

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

137

**1980- 1990 CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU'NDA
OYUN YAZARLIĞINDA GÖRÜLEN
EĞİLİMLER VE KAYNAKLARI**

Doktora Tezi

**Hazırlayan
Zerrin Akdenizli Çelenk**

**Danışman
Doç. Dr. Hülya NUTKU**

T 89103

İZMİR

1999

ÖZET

12 Eylül 1980 askeri müdahalesi Türk siyaset tarihinde yeni bir dönemin başlangıcı olur. Üç yıl süren askeri rejim sonunda sözde geçilen sivil hayat öncesindeki sıkıyönetim uygulamalarından, baskılardan hiç de uzak olmayan bir başka dönemi açar. Özal'ın kişiliği ile bütünleşen bu siyasal süreç, ekonomi politikalarının da ağırlıklı olarak belirlediği , 24 Ocak kararlarının uygulamalarına geçildiği neo- liberal bir anlayışı doğurur. Ekonomide yaratılan 'hür teşebbüs' ve 'atılımcı ruh' kapitalist sürecin hızlanmasında pekiştirici etmen olurken medyanın da büyük desteği ile toplumda tüketim alışkanlığı yaratılır. Bireyin farkı, konumu ve toplumda gördüğü itibar alım gücüyle ölçülürken, tüketilen malın markası ve fiyatıyla orantılı olarak zengin çevreler için yapay bir statü oluşturulmuş olur. Sınıflar arası farkı iyice açığa çıkartan 'değişim' rüzgârları burjuva sınıfının lehine eserirken, 'küçük burjuva' sınıfı tüketime dayalı yaşam biçimine ayak uydurmaya çalışır. Bu dönemde 'ortadirek' kavramı ile birlikte yeni bir toplumsal sınıf ortaya atılırken, 'köşedönmecilik', 'işbitiricilik' ve 'uzlaşma' gibi duygular pompalanmaya başlar. Yanlış ekonomi politikalarının doğurduğu enflasyon giderek alt kesim insanını ezmeye başlar. Ekonomik açmazda olan işçi ve memur kesim için böyle bir dönemde ayakta kalma şansı yoktur. Toplumsal bir karamsarlık başlar.

ANAP iktidarının çıkarttığı 'Muzır Yasası' ve 'Polis Yasası' ile gündeme gelen yeni uygulamalar 'sıkıyönetim' ortamının devam ettiğinin somut göstergeleridir. Bu yasaların getirdiği baskı ve yarattığı sansür doğrudan sanat ve kültür ortamına etki ederken, kültürel yaşamın üzerine bir örtü çekilmiş olur. Yasaklı kitaplar listesi uzayarak devam eder; düşünce suçlusu ilân edilen binlerce aydın, yazar ve çizer tutuklanır; cezaevlerine atılır. Yazılı ve sözlü olarak eleştirinin yasak olduğu bu dönemde, istenilen 'sindirme' ve 'yıldırma' politikaları gerçekleşir. Döneme damgasını vuran depolitizasyon, suskun bir toplumu beraberinde getirir. Bu noktada konuşması ve bir şeyler yapması beklenen 'aydın' kesim kendi kabuğuna çekilmeyi tercih eder; etmeyenler ise sivrildiklerinden dolayı, devlet tarafından etkisiz hale getirilirler. Toplum her şeyin olağanüstü yaşandığı bir dönüşüm sürecine girmiştir. İslamî hareketlerin çoğaldığı, devlet eliyle işlenen cinayetlerin arttığı, enflasyonun üst sınırlara vurduğu, insan haklarının yok sayıldığı bu süreçte yeni bir devlet ve toplum anlayışının yarattığı kültür politikasının da yeni eğilimler taşıması kaçınılmazdır. Tiyatro alanında özel ve ödenekli tiyatroların oyun seçiminden, yasaklanan oyunlardan, oyun yazarlarının eğildikleri konulardan nasıl bir dönemden geçildiği gözler önüne serilir. 1970'lerden gelen politik tavır bu dönem oyunlarda gözükmez. Politik mesajın dolaylı anlatımlara sıkıştırıldığı oyunlar gündemdedir. Bireye yönelen yazarlar aslında toplumsal bir içeriğin peşindedir. Ele alınan birey, bu toplumun ürünüdür sonuçta.

ABSTRACT

The military intervention of September 12, 1980, was the beginning of a new period in Turkish political history. At the end of a military regime lasting three years, the so-called return to civil government opened another period which was not far removed from the oppressions and practices of the martial law which had preceded it. This political period, personified by Özal, gave birth to a neo-liberal philosophy in which the decisions of 24 January, which also defined to a great extent the economic policies, were applied. As the concepts of **"free enterprise"** and **"entrepenural spirit"** created in the economy became the factors speeding up the capitalist period, so also the habits of consumption were created in society with the great support of the media. As the distinction, position and prestige of the individual were measured by his purchasing power, an artificial status was developed for rich circles in proportion to the brands and prices of the material things they used. As the winds of **"change"**, clearly revealing the differences among the classes, continued to blow in favor of the bourgeoisie, the lower middle class tried to adapt itself to a way of life based on consumption. In this period a new social class was brought into being together with the concept of **"ortadirek"** (mainstay class) and attitudes such as **"making a pile"**, efficiency and compromise began to be stressed. The inflation to which erroneous economic policies gave birth increasingly began to crush people at the lower end of the social scale. The working and civil servant portion of the population were in a blind alley and had no hope of surviving in such a period. A social pessimism began.

The new applications which entered the agenda with the **"Obscenity Law"** and the **"Police Law"** passed by the ANAP administration are concrete indications that the atmosphere of martial law continued. As the oppression brought by these laws and the censure which they created directly affected artistic and cultural activities, a curtain was drawn over cultural life. The list of forbidden books continued to lengthen; thousands of intellectuals, writers and artists declared thought criminals were arrested and thrown into prison. In this period when written and spoken criticism were outlawed, the desired **"intimidation"** and **"discouragement"** policies were realised. The depolitisation which marked this period brought with it a silent society. In this period the intellectuals, who would be expected to speak out and do something, preferred to retreat into themselves; those who did not were neutralised by the state because they were conspicuous. Society had gone into a period of metamorphosis in which everything was lived extraordinarily. In this period, when the Islamic movement gathered momentum, when murders committed by the state increased and when human rights counted for nothing, the cultural policy created by a new idea of state and society was bound to bring with it new trends. From the choice of plays made by private and subsidised theatres, from the plays which were forbidden and from the kind of subjects considered by playwrights it is clear what kind of a time was being lived through. The political attitude of the 1970's was not visible in plays of this period. It was the season of plays in which political messages were confined to indirect expression. Writers concerning themselves with the individual were really after a social content. And the individual they portrayed was in the end the product of this society.

Doktora tezi olarak sunduğum, 1980- 1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları adlı çalışmamın, tarafımdan, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım yapıtların bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara gönderme yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

/01/1999

Zerrin Akdenizli ÇELENK



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 28 / 01 / 1999 tarih ve ...2.... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin..... maddesine göre ...SAHNE...SANATLARI..... Anabilim/ Anasanat Dalı Yüksek Lisans/ Doktora öğrencisi ZELALIN AYDINLI...GELEN'in konulu tezi incelenmiş ve aday 24 / 01 / 1999 tarihinde, saat 11.05.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 75.... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin OLASIZLI..... olduğuna oy ...BİREKİ..... ile karar verildi.



Prof. Dr. MURAT TUNÇAY
BAŞKAN


Doç. Dr. HÜLYA NUTKU
ÜYE


Yano. Doç. Dr. ÖNGÜR PAKEN
ÜYE

YÜKSEK ÖĞRENİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

KAYIT NO:

SOYADI: AKDENİZLİ ÇELENK

ADI : Zerrin

TEZİN ADI

TÜRKÇE : 1980- 1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Oyun Yazarlığında Eğimler ve Kaynakları

YABANCI DİL : Trends and Welds in Playwriting From 1980 to 1990 in Republic Turkish Theatre

TEZİN TÜRÜ : Doktora

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ ÜNİVERSİTE: Dokuz Eylül Üniversitesi

ENSTİTÜ: Sosyal Bilimler Enstitüsü

TARİH: Ocak 1999

TEZ YÖNETİCİSİNİN SOYADI- ADI: Nutku, Hülya

ÜNVANI : Doç.Dr.

TEZİN YAZILDIĞI DİL: Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI:

TEZİN KONUSU / KONULARI :

1.12 Eylül Askeri Rejimi

2. Sivil Hayat ve ANAP İktidarı/ Özal'lı Yıllar

3. Tiyatro Yaşantısı

4. Oyun Yazarlarında Beliren İçeriksel Eğilimler

5. 1980- 90 Dönemi türk Tiyatrosu'nu Oyun Yazarlığı Açısından Değerlendirme

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER:

1.Askerî Rejim

2. 24 Ocak Kararları

3. Sivil İktidar
4. Neo-liberalizm
5. Muzır Yasası
6. Depolitizasyon
7. Birey
8. Toplumsal İçerik

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER :

1. Military Regime
2. The Decisions of 24 January
3. Civil Government
4. Neo-liberal
5. Obscenity Law
6. Depolitisation
7. Individual
8. Social content

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

01. 01. 1967 tarihinde İzmir’de doğdu. İlk ve orta öğrenimini İzmir’de tamamladı. 1985’te DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık Sanat Dalı’na girdi. 1989’da **Geleneksel Türk Tiyatrosu’nun Çağdaş Tiyatroya Etkileri ve Oktay Arayıcı** başlıklı bitirme teziyle mezun oldu. 1992’de **Tiyatroda Anti-Kahraman Kavramı ve Bu Kavramın Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Model Oyunlarda İncelenmesi** başlıklı teziyle yüksek lisans derecesini aldı.

1989’da **Kaşıntı** (Semih Çelenk ile) adlı kısa oyunu Suat Taşer Ödülü aldı; aynı yıl 27 Mart Haftası içerisinde Suat Taşer Gösteri Salonu’nda sahnelendi. **Çok Yaşa Sağlık** adlı çeviri çocuk oyunu, 1993’te İzmir Devlet Tiyatrosu’nda, 1995’te Trabzon Devlet Tiyatrosu’nda sahnelendi. **Bir Yıldız Seç Kendine** adlı özgün çocuk oyunu 1995’te İzmir Çocuk Tiyatrosu’nda, 1996’da Bursa Devlet Tiyatrosu’nda, 1997- 98’de İstanbul Pınar Çocuk Tiyatrosu’nda sahnelendi. 1999’da aynı oyun **Dostluk Değirmeni** adıyla İzmir Tansaş Çocuk Tiyatrosu’nda sahnelendi.

1990-91’de **077 Hızır Servis** adlı dizinin 13 bölümlük senaryosu TRT 1’de yayınlandı. 1995- 96’da **Mutlu Günler** adlı 110 bölümlük günlük dramaları ATV’de yayınlandı. 1999’da Funda Özşener ile birlikte **Samyeli** adlı 13 bölümlük dizi TRT 1’de yayınlandı.

1992’de Semih Çelenk’in **Zaman Fırfırı İle Yolculuk** adlı çocuk oyununu 1992’de İzmir Pınar Çocuk Tiyatrosu’nda yönetti. **Büyük Emmanuel, Almanyalı Konuklar, Penceredeki Kadın, Misafir** adlı çeviri- uyarlama radyo oyunları yayınlandı.

