütün Oyunları , Mitos- Boyut Yayınları, İstanbul 1991
ÖZAKMAN, Turgut	Fehim Paşa Konağı , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
POLAT, Ömer	Aladağlı Miho , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
	804. İşçi , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
SABUNCU, Başar	Çark , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
	Zemberek , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
	Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmamış Hayat Hikayesi , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
SAYIN, Hidayet	Yabancılar , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
SÜMER, Dinçer	Toplu Oyunları 1 , Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 1994

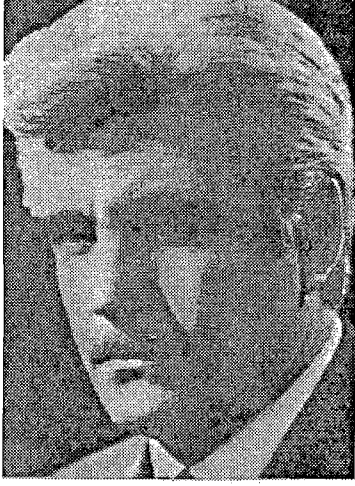
ŞENSOY, Ferhan	Şahları da Vururlar , Ortaoyuncular Yayınları, İstanbul 1988
TANER, Haldun	Ayışığında Şamata , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz. Sersem Kocanın Kurnaz Karısı , Bilgi Yayınevi, Ankara 1989
TÖR, Vedat Nedim	Sahte Kahramanlar , Koza Yayınları, İstanbul 1977
UÇKAN, Vasfi	Acılı Toprak , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
YÜRÜK, Ali	Türkmen Düğünü , Çoğaltma Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Tarihsiz.
ZEYBEK, Haşmet	Alpagut Olayı , Koral Yayınları, İstanbul 1977 Irgat , Koral Yayınları, İstanbul 1975





***EK : Dönem İçinde ürün veren Oyun Yazarları'nın
ve dönem içinde yazılan oyunların
sahne uygulamalarının fotoğrafları.***

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**



F. Hayati Çorbacıoğlu



Güngör Dilmen



Melih Vassaf



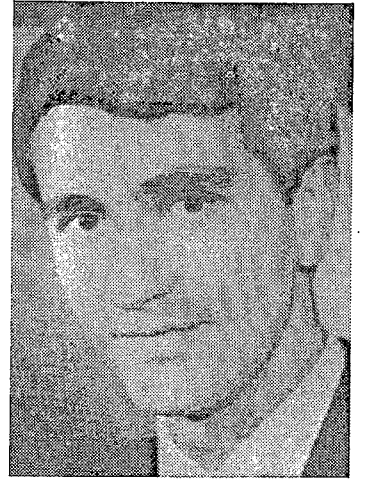
Çark, Başar Babuncu, Tolga Aşk ner/Nisa Serezli 1971



Adalet Ağaoğlu



Ahmet Oktay



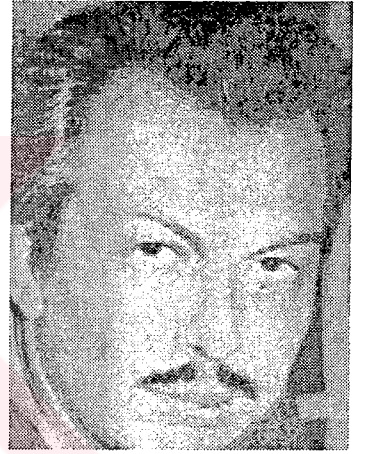
Ali Yörük



Aydın Arıt



Başar Sabuncu



Çetin Altan



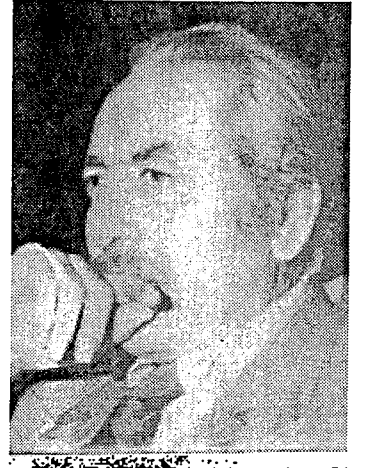
403. kilometre, İsmet Küntay, AST 1973.



Recep Bilginer



S. Veyis Örnek



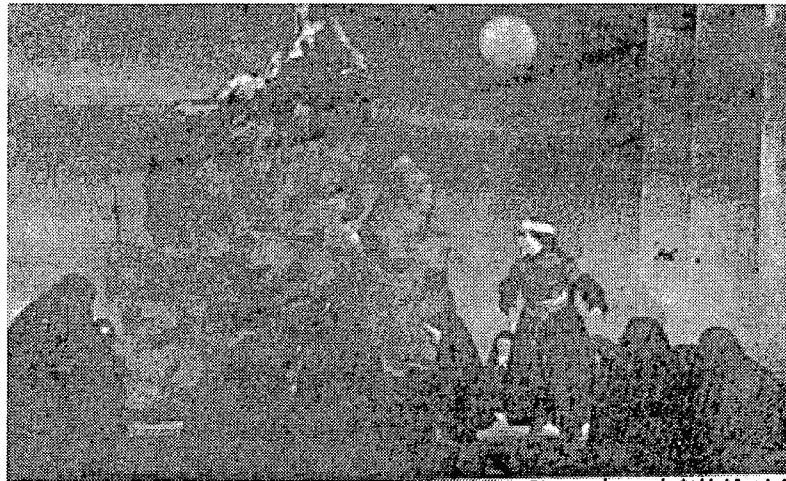
Tarık Buğra



Turan Oflazoğlu



Vedat Nedim Tör



Ebekaya, Erdoğan Aytekin, DTGM, 1974.



Evler... Evler... İsmet Küntay, AST 1972



El Kapısı, Bilgesu Erenus, AST 1973.



Fehim Paşa Konağı, Turgut Özakman, DTGM 1981.



Zemberek, Başar Sabuncu, Dostlar 1971.



Ölü kentin Nabzı, Orhan Asena, İŞT 1979



Nafile Dünya, Oktay Arayıcı, AST.



Genç Osman, Turan Oflazoğlu, DTGM 1980.



Gömü, Necati Cumalı, DT, 1971.



Midas'ın Kulakları, Güngör Dilmen,
G.Sururi/E.Cezzar, 1964