1997’de “Orhan Asena 70. Yaşında” konulu Tüyap Kitap Fuarı Etkinlikleri’ne panalist olarak katıldı. 2. Uluslararası Bursa Gençlikve Çocuk Tiyatroları Şenliğine katılımcı oldu. 1997’de 27 Mart Tiyatro Haftası kapsamında “Yazarın Yaratıcı Dünyası” başlıklı konferansı verdi. 1998’de 1. Türkiye Çocuk Tiyatrosu Kurultayı’na “Çocuk Tiyatrosu’nda Oyun Yazarlığı” başlıklı bildirisiyle katıldı.

Tiyatro eleştirisi ağırlıkta olmak üzere bugüne kadar yirmi makalesi yayınlandı.

1990 yılından bu yana DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü’nde öğretim elemanı olarak görev yapmakta.

ÖNSÖZ

1980 - 1990 yılları arasında kaybettiğimiz değerli sanatçılarımız Suat Taşer, Günay Akarsu, Muazzez Arçay, Yıldırım Önal, Vasıf Öngören, Oktay Arayıcı, Şaziye Moral, Erkan Yücel, Kâmrân Yüce, Haldun Taner, Tevhid Bilge, Gülistan Güzey , Adile Naşit, Muammer Çipa , Nihat Yıldırım, Umran Uzman, Yalın Tolga , Ertuğrul Sadi Tek, Mete İnselel , Süha Tuna , Azmi Örses, İrfan Şahinbaş, Reşit Gürzap, Ağâh Hüsn, Mehdi Yeşildeniz anısına...

1980'den başlayarak 1990'a kadar dayandırılan bu çalışmanın odağında 12 Eylül askerî müdahalesi bulunmaktadır. Siyasal belirleyiciliği kadar toplumsal, ekonomik ve kültürel dinamikleri de etkileyen bu olay aradan geçen zamana rağmen bugün bile tüm etkileriyle karşımızda durur. Neredeyse toplumu zorunlu bir dönüşüme uğratan, kimi değer yargılarını kökten değiştiren, yeni eğilimler oluşturan, siyasi ve kültürel yaşama ağır darbeler indiren, düşünceyi, eleştirmeyi yok sayarak yerine fikir empoze etmeyi mubah gören bir devlet anlayışını egemen kılan, baskıcı ve totaliter rejimin doğrudan etkilediği sanat ortamı içerisinde, üzerine toprak örtülmüş bir fidanın baş verip yeşermesini beklemek gibi, tiyatronun da nasıl bir gelişim izleyeceğini konusunda inceleme yapmak yeni bir deneye oturmak kadar ilginçti. 12 Eylül rejimi, nedenleri, gerekçeleri ve sonuçları ile bir toplumun değişen yüzünü göstermesi açısından ayrıntılı olarak incelenmesi gereken bir süreçtir. Bu süreç ne denli doğru algılanırsa, uzantıları da o denli doğru değerlendirilecektir düşüncesiyle önce kendimi, sonra bu incelemeden yararlanacak olan diğer araştırmacıları doyuracak geniş bir inceleme olmasına çalıştım. Araştırmamın sonunda yeni bir devlet ve toplum yapısı ile karşı karşıya olduğumuz net olarak ortaya çıktı. Yeni kavramlar, yeni değerler, yeni algılama ve iletişim yöntemleri, yeni bir birey anlayışı kendini göstermeye başladı. Yaşamaya çoktan alıştığımız ancak kavramlaştırmakta güçlük çektiğimiz kimi değerlerin tiyatro oyun yazarlarına olan etkileri belirtmeye başlayınca, zorluklar da kendini göstermeye başladı. Prof. Dr. Özdemir Nutku, Prof. Dr. Sevdâ Şener ve Prof. Dr. Metin And'ın bir laborant titizliğinde ele alarak inceledikleri tiyatronun tarihsel süreçlerine ne yazık ki çalışmanın dahil olduğu süreç

girmemekteydi. Bunun da 1980- 1990 dönemi içerisinde yapılan Türk Tiyatrosu araştırmasında önemli bir model eksikliği doğurduğu inancındayım. Ayrıca bölümümüz içerisinde yeralan araştırma projesine bağlı olarak Öğr. Gör. Dr. Efdal Sevinçli'nin yürütücülüğünde başlayıp gelişen ve son olarak da Yard. Doç. Dr. Semih Çelenk'in devraldığı süreli yayınların takibine dayanarak tiyatro ile ilgili tüm haber, makale ve eleştiri yazılarının toplanıp derlenmesine ilişkin çalışmanın 1980 sonrası kesintiye uğraması ve ancak 1990 tarihinden itibaren yeniden başlaması üzerine, çalışmaya katkısı olabilecek bir araştırmadan mahrum kalmış olur. Bundan daha önemlisi, üniversite ortamında öğrencilerle birlikte gerçekleştirilen bu tür bilimsel araştırmaların yadsınamaz önemidir. Çalışmayı zenginleştirecek olan bu tür kaynakların eksikliğinden doğan zorlukların yanında, oyun yazarlığındaki eğilimlerin ne yönde gelişmiş olabileceği konusunda yeni başlıklar açmak bu güne kadar söylenmemiş yeni bir şeyi söylemek bu çalışmanın heyecanını ve bilimsel coşkusunu beraberinde getirir.

Oyun yazarlığındaki eğilimler, oyunların tematik bakımından sınıflandırılmasına dayandırılır. Oyunların seçiminde basılı veya sahnelenmiş olması ya da ödül almış olması ölçüt kabul edilir. Yazarın elinde bulunan ve hiçbir şekilde su yüzüne çıkmamış olan oyunlar bu incelemenin dışında bırakılır. 1980 sonrası gelişen oyun yazarlığında biçimsel arayışların bir eğilim olmaktan çok yazarın konusunu nasıl sunduğuna dair bir yönelim olması bakımından oyunlardaki biçimsel özellikleri sonuç bölümünde değerlendirmeyi uygun bulduk.

Araştırma ve yazımı geniş bir zaman dilimini kapsayan bu çalışmanın oluşumunda danışmanım Doç. Dr. Hülya Nutku'nun yönlendirmelerinden dolayı teşekkür etmeyi borç bilirim. Lisans, yüksek lisans ve son olarak da doktora çalışmamı birlikte yürüttüğüm hocam Hülya Nutku'nun bilim kişiliği ile düşünsel desteği yanında olumlu bakış açısı ve pozitif enerjisi ile sağladığı manevî desteğin önemi yadsınamaz. Bunun için de kendisine teşekkür ediyorum. Bölümümüzün büyük bir eksiğini kapatan , özenle oluşturulmuş geniş kütüphanesinin kapılarını bizlere açan, sayın hocam Prof. Dr. Özdemir Nutku'ya da sonsuz teşekkürler. Bu çalışmanın oluşumu süresince eşim ve aynı zamanda meslekdaşım Semih Çelenk'in her zaman örnek aldığım araştırmacı yanı ve üretkenliği dolayısıyla varlığının önemi büyüktür. Fikirsiz desteklerinden dolayı kendisine burada teşekkür ediyorum. Bugün bulunduğum noktaya gelmemde desteklerini eksik etmeyerek

yükselmeme olanak sağlayan, hocalarım Prof. Dr. Özdemir Nutku, Prof. Dr. Murat Tuncay ve Öğr. Gör. Dr. Efdal Sevinçli'ye ayrıca teşekkür borcum var. Çalışmam sırasında varlıklarıyla bana güç veren dostlarıma, öğrencilerime, kızım Azra'ya ve özellikle anneme teşekkürler....

Zerrin Akdenizli Çelenk
Ocak, 1999



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	iii
GİRİŞ	1
1. Bölüm: 1980- 1990 DÖNEMİ SİYASAL- TOPLUMSAL, EKONOMİK YAPI	
I. 12 Eylül 1980 Askerî Müdahalesi'nden 6 Kasım 1983 Genel Seçimleri'ne Dek Süren Askerî Rejim Dönemi	30
II. ANAP İktidarı ve 87' Genel Seçimi'ne Kadar Siyasal- Toplumsal- Ekonomik Görünüm	52
III. Siyasal- Toplumsal ve Kültürel Çerçeve İçerisinde Değişen Toplum Yapısı	68
2. Bölüm:1980- 90 DÖNEMİ TİYATRO YAŞANTISINA TOPLU BAKIŞ ...	85
3. Bölüm: 1980- 1990 DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU OYUN YAZARLIĞINDA GÖRÜLEN İÇERİKSEL EĞİMLER	
I. AYDIN ÇEVREYE YÖNELME EĞİLİMİ	
A. Kendi Dünyasına Çekilen Romantik Aydınlar	159
B. Sisteme Karşı Bireysel Direniş Gösteren Aydınlar	192
C. Toplumsal Rollerinin İşlerlik Kazandığı İdealist Aydınlar.....	211
D. Sistemle Örtüşen Aydınlar (Vazgeçenler)	234
II. KAPİTALİZMİN YARATTIĞI TOPLUMSAL SORUNLARI EKONOMİK BUNALIM VE KÜLTÜREL YOZLAŞMA AÇISINDAN ELE ALMA EĞİLİMİ	256
III. KENT YAŞAMININ GETİRDİĞİ KÜLTÜREL DEĞİŞİMİ AİLEDE YARATTIĞI ÇÖZÜMLER ACISINDAN ELE ALMA EĞİLİMİ	286
IV. TOPLUMSAL SORUNLARI BİREY EKSENİNDE İRDELEME EĞİLİMİ	305
V. TARİHİ MALZEMEYE YÖNELME EĞİLİMİ	340
SONUÇ	397
KAYNAKÇA	408

GİRİŞ

Türk Tiyatro Tarihi'nin 1980- 90 yıllarını kapsayan dönemi içerisinde *oyun yazarlığında eğilimler* ve bu eğilimleri oluşturan *kaynaklar* konusunda yapılacak bu araştırmanın ilk aşamasında, 1980 dönemine gelinceye dek yazarlarımızın biçimsel ve içeriksel arayışları doğrultusunda ne tür bir oyun geleneği oluşturduğunu aktarmak yararlı olacaktır. Oyun yazarlığımızda izlenen çizgi, ülkemizdeki siyasal, toplumsal ve kültürel ortama dayandırılarak özetlenirken yazılı geleneğimizin bugün bulunduğu noktaya nasıl geldiğinin de bir özeti çıkacaktır.

Oyun yazarlığı geleneğimiz, 1800'lerin ortalarında gelenekselden uzaklaşarak Batılı anlamda bir tiyatro yaratma çabası ile başlar. Tanzimat Dönemi'ne kadar varlığını sürdüren sahnesiz, metinsiz ve doğaçlamaya dayalı geleneksel tiyatro kültürümüz ülkemizde görülen batılı tiyatro etkinlikleri dolayısıyla geçerliliğini yitirir. Osmanlı'da egemen sınıf olan saray ve çevresinin Batı Tiyatrosu'na yönelmesi; Batılılaşma telâşi içerisinde yazarlar ve aydınlar arasında geleneksel tiyatroya karşı çıkan , onu küçümseyen görüşün baskın gelmesi, Osmanlı'da yaşayan azınlıkların gösteri sanatları gereksinimini karşılamak için yapılan tiyatro binaları, buralarda oyunlar oynayan yabancı topluluklar, devlet görevlileri'nin tiyatroya verdiği destek, sarayın himayesine aldığı kimi tiyatro sanatçıları tiyatro ortamını yeşertecek koşulları hazırlar. ¹ Geleneksel tiyatro yaşantısı birden bire ortadan kalkmamakla birlikte, tiyatrodaki batılı yöneliş çabucak benimsenince ciddi bir çözülmeye uğrar. ³ Kasım 1839 tarihi toplumsal ve kurumsal yapılarını Batı'daki modellerine göre yeniden düzenlemeye yönelik bir yenileşme sürecinin başlaması olarak kabul edilirken Osmanlı'nın kültürel yaşamında da büyük bir değişim ve hareketlenmenin olduğu bir döneme adım atılır. Tanzimat'la birlikte Geleneksel Tiyatro yapısı yavaş yavaş yerini Batılı tiyatro ölçütlerine bırakır. Oyun yazarlığı serüveni açısından bizim için önemli olan tiyatronun sözlü olmaktan çıkartılarak yazılı kimliği kazanmaya başlamasıdır. 1859'da saray tarafından İbrahim Şinasi'ye sipariş edilen oyun Batı Tiyatrosu geleneğinin yerleşmesine neden olacak ilk somut örnektir. Dolmabahçe Sarayı'nda oynanmak üzere Şinasi'ye sipariş edilen **Şair Evlenmesi** içerik bakımından bize özgü, biçimsel açıdan da batı formu taşıyan ilk türkçe oyun olarak kabul edilir. ² Bu oyun, henüz tiyatro türünde yazılı geleneği olmayan

¹ Ayr. Bil. İçin Bkz., Metin And, "Tanzimat ve Meşrutiyet Tiyatrosu", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yay. , cilt: 6, İstanbul 1983, s: 1609- 1610.

² Bkz., Sevdâ Şener, "Türk Tiyatrosunda Klasik Tanımını Hakeden Yapıtlar...", *Gösteri-Sanat*, sayı: 12, İstanbul, Kasım 1981, s. 57.

tiyatro kültürümüz açısından son derece önemlidir.

Tanzimat yazarları, geleneksel tiyatrodan uzak durmasına karşın, Batı dram anlayışı geleneği olmamasından ve el yatkınlığının bulunmayışından dolayı biraz da bilinçsizce oyunlarında geleneksel motifleri kullanmaya devam eder.

(...) Yazarlar henüz Batı dramatik tekniğini yeterince bilmediklerinden, ortaya çıkardıkları eserlerde Batı dramaturjisinin çok önemli öğelerini yerli yerince kullanamamakta, eserleri de yer yer bize özgü, yalnız bizde görülebilecek ürünler olmaktadır. Ruhsal boyutuyla karakter yaratmada başarısız olan yazarlar, ister istemez geleneksel tiyatromuzdaki tipleştirmeden yararlanmışlardır.³

Batı modeli tiyatroya geçiş süreci içinde, geleneksel tiyatro kimliğimizi sürdürme yolunda -bilinçli ya da bilinçsiz- çeşitli çabalar görülür. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière uyarlamaları, geleneksel oyunculuk biçimiyle yazılı metne dayalı oyunculuk sanatını buluşturmada önemli rol oynar.⁴

Tanzimat yazarlarımızda geleneksel kaynaklara, yöresel öğelere, yerli kişilere dayanan oyunlar yazarak ulusal bir renk yakalama eğilimi olarak sözedebileceğimiz bilinçli bir yaklaşım da dikkat çeker. Bu yaklaşım içerisinde özellikle Doğu-İslâm kaynaklarının öğelerinin kullanılmış olması başarılı sonuçlar verir. "Recaizâde Ekrem'in Çok Bilen Çok Yanılır adlı komedisi Bin Bir Gece Masalları'ndan, Şemsettin Sami'nin Gâve'si İran efsanelerinden ve Şehname'den kaynak sağlanarak yazılmış oyunlardır. Türk- Doğu efsanelerinden yararlanılarak yazılmış Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre gibi oyunlar da bu dönemde yerlerini alır. Leblebici Horhor Ağa, Zeybekler, Anadolu Köylüleri, Türkmenler gibi oyunlarda etnik grupların folkloru ve uslûpları kullanılırken geleneksel tiyatromuza açıkça bir yakınlık görülür."⁵ Bu bilinçli yaklaşımı geleneksel kaynaklardan yararlanma eğiliminin başlangıcı saymak gerekir.

Tanzimat yazarlarında görülen ikinci eğilim romantik dram türüne olur. Bu eğilimin kaynağı, Fransız edebiyatının ve felsefesinin, 17. yüzyıl

³ Metin And, *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1972, s. 272.

⁴ Ayşegül Yüksel, "Türk Tiyatrosunda Nereden Nereye", *Tiyatro- İnceleme*, s.75.

⁵ *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, s: 274-275.

klasiklerinin, 18. yüzyıl Fransız düşüncesinin ve Romantik edebiyatın etkisi altında yatar. Yazarlar, çok iyi tanıdıkları Fransız eserlerinin etkisiyle oyunlarında romantik ve duygusal bir içerik oluşturur. *Romantik Dram* denilen bu yeni türde bize özgü olan görenekler, aile ve toplum sorunları karamsar, mistik ve akli reddeden davranışlar içinde ele alınır. **Zavallı Çocuk**, **Sabr ü Sebat** ve **Feryat** gibi oyunlar bu türün önemli örnekleridir. ⁶ Duygusallığı aile içi sorunlara taşıyan, gerek içeriği gerek dili bakımından Romantik Dramlardan daha fazla gerçekliğe yakınlık gösteren *Evcil Dramlar* da bu dönemde karşımıza çıkan bir türdür. Yazarlar, yalnızca göreneklere ve aile içi ilişkilere değil, vatanseverlik konusuna da ağırlıklı olarak Romantik Dram içerisinde yer verirler. Namık Kemal'in **Vatan Yahut Silistre** oyunu Osmanlılık temasını işleyen ve bu eğilim içerisinde yer alan önemli bir yapıttır. ⁷

Tiyatro bu dönemde dram sanatından çok yazılı bir kültürün devamı olarak görülür. Bir *ahlâk mektebi* olarak tanımlanan tiyatrodaki yazarların toplumu eğitme ve yönlendirme çabası dikkat çekmektedir. Kendilerini topluma bir şeyler öğretmekle görevli sayan yazarlar ahlâk kaygısını öne sürerek gerçekçiliğe karşı direnirler. Tanzimat'ın görenekleri, aile ve toplum sorunlarını ele alan oyunlarında koyu bir duygusallığın bulunması bu açıdan doğaldır. Bu dönemde ahlâk kurallarının, toplumsal değerlerin ve törelerin kuşatmışlığı dolayısıyla belirli durumların ve kişilerin dışına çıkamayan, dar bir çevrenin oyunlarını yazmak zorunda kalan yazarlar çeviri ve uyarlama yollarına başvurur. Buna bir de İstibdat döneminin getirdiği sıkı denetimin ve baskının artması eklenince yaratıcı oyun yazarlığı gelişecek bir düzlem bulamaz. " Yine bu dönemde genel töreye aykırı düşen din, mezhep ve politikaya dokunan oyunların oynatılmaması için sıkı bir denetim uygulanır. Dönemin siyasal, toplumsal ve ahlâksal görüşleri yazarları, oyunlarda yerli çevreleri ve kişileri çok sınırlı davranışlar ve durumlar içinde ele almak ya da konuyu yabancı ülkelere veya içerideki azınlıkların yaşantılarına taşımak zorunda bırakır. Siyasal ortam, Osmanlı tarihi, yakın tarihin gerçek kişileri ve yaşayan kişiler üzerine oyun yazmaya elverişli olmadığından siyasal konulu oyunlar yapıntı ülkelere aktarılır. ⁸

⁶ Ayr. Bil. İçin Bkz., Cevdet Kudret, " Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatı", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, cilt:2, s: 395- 396.

Ayr. Bil. İçin Bkz., Niyazi Akı, *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*, Dergah Yay., İstanbul 1989, s:180- 190.

⁷ *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839- 1908)*, s. 292.

Tiyatro üzerindeki sıkıyönetim uygulamalarının ve sansürün II. Abdülhamit'in İstibdat Dönemi'nde ağırlaşması nedeniyle oyun konuları ve konularının işleniş biçimleri giderek kısırlaşır. "Oyunların edebe ve ahlâka aykırı, ulusal devletlere, İslâmî törelere aykırı olması nedeniyle ya da ahlâk bozan bir takım meyhane kavgalarının gösterilmesi, aşırı âşıkdaşlığı tasvir ettiği veya bazı cinayetleri içerdiği gerekçeleri ile yasaklanması oyun yazarlığını kısırdöngüye sokar."⁹ Böylece dönemin repertuvarını ağırlıklı olarak, Saray'a ve sosyal konulara eleştirel gözle bakmaktan uzak melodramlar oluşturur. Bunun dışında sahnede yoğunlukla çeviri ve uyarlama oyunları, müzikli oyunlar, komedi, ölüm, intihar ve tükeniş gibi trajik olaylarla son bulan *Dramatik Manzum* oyunlar görülür.¹⁰ Bu dönemde tür bakımından çeşitlilik gösteren tiyatro, konu bakımından kısır bir yapı içerisindedir. Aslında yasaklamaların egemen olduğu bu dönemde gün ışığına çıkarılmamış gizli bir oyun repertuvarı oluşur. Nitekim siyasal ve toplumsal eleştiriye dönük dramlar Meşrutiyet'in ilânı ile gelen özgürlükçü ortam içerisinde yeniden gündeme gelecek ve tanzimat oyunları bir anlamda bir sonraki dönemde kendini gösterecektir.

Tanzimat dönemini, oyun yazarlığı geleneğini başlatan bir süreç olarak görmek gerekir. Yazarların yaratıcılıktan çok batılı oyunları taklide dayalı yönelimleri içerisinde henüz bize özgü bir dram sanatı yaratılmaz. Az çok güldürü geleneğimiz olduğundan komedi yazarlarının ulusal özellikleri daha kolay yakaladıkları gözlenir. Âli Bey, Ahmet Mithat Efendi, Feraizcizade Mahmut Ekrem gibi yazarlar bu gelenekten yararlanarak ulusal tiyatro arayışına girmişlerdir. Bütün eksikliklerine rağmen, tiyatronun bir sanat dalı olarak görülmesi ve benimsenmesi adına Tanzimat'ı bir misyon dönemi olarak değerlendirmek gerekir.

Siyasal ortama doğrudan bağımlı olan tiyatro 1908 yılında İkinci Meşrutiyet'in ilân edilmesiyle birlikte yeni bir döneme girer. II. Abdülhâmit devrinin kapanarak yeni hukuksal düzenlemelerin yapıldığı bu dönemde sözde gelen özgürlük coşkusu kısa zamanda yerini hayâl kırıklığına bırakacaktır. Ancak bu sürecin bir baskı rejimi olduğunun anlaşılmasına değin

⁸ Tahsin Konur, *Devlet-Tiyatro İlişkisinde Belli Başlı Sistemler*, Dev. Tiy. İç Eğitim Dizisi, cilt:3, No:A 11, Ankara 1985, s.59.

Metin And, " Seyirci ve Tiyatro Anlayışı", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, cilt : 6, s.1612.

⁹ Aslıhan Ünlü, *Türk Tiyatrosu'nda Sansür ve Oto- Sansür Ogusu (1980- 1990)*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), DEÜ. Sos. Bil. Ens., İzmir 1995, s: 26- 27.

¹⁰ *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, s. 292.

bir önceki dönemin susturulmuş toplumu kendini tam olarak anlayamadığı bir özgürlük ortamının havasına kaptırır. İlk yıllarda yazarlar, İstibdat döneminin yasaklanan ve o dönemin eleştirisini taşıyan oyunlarını su yüzüne çıkarmakla işe başlar. Henüz daha kendimize özgü dramatik yazım geleneği oluşmamışken çekmecelerden çıkan oyunların yanı sıra işi bilen bilmeyen herkesin oyun yazması, biçimsel açıdan yetersiz ve eksik oyunlar ortaya çıkartır. Geleneksizlik üzerine kurulan başıboş bir yazım furyası bu dönemin karakteristik yapısı olarak anılacaktır.

Yazarlar, bir önceki dönemde olduğu gibi Batı'ya özellikle Fransa'ya duydukları hayranlık sonucu yerli kültür birikimine karşı yabancılaşırlar. Türkiye'nin Batılılaşma yoluyla yükseleceğine olan inanç dolayısıyla bilim, sanat ve teknik anlamda herşey batı'dan doğrudan bize aktarılarak taklitçiliğe varan bir toplumsal düzlem oluşur. Yine de böylesi bir zemin üzerinde birbirinin içine geçmiş durumdaki çeşitli düşüncelerin ve görüşlerin, kendilerine dönerek birbirinden ayrıldıklarını ve bize özgü birer anlam olarak biçimlendiklerini görürüz. Bu düşünsel toparlanma sonucu karşımıza üç belirgin düşünce akımı çıkar. *İslâmcılık, Batıcılık ve Türkçülük*. Her üç akım da siyasal tiyatro düşüncesini etkileyen kaynaklar arasındadır. Özellikle *Türkçülük* tiyatro alanında bu dönem yazarları etkisi altında bırakan en güçlü ideoloji olarak kendini gösterir.¹¹ Başlangıçta Türkçenin kişiliğini kazanması amacıyla yapılan dil, tarih ve kültür araştırması hareketine dayalı bir ekol niteliğinde olan *Türkçülük* azınlıkların İmparatorluktan ayrılmaya yönelik özgürlük girişimleri sonucu giderek siyasî nitelik kazanmaya başlar. Bir takım aydınlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünü durdurmak için, devletin *millet-i hâkime*'ye dayanması gerektiğini düşünürler. O dönemde 'halka doğru' diye adlandırılan bu ulusçuluk hareketi tiyatrodan da kendini gösterir.¹² Böylece Türkçülük konusu oyun yazarlığında içeriksel bir eğilim olarak belirlemeye başlar. " Celal Esat'ın *Büyük Yarın*'ı (1913) ve *Bay Turgan*'ı (1914), Mehmet Sırrı'nın *Türk Kanı* bu ideale dayalı oyunlardır. Bu akımın başında olan Ziya Gökalp *Alpaslan / Malazgirt Muharebesi* (1913) adında kısa bir oyun yazar. Aka Gündüz'ün *Muhterem Katil*'i (1914) yine bu düşünceyi temsil eden bir oyundur."¹³

Bu dönemde sürmekte olan Birinci Dünya Savaşı ve Bağımsızlık

¹¹ Niyazi Akı, *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış* (1923-1967), Atatürk Üniversitesi Yay., Erzurum 1968, s.11.

¹² *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I.*, s.218.

¹³ *Aynı*, s.218.

Bkz., Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s: 270- 271.

savaşının yarattığı acılar, zorunlu göçler oyunlarda toplumsal psikolojiyi öne çıkarır. Yazarların tiyatrodaki yararcı yaklaşımları devam ederken 'Vatanseverlik' konusu toplumdaki savaş gücünü artırmak amacıyla oyunlarda yoğun olarak işlenir. Oyunlarda birey, kendi duygu ve düşüncelerini aşan ve toplum yararına hareket eden bir konumda gösterilirken tiyatronun toplumcu yanı dikkat çeker. "İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Ferda* (1914), Hüseyin Kâzım'ın *Büyük İman* (1916), Faik Âli Ozansoy *Payitahtın Kapısında* (1918), Muhyiddin Mekki'nin *Vatan Daha Güzel* (1914), A.Rıza'nın *İzmir'de Doğan Güneş* (1922) oyunları bu amaçla yazılmış oyunlardır." ¹⁴ Bu tür oyunlar savaşları ele alması ve yinc savaşa bağlı olarak toplumun içinde bulunduğu süreci yansıtmaları dolayısıyla belgesel olma niteliği göstermesi açısından önemlidir.

Meşrutiyet Dönemi'nin oyun yazarlığı açısından gösterdiği içeriksel eğilimlerin başında *Tarihî dramlar* ve *Siyasal-belgesel* oyunlar gelir. Abdülhâmit'in yönetimini ve bir önceki dönemin siyasetini eleştiren yazarlar, yakın tarihi ele almakla birlikte içinde bulundukları dönemin ruhunu yansıtan ve güncel olana dayanan siyasal oyunlar yazar. Bu oyunları kesin bir türün içine sokmak biçimsel yetersizlikleri açısından olanaksız olduğundan bunları, genel anlamda oluşturdıkları konular ve zayıf da olsa işleyişleri açısından değerlendirmek gerekir. *Manzum Dramlar, Duygusal Dramlar, Toplumsal ve Aile Dramları* başlığı altında gösterebileceğimiz türde oyunların yanında yine bu dönem, *Vodvil* türünde kısa komediyaların ve müzikli oyunların yazıldığı gözlenir. ¹⁵

Oyunların gerek tür gerek içerik çeşitliliği bakımından Tanzimat'la benzerlik gösterdiği bu tablo, tiyatro adına önemli bir gerçeği de ortaya çıkarır. Yazarlar henüz sahne teknikleri açısından yeterli bilgiye sahip değildir. Bu dönemde ilk kez oyun yazmanın zorlukları üzerinde durulur. İyi metinler yazılsa bile bunların sahneleme açısından olanaksızlarla dolu olduğu görülmektedir. Hareketli fakat dağınık devam eden sahne hayatına bir düzen vermeyi amaçlayan İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu'nun girişimiyle 1914'te kurulan Darülbedâyi bu anlamdaki eksikliği tiyatronun okullaşması yoluyla bir ölçüde giderecektir. Batı tarzı 'okullu' tiyatro düşüncesi ilk kez bu dönemde doğar. Darülbedâyi bünyesinde kurulan tiyatro bölümü'nde verilen eğitim, oyun yazarlığımızın gelişimine önemli katkılar sağlayacak bir

¹⁴ Aynı, s: 271-272.

¹⁵ Metin And, *Tiyatro Kılavuzu*, Milliyet Yay., İstanbul 1973, s: 430- 431.

Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1995,s: 422-423

kaynaktır. Bir yıl süresince bu kurumda görev yapan ünlü tiyatro adamı André Antoine'un çabaları tiyatromuz için yönlendirici olur. Bir kere, kadınsız tiyatro olamayacağını fikrini yerleştirmeye çalışır. İlk kez batılı bir profesyonel Batı tiyatrosunun tekniklerini, sistemli çalışmayı, sahne trafiğinin düzenlenmesini ve dramatik öğelerin kullanımı ile ilgili bilgiler vererek, uygulamalar yapar. Bu yıllardan itibaren bir daha o'ndan önceki tiyatro görüşlerine geri dönüş olmaz. Yazarlarda ulusal tiyatroyu kurmaya yönelik oyunlar yazma idealleri kendini gösterir. Bu kurum başlangıçta yabancı kaynaklı oyunlara ilgi gösterse de durum, Muhsin Ertuğrul'un 1927-28 döneminde Darülbendî'nin başa geçmesi ile yerli oyunlar lehine döner. Muhsin Ertuğrul her zaman ulusal tiyatronun varlığının özlemini çekmiş, bu amaçla yerli oyun yazarlarının yetişmesinde katkı sağlamış bir tiyatro adamıdır. ¹⁶ Darülbendî'nin etkisiyle 1916 yılından itibaren edebiyatçılar da oyun yazmaya ilgi duymaya başlar. Ancak yine de yerli oyun yazımında sıkıntılar vardır. Reşat Nuri Güntekin ile yapılan söyleşi bu konudaki yetersizlik hakkında bizi aydınlatmaktadır. Güntekin Darülbendî'ye yeterince yerli oyun gelmediği, gelen oyunların da neredeyse imlâ kurallarını bile bilmeyen 'heveskârlar' tarafından yazıldığını söyler. *"Okul defterine yazılmış oyunlardan tutun da beş perdelik oyunu on altı sayfada tamamlayan oyunlara kadar inen bir bilgisizliğin hâkim olduğu bu dönemde gelen oyunların yüzde ikisinin ancak oynanabilir nitelikte"* ¹⁷ olduğunu vurgular.

Meşrutiyet Dönemi tiyatrosunun özellikle oyun yazarlığı açısından boş bir coşku tiyatrosu olduğunu söylenmektedir. (...) Bilgisinden çok, tiyatroya «heves» inden başka ilgisi olmayan yazarlarla, Tanzimat Dönemi yazarlarının; Namık Kemal'in, Şemseddin Sami'nin eskitilemeyen piyesleri, özgürlük düşüncesinin örnek yapıtları olarak, salaş sahnelerde birbiri ardına sahnelenmesi ¹⁸, yazarlığın bir önceki döneme göre daha yetersiz kaldığını ve başlı başına bir uğraş olmadığını gösterir.

¹⁶Özdemir Nutku, *Darülbendî'nin Elli Yılı*, Ankara Üniversitesi DTCF. Yay., Ankara 1969, s: 131-133.

Efdal Sevinçli, *Görüşleriyle Uygulamalarıyla Bir Tiyatro Adamı Olarak Muhsin Ertuğrul*, ArbaYay., İstanbul 1990, s:181-182.

Ayr. Bil. İçin Bkz., Özdemir Nutku, "Darülbendî'nin Kuruluşu ve İlk Dönemi", *Dünya Tiyatrosu Tarihi* 2, s: 279- 284.

¹⁷ Hazırlayan: Kemal Yavuz, *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro İle İlgili Makaleleri*, Kültür Bakanlığı/Kültür Eserleri: 5, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1976, s: 347- 349.

¹⁸ Efdal Sevinçli, *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul*, Broy Yay., İstanbul 1987, s.12.

Tiyatroya henüz kimlik kazandırmaya çalışan yazarlar, biçimsel açıdan Batı Tiyatrosu'nu, içeriksel açıdan da ulusal konuları hedef alır. Estetik kaygı ikinci plânda yer alsa da meşrutiyet yıllarını tiyatronun laboravutarda deneye sokulduğu bir devre olarak görmek gerekir. Tiyatro alanında denemelerin yapıldığı bu dönemde özellikle Musahipzâde Celâl, Batı geleneğiyle Halk Tiyatrosu geleneğini ilk kez bilinçli ve estetik bir biçimde buluşturarak önemli bir adım atar. Bu deneme, Cumhuriyet dönemi'nde yazarların başvurduğu biçimsel bir eğilimin ilk adımı olacaktır.

Türk Tiyatrosu 1923 yılında Cumhuriyet rejimiyle birlikte yeni bir aşamaya girer. Köklü değişikliklerin, devrimlerin, dönüşümlerin olduğu bu dönem hayatın bütün dinamiklerine yayıldığı gibi tiyatroyu da etkisi altına alır. *Oyun yazarlığımızın arama ve deneme çalışmalarından yaratma ve kendini bulma aşamasına geçtiğini görürüz.*¹⁹ Bu dönem tiyatro yazarlığında birbirinden farklı malzemenin ele alındığı ve birbirinden farklı ifade yöntemlerinin uygulandığı görülür. Çeşitliliğin nedeni, ülkenin hukuksal, siyasal, toplumsal ve kültürel yaşamında meydana gelen büyük değişimdir.²⁰

Tüm kurumlarıyla kendini yenileme yolundaki, kendi iç yapısına ve yabancı devletlerle ilişkilerine dayalı prensiplerini henüz çizmeye başlamış yeni bir devletin, sanat anlayışı da kaçınılmaz olarak başlangıçta yararcı bir yaklaşım içerisinde olacaktır. Yeni bir devlet anlayışı, yeni bir toplum ve hukuk anlayışı tiyatro yoluyla anlatılmaya, aktarılmaya çalışılır. Tiyatrodan, yeni baştan yaratılmakta olan vatanın insanına, gerçekleşen devrimlerin etrafında geliştirilmesi gereken duygu ve düşünce bakımından yardımcı olması beklenir. Bu açıdan oyun yazarları da devlet çıkarlarını koruyacak yararcı bir yaklaşımı başka bir boyuttan devam ettirirler. O dönemde düşünce hayatını geliştiren, toplumsal kalkınmayı yönlendiren hareketlerin hemen hepsi Türk Devleti'nin hukuk, idare, siyaset ve toplum anlayışını düzenleyen yeni bir anayasadan doğmaktadır. 1928 anayasasındaki '*cumhuriyetçi, milliyetçi, halkçı, devletçi, laik ve inkılâpçı*' ilkeler özellikle 1930'dan sonra yazarlara yön verir. Oyun yazarlarının 1940'lara dek resmî görüş doğrultusunda hareket ettiğini ve bu yönde bir eğilim oluştuğunu söyleyebiliriz.

Kurtuluş savaşının başlamasıyla siyaset, idare ve yaşayış bakımından geleneksel değerler dünyasından koparak yeni değerler dünyasına geçen

¹⁹ Tiyatro Kılavuzu, s. 433.

²⁰ Sevda Şener, *OyundanDüşünceye*, GündoğanYayınları, Ankara 1993, s.107.

toplumda bir bölünme yaşanır. Savaşın yarattığı etkiyle bireylerde de millî güce inancını yitirmiş olanlarla, sömürüye ve esirliğe karşı özgürlük savaşını açmış olanlar arasındaki ikilik göze çarpar. Türkiye 'inananlar' ve 'inanmayanlar' gibi iki kanadın savaş alanına döner. Bu savaşın yankılarını tiyatro oyunlarında izlemek mümkündür. 1930'lardan itibaren tiyatro, dramını yaşadığımız bu yakın geçmişe dönerek âdeta bu bölünüşün diyalektiğini yapar. ²¹ Toplumda, ailede ve bireyde bölünme, maddeye dayanan ve inanca dayanan güç arasındaki dengesizlik, ilk dönem oyunlarının temalarında yoğun olarak gözlenir. Manevî güçlerin toplandığı cephede herşey vatan içindir. Bu düşünce bireyi ve bireyle ilgili bütün değerleri silerek vatanseverlik duygusunu tek gerçeklik olarak öne çıkartır. Cumhuriyetin ilk on yılında yazarların, toplumsal ve ulusal bilinci önde tuttuğu görülür. 1930'lardan sonraki oyunlarda Türk Milleti'ne ait her şeyin idealleştirilmesi amacına yönelik bu duygunun peşinden koşulur. *Mete* (1932), *Akın* (1923) Türk'ün kişiliğini öven; vatanın herşeyin üzerinde tutulduğu oyunlara örnektir. ²² Halkçılık, ulusçuluk ve devrimcilik ülkülerini halka aşılamaaya çalışan oyunlar ulusal değerleri idealize ederek neredeyse Cumhuriyet'i ve devrimleri kutlamak amacıyla yazılmış izlenimi verirler. Yeni kurulan bir devletin ulusunun kendine güvenini sağlaması amacına dönük olan bu ülkücü oyunlar seyircinin duygu ve heyecanlarına yönelik olarak halkın ulusal duygularını ayakta tutacak bir işlev yüklenir. Tiyatronun yararcı yaklaşımı içerisinde hem kendisinden bekleneni yapan hem de diğer oyunlarda olmayan üç boyutlu karakteri ve derinlikli bir yapıyı yakalayan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Sağanak* (1928) adlı oyunu bu dönem için önemli bir örnektir. ²³

1930'ların ortalarına doğru oyun yazarlığında köy çevresine doğru bir eğilim gözlenir. Bu eğilimin kaynağında büyük ölçüde 1932 yılında kurulan Halkevleri yatar. Aslında Türk devriminin ilkelerini ve anlamını halka götürmek, devrimlerin kitle tabanını yaratmak göreviyle yola çıkan bu kurumlar 1933'ten sonra adeta bir Bölge Tiyatrosu niteliği kazanır. Halkevleri sahneleri tiyatroyu halka öğretmeye ve sevdirmeye yönelik amaçlarına uygun tiyatro oyunlarına gereksinim duyar. Bu çaba, birçok oyunun yazılmasına da ön ayak olur. *Halka ve köye doğru* adı verilen bu girişim, köy çevresine ait sorunların yavaş yavaş su yüzüne çıkmasına neden olur. Böylece tiyatro

²¹ Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış, s.32.

²² Aynı, s:33- 35.

²³ Aysin Candan Seven, "Türk Tiyatrosunda Oyunun Biçimsel Özellikleri" , Çağdaş Eleştiri, yıl: 3, sayı: 2, İstanbul, Şubat 1984, s. 44.

oyunları yeni bir soruna el atar. Cumhuriyetin ilk on yılında yazarların, oyunlarında gözettileri 'toplumsal ve ulusal sorumluluk' teması giderek aydın kişinin topluma karşı olan sorumluluğuna dönüşür. Oyunlarda bu sorumluluğu, Anadolu'ya giderek oradaki zor koşullar altında çalışan öğretmen tipleri yüklenir. ²⁴ Köye giden öğretmenlerin çektiği sıkıntılar üzerine ve Türkiye'nin kalkınmasında öncü olan öğretmen tipini idealleştiren oyunlar yazılır. Yazarların oyunlarında köy çevresini ve sorunlarını ele almasında, 1940'da kurulup 1945'ten sonra öğretmen mezun etmeye başlayan Köy Enstitülerinin de büyük etkisi vardır. Yazarların 1945'lerden sonra yakından tanımaya başladığı köy çevresi üzerine oyunlarını daha cesaretle kaleme aldıkları görülür. ²⁵ Aslında Köy Enstitüleri, zincirin son halkasını oluşturur. Halkevleri ile başlayan bilinçli tiyatro serüveni, 1934 yılında Millî Eğitim Müfettişi olan Reşat Nuri Güntekin dönemin Millî Eğitim Bakanı Hikmet Bayur'a 'Temsil Akademisi'nin kurulması için bir rapor verir. Kültürlü sahne sanatçısı yetiştiren bir okul önerisini barındıran rapor, Bayur tarafından kanun taslağına dönüştürülerek TBMM'ne sunulur. Tasarı kanunlaşır ve 1936 yılında Devlet Konservatuarı'na dönüşür. ²⁶

Cumhuriyet'in başlangıcından 1940'lara kadar olan dönemde yazılan oyunların başka bir eğilimi de Osmanlı Dönemi'nin eleştirisine dayanmasıdır. Osmanlı döneminin din ve adalet kurumları, devrim öncesi geri kafalılık, dinsel hukuk, yönetimdeki aksaklıklar, hoca, hacı, kadı ve şeyhlerin tutumu eleştirilir. Oyunlarında bir yandan o döneminin eleştirisini yapan bir yandan kendi dönemi ile paralellikler kuran Musahipzâde Celâl bu eğilimin en önemli yazarlarından biridir.

Bu süre içerisinde Batı'ya öykünmenin sonucunda neredeyse uygarlık değişimi yaşayan toplumda uyumsuzluk ve bölünmeler daha keskin bir noktaya gelir.

Bugüne dek belli bir hayat anlayışının, belli bir ideolojinin düzenlediği değerler hiyerarşisine göre yaşayan bir toplumun, alışık olduğundan çok farklı bir başka değerler hiyerarşisine geçmesi söz konusudur. Bir toplumun manevî haritasının

²⁴ Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış, s: 46- 47

Bkz., Halkoyu Dergisi, Halk Tiyatrosu Sayısı/ sayı: 10, Mart 1977.

²⁵ Ayr. Bil. İçin Bkz., Özdemir Nutku, " Köy Sorunlarına Eğilme", Dünya Tiyatrosu Tarihi 2, s: 307- 311.

²⁶ Haluk Şevket Ataseven, "Tiyatro Sanatı ve Siyasi Partilerimizdeki İşlevi", Gösteri- Sanat, sayı: 68, İstanbul, Temmuz 1986, s. 90.

bütünyle kaybetmesi tehlikesi taşıyan bu değişime ayak uydurmakta kararsız kalanlarla, Batı'nın ne anlama geldiğini bilmeden değişime karar verenler arasında yaşanan ikilik toplumda bölünmeyi getirir. ²⁷

Tanzimat ve Meşrutiyet'te Batı'nın taklidini daha çok komedi malzemesi olarak getiren ve eleştiren yazarlar yerine, bu dönemde batılılaşmayı toplumsal bir yara olarak işleyen, bireylerin içinde bulunduğu çelişik durumu derinlemesine ele alan yazarlar dikkat çeker. Artık sorun, yalnızca Batı'yı taklit etmekte değil, bire bir bu süreci yaşayan toplumdadır. Devletin başlıca politikası olarak uygulanan Batılılaşma sonucu, biçimsel bakımdan Batılı görünümlü bir hayat tarzı da yerleşmeye başlar. Bütün bu yeniliklerle geleneksel değerlerin yan yana yaşaması toplumda uyumsuzluğa yol açar. Değerler değişiminin yarattığı uyumsuzluk ve çelişik durumlar tiyatronun konusu olur. "Dram türünde, değişime ayak uyduramayan gelenekçi birey ile bu değişimi yeterli bulmadığı için onun karşısına geçen aydın kişinin mutsuzluğu sergilenir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile Reşat Nuri Güntekin yeni değerlerin niteliğinden çok, bu değerleri benimsemiş olanların mutsuzlukları üzerinde durur. Yakup Kadri devrimci kuşağın yanlış anlaşılmaktan duyduğu acıyı, Reşat Nuri ise daha çok eski kuşağın hızlı değişimler karşısındaki şaşkınlığını ve umutsuzluğunu dile getirir. Refik Halit Karay ve Faruk Nafiz Çamlıbel de bu konuya eğilen yazarlarımızdandır." ²⁸

Batılılaşma sürecinde toplumdaki değer değişimi aile kurumu içerisinde çözümlere, yozlaşmalara neden olur. Bu dönemde aile içerisindeki kadının yeri yeniden ele alınarak kadın hakları açısından medenî kanunla birlikte ilk düzenlemeler getirilir. Bu sayede kadının erkeklerle birdenbire eşit haklara sahip olması, o'nun toplum içindeki yerini değiştirir. Bu değişiklikler, kadının geleneksel yapısını bozduğundan ailede bazı sarsıntılara ve çözümlere yol açar. Tiyatroda bu sorunu ele alan pek çok oyun yazılır. "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kadın Erkekleşince* (1932), adlı oyunu kadına tanınan yeni hakların aile içinde yıkıma sebep olduğunu gösterir. Reşat Nuri Güntekin'in *Eski Şarkı* oyununda, modern kadın, yeni kazandığı eşitlik hakkının ve özgürlüğün sarhoşluğu içinde kadın-erkek ilişkilerinin doğal

²⁷Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt: 3, s. 838.

²⁸Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970)*, A.Ü.D.T.C.F. Yay., Ankara 1961, s.14.

koşullarını inkâr ederek aileyi parçalar. Kadın, yeni olanakları ile yetiştirilme tarzının uyumsuzluğu içerisinde hareket eder. Yusuf Ziya Ortaç'ın *Aşk Mektebi* yine aynı konu üzerinde döner." ²⁹

Yazarlar toplumun içinde bulunduğu değerler bunalımına neden olan her türlü konuya değinme gereği duyarlar. Bu toplumcu yaklaşım, oyunların savaş sonrası mal ve para darlığının yarattığı ekonomik nedenlere inmesini de kaçınılmaz kılar. " Nazım Hikmet'in *Kafatası* adlı oyunu ekonomik düzenin yargılanması ve suçlanmasıdır. Yazar, batı değerlerini taşıyan kapitalist düzenin tüm toplum kurumlarını olumsuz yönde etkilediğini savunur." ³⁰

Yeni bir devletin oluşumu ve karakteristik özelliğinin yerleştirilmesi bakımından devletçi ve ülkücü bir çizgi izleyen Cumhuriyet idaresi *Çok Partili Dönem'e* geçildiğinde başka bir sürece adım atar. Batının değerleri, artık uygar bir toplum olma yolundan çok kapitalistleşme adına, hızla benimsenmeye başlanır. Amerikan hayranlığına dayalı bir politika ile devlet, toplumu modern dünyanın yeni değerlerine doğru sürükler. Kendini, kapitalistleşmenin bir gereği olarak sanayileşmenin ve kentleşmenin hızla yol aldığı bu süreçte bulan birey de bocalar. 1946'dan sonraki dönemle birlikte tiyatro gözünü değişen değerler arasında sıkışan bireye çevirir. Oyunlarda değişimin uyumsuzlukları eski ile yeni, gelenek ile sözde modern, çıkarıcılık ile dürüstlük, ulusal sorumluluk ile bireycilik, gösteriş ile asal değer, para ile namus çatışması içerisinde ele alınır. Bir önceki dönem, üzerinde durulan bireyler ve farklı sınıflar arasındaki ilişkileri düzenleyen töreler ve ahlâk kurallarının yerini bu dönemde ilişkilere yön veren paraya ve çikara dayalı yeni değer yargıları alır. Oyun yazarları için bu yeni bir konudur. "*Oyunlarda mal darlığından yararlanıp karaborsa yapanlar, halkı bu yolla sömürenler ve onların yaşam biçimi eleştirilir. Belli bir zümrenin vurgunculukla zengin olması, ortasınıfın, küçük memur ve esnafın, eski varlıklı İstanbul soylusunun geçim sıkıntısı çekmesi oyunlarda ele alınan sorunlar arasına girer*" ³¹ Ekonomik sıkıntıları sistem dışı nedenlere bağlayan daha çok ahlâkî ilkeler çerçevesinde ele almayı tercih eden yazar Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos* (1948) adlı oyununda, karaborsanın egemen olduğu bir dönemde ekonomik güçlükler dolayısıyla mesleğini bırakarak bakkallık yapmak zorunda kalan bir öğretmen'in çektiği acıyı buluruz. ³² Ekonomi sorunları, sistemin

²⁹ Aynı, s. 28.

³⁰ Aynı, s: 40-57.

³¹ *OyundanDüşünceye*, s.113.

³² *Halkoyu Dergisi*, Halk Tiyatrosu Sayısı, sayı:10, Mart 1977.

Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış, s: 46-47.

işleyişine bağlayan Nazım Hikmet sınıfsal bir bakış açısıyla yazdığı oyunlarında ezenle ezileni karşı karşıya getirir. " Sabahat (1948), Enayi (1949) yazarın ezilenden yana tavır takındığı ekonomik sorunları ele alan oyunlardır." ³³

Türkiye İkinci Dünya Savaşı'na girmemiş olmasına karşın savaşın yarattığı sıkıntılardan doğrudan etkilenir.İktidarda bulunan Cumhuriyet Halk Partisi savaşın getirdiği ekonomik sıkıntıları aşmak için 'Savaş Ekonomisi' adı altında bir ekonomi politikasını uygulamaya koyar. Bu süreç, sermaye potansiyelinin belirli ellerde toplanması yararken, toplumda sınıf farklılıklarının giderek keskinleşmesine neden olur. Savaş ekonomisinin ortaya çıkardığı zengin zümrenin dışında kalan işçi, memur ve küçük üretici giderek zor duruma düşer. Zorunlu tüketim maddeleri karneye bağlanır, ağır vergiler getirilir. Karaborsacılık yayılır.³⁴ Bu dönemde ekonomik sorunları, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı bunalıma dayandırarak işleyen yazarlar arasında Oktay Rifat'ın Kadınlar Arasında Ya da Fettah Paşalar (1948) adlı oyunu eski ve varlıklı bir Osmanlı ailesinin İkinci Dünya Savaşı'nda yoksul düşmesini ve dağılmasını ele alan son derece önemli bir oyundur. ³⁵

1940'lardan 50'lere kadar genellikle orta sınıfın eğilimini gösteren ve sorunlarını yanıtlayan oyunların yazıldığını söylenebilir. Toplumdaki değer değişiminin yarattığı sarsıntılar, ekonomik sıkıntılar, savaş yıllarının yılgınlığı oyunlarda ilk kez dile getirilir. Yeni sosyal sınıfın yükselişi, memurun ve işçinin düşüşü, orta sınıf insanın umutsuzluğa sürüklenişi, hayâl kırıklığı anlatılır. Bu dönem yazarlarında halkçılığa doğru bir yöneliş ortaya çıkar. Yazarların oyunlarında halkçı yönelişe eğilmesini Türk Tiyatrosu'nun kendine özgü kimlik kazanması yolunda bir başlangıç olarak görülür. Bu eğilim, tiyatromuzun biçimsel arayışlarına yön verecektir.

Sanat yapıtında içkin olan biçim - içerik diyalektiğinin sonucu olarak, türk toplumuna ve insanına özgü içerikler sahne yapıtlarında en uygun anlatım araçlarının bulunmasında zorlayıcı olurlar. ³⁶

³³ Dünya Tiyatrosu Tarihi 2, s.294.

³⁴ Cem Eroğlu, Demokrat Parti, A.Ü.S.B.F. Yayınları, Ankara 1970, s.1.

Ayr. Bil. İçin Bkz., Stefanos Yerasimos, Azgelişmişlik Sürecinde Türkiye, Remzi Kitabevi, Ankara 1966, s: 718-740.

³⁵ Ayr. Bil. İçin Bkz., Uğur Akıncı, Çok Partili Döneme Girişte (1946-1960) Türk Oyun Yazarlığının Görünümü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), DEÜ Sos. Bil. Ens., İzmir 1996, s:97-102.

³⁶ "Türk Tiyatrosunda Oyunun Biçimsel Özellikleri" , Çağdaş Eleştiri, s.45.

Geleneksel halk tiyatrosunun temel özelliklerinden biri olan 'toplumsal çevreyi sahneye aktarma' olgusu 1940'larda yeni bir arayış oluşturur. ³⁷ Geniş kesitte bir toplum portresi yapmak; bu kesit içinde toplumun belli başlı tiplerini, ayırıcı toplumsal rolleri içerisinde biraraya getirmek ve her tipin temsil ettiği grubun ötekilerle ilişkisini belirleyen değer yargılarını tanıtmak yerli tiyatro biçiminin ana çizgilerini belirler. Örneğin Ahmet Kudsi Tecer'in, İstanbul'un orta sınıf mahalle yaşantısının bir gününü yansıtan *Köşebaşı* (1947) adlı oyun yeni bir sahne anlatımı ile karşımıza çıkar. "*Çevreye da Muhit* oyunu adı verilen bu yeni sahne anlatımı, modern Türk Tiyatrosu'nda öne çıkan bir tür olarak günümüze dek sürer. Oyundaki temel eylem, kişiler arasında hikâye edildiğinden anlatım epikleşir." ³⁸ 1950'li yıllara gelindiğinde geleneksel tiyatro kültürümüzün unutulmaya yüz tutması nedeniyle oluşan 'kimlik boşluğu' tiyatroda ulusal kimlik olgusunu savunanlar tarafından eleştirilerek geleneksele sırt çeviren sanatçılar suçlanır.

39

1950 yılında yapılan genel seçim ile birlikte Türkiye yeni bir döneme girer. Başa geçen Demokrat Parti, siyasal, ekonomik ve toplumsal alanda uyguladığı baskıları kültür, eğitim ve sanat alanına da kaydırır. Halkevleri'nin kapatılması, Köy Enstitülerinin ilköğrenim okullarına dönüştürülmesi buna örnektir. Basın hürriyeti kısıtlanır, memurlara siyasal baskı yapılır ve üniversite yönetimi özerklikten uzaklaştırılır. ⁴⁰ Toplumu pasifize etme amacıyla uygulanan baskılar olmasına karşın tiyatro konularının bunun aksine özgürleştiği görülür. Bu dönemde yeni konulara ve sorunlara doğru gelişen zengin bir repertuvar ortaya çıkar. Toplumsal değişim, uyumsuzluklar, eski aileden yeni aileye geçiş, bireyler ve kuşaklar arası çatışma, insan hakları bilinci, köy sorunları, kadının toplumsal yeri gibi konular eleştirel bilinçle sahneye uyarlanır.

Bu dönemde yazarların toplum sorunlarına nesnel yaklaşması yeni bir eğilim olarak dikkat çeker. Oyun yazarlığında sorunlara daha uzak açıdan bakma eğilimi dönemin yeniliklerindendir. Yazar bir görüşün yanlısı olmaktan çok, her kesimi ve olayı eleştiren bir gözlemci durumundadır artık.

³⁷ Ayşegül Yüksel, "Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler", AÜDTCF Tiyatro Araştırmaları Der., Ankara Üniversitesi Basımevi., sayı:12, Ank. 1997, s.126.

³⁸ "Türk Tiyatrosunda Oyunun Biçimsel Özellikleri", *Çağdaş Eleştiri*, s.46.

Bkz., "Türk Tiyatrosunda Klasik Tanımını Hakeden Yapıtlar", *Aynı*, s.57.

³⁹ Metin And, *Atatürk ve Tiyatro*, Devlet Tiyatroları Yay., Ankara 1983, s.69.

⁴⁰ Çetin Yetkin, *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yay., Ankara 1970, s.52.

korumak dönem oyunlarının ortak özelliklerinden olur. Duygusallığın yerini eleştirel bir tutum alır. Tek partinin resmî ideolojisinin etkisi azaldığından, yeni ve daha özgür bir bakışla sorunlar irdelenmeye çalışılır. Güncel sorunları nesnel açıdan değerlendirme ve araştırma çabası görülür.”⁴¹

DP döneminde birden bire içine girilen kapitalist süreçte ekonomik sorunların yol açtığı toplumsal bunalımlar tiyatronun yine ana konusunu oluşturur. “Hükümet kapitalist ilişkilerin gelişmesini hızlandırır. Paranın bollaması, çeşitli halk kesimlerinin de hayat standartlarını yükseltir. Bir yanda enflasyonist politika bir yanda Batı’ya özenme, rahat ve gösterişli bir hayat sürme tutkusu toplumda para özlemini belirginleştirir. Bu özlem en çok ortahalli insanları etkiler. Onlar özendikleri bu hayatı hiçbir zaman gerçekleştiremeyecekleri için paraya herkesten çok değer verirler. Yeni ve güçlü bir anlam kazanan para, bütün öteki manevî değerleri alt eder. Dolandırıcılık, vurgunculuk, karaborsa, para kazanma uğruna girilen, olağan davranışlar olarak kabul edilir.”⁴² Tiyatronun konusu da bu gidişe ayak uyduramayan namuslu insanların değer karmaşası içerisinde acı çekişine doğru odaklaşır. Ülkedeki ekonomik bunalım, fırsatçıların, istifçilik ve karaborsa yaparak büyük servet elde etmelerine yol açmış; namuslular büsbütün yoksul düşmüşlerdir. “Emeğiyle namusuyla geçinmeye çalışan insanlara bu dünyada yer olmadığını gösteren oyunlardan biri de Nazım Kurşunlu’nun **Branda Bezi**’dir (1952). İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ekonomik sorunları geleneksel ahlâk değerleri ve aile ilişkileri üzerindeki olumsuz etkileri açısından ele alan Reşat Nuri Güntekin **Balıkesir Muhasebecisi** (1953) adlı oyunu yazar. 1958’de ekonomik sıkıntılar yoğunlaşınca karaborsa artar. Tüketim mallarını piyasada bulmak güçleşir; kuyruklar oluşur. Turgut Özakman’ın **Güneşte On Kişi** (1955), Refik Erduran’ın **Deli** (1957), Çetin Altan’ın **Tahteravalli** (1959) bu sorunu işleyen oyunlardır.”⁴³ Parasal değere verilen önemin geleneksel ahlâk anlayışına ters düşmesi, dar gelirli ailelerin geçim sıkıntısı gibi sorunlar bu dönemde de oyunların başlıca konularıdır. Ahmet Kutsi Tecer’in **Satılık Ev**’inde (1960) bir eski zaman ailesinin temsil ettiği manevî değerlerin zamanla nasıl kaybolup

⁴¹ Atılâ Sav, “1923- 1983: Altmışıncı Yılında Cumhuriyet Dönemi Oyun Yazarlığımız”, *Milliyet Sanat*, sayı: 83, İstanbul, 1 Kasım 1983, s. 23.

⁴² Murat Belge, “Türkiye’de Günlük Hayat”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yay., İstanbul, cilt: 3, s.846.

⁴³ Ayr. Bil. İçin Bkz., **Çok Partili Döneme Girişte (1946-1960) Türk Oyun Yazarlığının Görünümü**, s: 105-112.

gittiğini ve yerini bencil bir sahip olma, rahat yaşama tutkusunun aldığını gösterir.

1950 dönemiyle birlikte yazarlar ülkülerinde daha evrensel değerlere yönelir. *Devrim Türkiye'si'nin yerini, çağdaş Batı dünyası içinde yerini almaya çalışan bir ülkenin ülküleri alır. Bunlar, barış, güven gibi uluslararası ülküler ile sevgi, mutluluk, iyilik gibi genel etik ilkeleri içerir.* ⁴⁴ Çağdaş insanlık ülküleri ile evrensel değerleri savunan yazarlar, düşüncelerini yansıtmak için tarihten, mitolojiden, masaldan seçme eğilimi gösterir. Bu yönelim içindeki yazarlar yine toplum sorunlarına ağırlık vermekle birlikte bunları evrensel değerlerle açıklamayı tercih ederler. "Selâhattin Batu bu konuda en çok ürün veren yazarlarımızdandır. Yazar, barışa duyduğu özlemi **Güzel Helena** (1953-54) ve Türk efsanesi içinde işlediği **Oğuzata** (1955) oyunlarında dile getirir. Barış ülküsünü tarihî bir savaş ortamı içerisinde ele alan Suat Taşer'in **Aşk ve Barış** oyunu bu eğilim içerisinde ele alınır." ⁴⁵ Sümer efsanesi'nin kahramanı Gılgameş'i malzeme olarak seçen Orhan Asena, o'nda bugünün insanını saracak yiğitlik, dostluk, aşk, fedakârlık, ölüm korkusu gibi duyguları işlediği **Tanrılar ve İnsanlar** (1954) adlı oyunu yazar. Güngör Dilmen dönemin elıştırmasını getirmek için mitolojiden yararlanarak evrensel değerlerle toplumu açmaya çalışır.

1950- 60 dönemindeki yazarların toplum sorunlarını işlerken ilk kez *yabancılaşma* temasına değindikleri göze çarpar. 40'lı yıllarda sanatçıları idealist kimlik içerisinde gösteren, dünya zenginliklerinden uzak, özgür dünyalarının aristokrasi kimliğinde çevresinden kopuk kişiler olarak işleyen oyunlar yazılır. Ancak yazarların oyunlarında ele aldıkları görüş ile dönemin sanatçıları arasında tam bir bağ kurulamaz. Bu dönem oyun konuları arasında giren *yabancılaşma* ise bireyin çeşitli hayâl kırıklıklarından sonra çevresinden kopmaya başlamasını, kendi içine kapanmasını belirler. Bireyin topluma ve toplum değerlerine yabancılaşması konunun bir toplum sorunu olarak ele alındığını gösterir. Aziz Nesin'in **Biraz Gelir misiniz?** (1956) oyunu bu yönde bir oyundur. "Değişen toplum koşulları karşısında tutucu olmalarından dolayı bocalayan, yanlış ahlâk anlayışıyla kendilerini yeterli görüp aslında olmayışlarıyla değişen ve yenilenen yaşam koşullarına karşı koymaya çalışan insanları ele alan Haldun Taner'in **Günün Adamı** (1949), Turgut Özakman'ın **Yalan** (1958) **Bir Değirmen Dönerdi** (1958), **Dışardakiler** (1952), **Fazilet Eczanesi** (1960) oyunları ile rayına oturmamış toplumsal gelişimi, köksüz ilerlemeyi ve bunun için de topluma gittikçe yabancılaşan bireyleri ele alır." ⁴⁶

⁴⁴ Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970), s.194

⁴⁵ Aynı, s:174-175.

Bu dönem yazarları, oyunlarında biçimsel açıdan estetik bir kaygının içine düşer. Oyun yazarlığının öğrenilebilir bir sanat dalı olduğunun bilincine varılması bunun somut bir örneğidir. Muhsin Ertuğrul, oyun yazarlığı için üniversitelerde kurulacak bir tiyatro kürsüsünde veya bir tiyatro enstitüsünde yazarların yetişebileceğini öne sürer. Gerçekten de 1958 yılında Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde İrfan Şahinbaş'ın başkanlığı'nda kurulan Tiyatro Kürsüsü bu düşüncenin ilk adımı olur. Bu kürsüde Kenneth Macgowan'ın yönetiminde ve Özdemir Nutku'nun çevirmenliğinde yürüyen 'oyun yazarlığı' seminerleri , bu konudaki eğitim gereksinimini ortaya koyar. 1949 yılında kurulan Devlet Tiyatroları, yazarlarımızın oyunlarını sahneleyebileceği bir zemin olması açısından önemli bir olaydır. Metin And, Özdemir Nutku gibi usta eleştirmenlerin yanında Tahir Özçelik, Ömer Atilâ Sav, Ergun Sav, Zeynep Oral, Seçkin (Selvi) Cılızoğlu gibi yeni bir eleştirmen kuşağının kalem oynattığı bu dönemde oyun eleştirileri tiyatroya yön verir; yeni tartışmalar açar. Orhan Asena, Turgut Özakman, Necati Cumalı, Haldun Taner, Refik Erduran daha sonraki dönemlerde de üretken olacak dönemin usta yazarlarındandır.

60'lara doğru Bayar- Menderes diktasına karşı büyüyen muhalefet, tiyatroyu da etkiler. Bu da, Türk tiyatrosunda gerçek bir devrimci atılımı oluşturan '1957 gençlik tiyatroları hareketi'ni getirir. Genç muhalif grupların etkinlikleri, ilk kez üniversite çevresinde kendini ortaya koyar. Ülkede resmî çatılar altında üremiş memur- yazar tiplerinin oluşturduğu metinleri yetersiz bulan gençlik, dünyadaki kimi muhalif yazarların oyunlarını sahnelerken, 60 sonrası kendi metnini yaratma, kendi yazarlarını ortaya çıkarma gereksinimi duyar.⁴⁷ Böylece 'gençlik tiyatroları hareketi' özellikle 61 Anayasası'nın çağdaşlığa ve dünya kültürüne açık yeni maddelerinin ışığında, tiyatroya yeni bir bakış açısı getirir.

27 Mayıs 1960 tarihinde dönemin kültürel hayatına farklı bir yön kazandıracak olan siyasal bir olay gerçekleşir. Askerî müdahale ile yönetime el konulur ve bunun sonucunda hazırlanan 1961 Anayasası 'demokratik' diye anılan yeni düzenlemeleri getirir. " 61 Anayasası'nın oluşturduğu düşünce ve yaratma özgürlüğü oyun yazarlarının oyunlardaki bakış açısını oldukça genişletir. Tiyatroda yeni konulara, yeni gerçeklere, yeni sorunlara yer verilir.

⁴⁶ Dünya Tiyatrosu Tarihi 2, s: 300-301.

⁴⁷ Mehmet Esatoğlu, "Resmî Çatı Altında 'Alemleri Göstermeme' Macerası", Evrensel Kültür Der., sayı: 22, İstanbul, Ekim 1993, s.26.

Bkz., "Tiyatro Sanatı ve Siyasi Partilerimizdeki İşlevi", Aynı, s. 91.

Toplumsal ve ekonomik bakış açılarının genişlemesi, ele alınan sorunlara ve gerçeklere oyunlarda yeni çözüm önerileri getirmenin yolunu açar. Böylece oyunların içerikleri de zenginleşmiş olur.”⁴⁸

Siyasal alanda bir takım özgürlüklerin tanınmasına ve kimi tabuların yıkılmasına olanak sağlayan yeni anayasanın getirdiği demokratik hava yazarlarda da siyasallaşma eğilimini getirir. Özdemir Nutku, toplum eleştirisinin yanısıra yazarların Türkiye’nin dış siyaseti, uluslar hukuku ve dünya politikasını da eleştirip yorumladıklarını belirtir.⁴⁹ *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 sahiplenene ideolojiye karşı bir saldırı, radikal bir tavır gözlenmektedir.*⁵⁰ Bu dönem yazarların oyunlarında politik eğilim kendini açıkça gösterir. “Güngör Dilmen’in **Ayak Parmakları** (1961), **Canlı Maymun Lokantası** (1963), Orhan Asena’nın **Kapılar** (1963), Haldun Taner’in **Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım** (1964), Nazım Kurşunlu’nun **Merdiven** (1964), Sermet Çağan’ın **Ayak Bacak Fabrikası** (1965), Çetin Altan’ın **Suçlular** (1965), **Komisyon** (1969), Orhan Kemal’in **72. Koğuş** (1967), Turgut Özakman’ın **Sarıpınar 1914** (1968), **Sağırlar Sövuşmesi** (1968), Başar Sabuncu’nun **Zemberek** (1970), Kerim Korcan’ın **Linç** (1970), Aydın Engin’in **Devr-i Süleyman**, Oktay Arayıcı’nın **Seferi Ramazan Bey’in Nafile Dünyası** (1970) adlı oyunları bu yönde yazılmış oyunlara örnektir.”⁵¹

Bu dönemde tarihî belgelerden yola çıkarak yazılmış siyasal içerikli oyunlarda bir artış gözlenir. Bunun nedenini yazarların siyasal bilincinin güçlenmesine bağlamak bir yanıyla oyun yazarlığındaki bu eğilimin nedenini gösterebilir. Yazarların içinde bulundukları dönemi anlatmak için tarihî malzemedan yararlanmalarının bu döneme rastlaması bir tesadüf değildir. Hülya Nutku, *tarihsel dram* konusunda yaptığı geniş incelemede yazarın tarihî verilerden yararlanabilmesi için geçecek olan nesnel sürece ihtiyaç duyulduğunu açıklar. Artık olaylara objektif bakabilmek ve bugünden yorumlayabilmek için gerekli zaman dilimi yaşanmıştır.⁵² “Haldun Taner’in

⁴⁸ Ayr. Bil. İçin Bkz., Hayati Asilyazıcı, “1960 Sonrası Türk Tiyatrosu (III), Sanat Edebiyat Der., yıl:1, İstanbul, 1 Aralık 1981, s. 24.

⁴⁹ **Dünya Tiyatrosu Tarihi** 2, s.311.

⁵⁰ Semih Çelenk, **1970’den 1980’e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), DEÜ Sos. Bil. Ens., İzmir 1997, s.27.

⁵¹ **Dünya Tiyatrosu Tarihi** 2, s: 312, 314.

⁵² Hülya Nutku, **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Tarihsel Dram Modelleri**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), DEÜ GSF, İzmir 1983, s: 164- 177.

Lütfen Dokunmayın (1960), **Orhan Asena'nın Tohum ve Toprak** (1963), **Şeyh Bedrettin**(1969), **Turan Oflazoğlu'nun Deli İbrahim** (1967), **Erol Toy'un IV. Murat** (1970), **Parti Pehlivan** (1970), **İsmet Küntay'ın Tozlu Çizmeler** (1970)" ⁵³ adlı oyunları tarihsel oyun olarak Türk tiyatrosunda yerlerini alır. Bu döneme dek tarihî kişiliklerden ve olaylardan yola çıkılarak yazılmış oyun örneklerine az da olsa rastlanmaktadır ancak 60'lardan sonra yazarların tarihî kaynaklara yaklaşımları nesnel ve bilinçli olması açısından önemlidir.

Yazarların efsaneye dayandırarak yazdıkları oyunlarda da politik eğilim kendini açıkça gösterir. " **Güngör Dilmen'in Midas'ın Kulakları** (1961), **Montezuma** (1965), **Akad'ın Yayı** (1968) **Midas'ın Altınları** (1968)" ⁵⁴ mitolojik kaynaklı güçlü siyasal içerik taşıyan oyunlardır.

1960 sonrası plânlı ekonominin başladığı ve sanayileşmenin hızlandığı bir dönemdir. 1950'lerin kapitalizmine yönelik politikaları zamanla özel teşebbüsü güçlendirince buna bağlı olarak 60'dan sonra sanayi yatırımları da artar. Dolayısıyla kırsal bölgelerden şehire zaten başlamış olan göç hızlanır. **Cevat Fehmi Başkut'un Göç** (1961) oyunu, İstanbul'daki hayat pahalılığına dayanamayıp Anadolu'ya göç eden ortahalli bir eski zaman ailesinin durumunu ele alır. Bu dönemde, yurt içindeki göçün yanı sıra yurt dışına da işçi seferberliği olur. 1961 yılında Türkiye ile Almanya arasında imzalanan bir antlaşma sonucu yurt dışına işçi göçü başlar. Bu antlaşmanın 1974 yılında durdurulmasının ilân edilmesine dek geçen ve göç dönemi olarak anılan bu süreç özellikle aile yapılarında ve birey üzerinde ciddi değişimlere neden olur. Ailedeki parçalanmalar sosyal bir yara durumuna gelir. Yurt dışında çalışanların ekonomik olarak gelir düzeyini yükseltmesiyle toplumda oluşan talep, resmî olarak sona erdirilen işçi alımının görmezden gelinmesine neden olacaktır. Yurtdışına kaçak işçi olarak çıkmak isteyenler illegal yollara başvuracak; bu serüven birçokları için hayâl kırıklığı ile sonuçlanacaktır. Yazarlarımız, dağılan ailelerin ve orada yaşayan işçi ailelerin durumlarını 1970'den sonra daha güçlü şekilde tiyatronun konusuna sokacaklar ve çarpıcı bir şekilde işleyeceklerdir.

1960'larda toplum sorunlarının köy çevresinde de yoğun olarak ele alınması dikkat çekicidir. "Batılılaşma'nın sonucunda gelen 'değerler çatışması' nın **Fikret Otyam'ın Mayıs** (1968), **Veyis Örnek'in Manda Gözü** (1969), **Necati Cumalı'nın Vur Emri** (1969), **Yaşar Kemal'in Teneke** (1967), **Cahit Atay'ın Ormanda** (1964) gibi oyunlarda ele alındığını görürüz." ⁵⁵ Kadın

⁵³ *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*, s. 314.

⁵⁴ *Aynı*, s. 314.

sorunlarına geleneksel baskı açısından bakan ve bu sorunu köy ortamı içerisinde ele alan pek çok oyun yazılır. “ Necati Cumalı’nın **Nalınlar** (1962) ve **Ezik Otlar** (1969), Cahit Atay’ın **Sultan Gelin** (1964), **Ana Hanım Kız Hanım** (1964), **Yangın Memet** (1963), Nazım Kurşunlu’nun **Çığ** (1962), Hidayet Sayın’ın **Pembe Kadın** (1965), Turhan Oflazoğlu’nun **Keziban** (1965), Orhan Asena’nın **Fadik Kız** (1966) oyunlarında köy yerindeki kadının törelere ve ataerkil bir toplum yapısında nasıl sömürüldükleri ve nasıl aşağılandıkları konu edilir.”⁵⁶

1960’lardan sonra tiyatro alanında toplumsal sorunların ağırlık kazanmasıyla, alt tabakalardan gelen kadınların sorunları duyurulmaya başlanır. Ezilen, horlanan, sömürülen anadolu kadını bir çok yazarın ortak konusunu oluşturur. İlginç olan, kadın sorununa, konunun çok farklı biçimlerde ele alınmasına karşın, hemen hep toplumsal bir bağlam içinde, bir sömürü mekanizmasının altında ezilen insanların açısından yaklaşılmasıdır.⁵⁷

“1960 sonrası Türk Tiyatrosu’nun halkçı ve gerçekçi yönleri ağır basmaktadır. Toplumsal içerikli, günlük yaşamın sorunlarını vurgulayan oyunların seçimi de önemli ölçüde değer kazanır.”⁵⁸ Bu dönemde toplum sorunlarına eğilen tiyatro yazarları ahlâk değerleri ve bu değerlerin hızlı bir değişim içinde olmasını ele alırken çeşitli açılardan sindirilmeden gelen değişimin eleştirisini yaparlar. Birbirine zıt değerlerin yan yana yaşamasından doğan çatışmalar, mutsuzluklar daha çok ‘aile ortamı’ ile ‘gecekondu çevreleri’nde yansıtılırken bu dönemde Batılılaşma’ya daha bilinçli bir yaklaşım görülür. Aile içindeki anlaşmazlık ve çatışmalara eğilen Çetin Altan toplumsal değerlerdeki tutarsızlığı ele alır. Gecekondulardaki değer karmaşasına eğilen Haldun Taner, Oktay Rıfat, Cahit Atay, Orhan Kemal bu durumun ahlakî ve ekonomik güvensizliğe yol açtığını vurgular. Konuyla ilgili olarak “ Haldun Taner’in **Keşanlı Ali Destanı** (1965), Orhan Kemal’in **İspinozlar** (1964), Cahit Atay’ın **Gültepe Oyunları**, Güner Sümer’in **Bozuk Düzen**’ni (1965) örnek verebiliriz.”⁵⁹ Toplumdaki değerler çatışmasını

⁵⁵ Aynı, s: 310- 311.

⁵⁶ Çağdaş Türk Tiyatrosu’nda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970), s: 84-92.

Dünya Tiyatrosu Tarihi 2, s. 309.

⁵⁷ Zehra İpşiroğlu, “Türk Yazınında Kadın İmgesi” , Çağdaş Eleştiri, yıl: 4, İstanbul, Mart 1985, s.39.

⁵⁸ Ayr. Bil. İçin Bkz., “1960 Sonrası Türk Tiyatrosu (III), Sanat Edebiyat Der., s: 35- 37.

oyunlarda Batı taklitçiliği ile geleneksel âdetler arasına yerleştiren yazarların bu dönemde ekonomik etmenleri de bu çatışmanın içine soktuğu görülür. Geleneklerin bir hayli yıprandığı, kapsayıcı yeni manevî değerlerin de gerçek anlamda kurulamadığı bir ortamda 'kişi tükettiği kadar vardır' düşüncesi döneme egemen olur. Yazarlar, tüketim alışkanlıklarının yerleştiği bu dönemde maddenin önem kazanmasının yarattığı ahlâk bunalımına dikkat çekerler. Refik Erduran'ın **Ayı Masalı** (1963), Selçuk Kaskan'ın **Dolap Beygiri** (1967) yine sahte değerlerin geçerli olduğu toplumda namussuzluğun değil, parasızlığın ayıp sayıldığını işler.⁶⁰

1960 dönemi en önemli köy oyunlarının yazıldığı dönemdir. Ekonomik sorunlar köy çevresinde de ele alınır. " Necati Cumalı'nın **Susuz Yaz** (1965), Sedat Veyis Örnek'in **Kurt** (1964), Haşmet Zeybek'in **Irgat** (1969), Recep Bilginer'in **İsyancılar** (1965), Cahit Atay'ın **Pusuda** (1961) oyunlarında ağa-köylü çatışmasına dayanarak ekonomik sorunlar irdelenir." ⁶¹ Bu dönemde yazarların köy oyunlarına yönelmelerinin bir nedeni de törelerin toplum yapısına uygun düşmeyen yönleriyle ele alınmasındaki gereksinimdir. Yazarlar, çoktan değişmiş olan bir kültür ve uygarlık düzeninin hâlâ köhnemiş değer yargılarıyla sınırlandırılması isteğine karşı çıkarlar. "Ali Yörük'ün **Çatalı Köy** (1966) ve Necati Cumalı'nın **Ezik Otlar** (1969) " ⁶² kan davasına karşı duran oyunlardır. Törelerin toplum üzerinde yarattığı baskı yalnızca köy çevresi içerisinde ele alınmaz. Çetin Altan'ın **Beybaba** (1960) ve **Yedinci Köpek**, Turgut Özakman'ın **Paramparça** (1963) Nezihe Meriç'in **Sular Aydınlanıyordu** ⁶³ adlı oyunlarında bu dar görüşün yarattığı sorunlara bireyde yarattığı çelişik durumlar açısından yer verilir.

Hızlı kentleşmenin doğurduğu gecekondu yaşamı, kasaba ve köy gerçekleri yeni bakış açılarından sahneye çıkarılır. Özellikle geleneksel ve yöresel seyirlik sanatlarının bilinçli bir tutumla irdelenmesi ve kullanılması sonucu yapılan denemelerle bize özgü bir biçime yönelme olanakları da ortaya çıkarılmıştır. Ulusal tiyatronun öykünme ve benzetmeyle kurulamayacağı görüşü güçlenir. Öz ve içerikte olduğu gibi biçimde de bize özgü olanı bulmamız gerektiğini öne süren yazarlar geleneksel gösterilerimizin öğelerini kullanarak ilginç sonuçlar elde ederler. 1960 döneminin oyun yazarlığı

⁵⁹ Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970), s: 98-103.

⁶⁰ Aynı, s: 65-77.

⁶¹ Dünya Tiyatrosu Tarihi 2, s. 308.

⁶² Aynı, s.310.

⁶³ Aynı, s: 302- 304.

açısından biçimsel bir arayış dönemi olduğunu söyleyebiliriz. Bunda 60'lı yıllarda Bertholt Brecht'in ülkemizde sahnelenen epik oyunlarının etkisi büyüktür. "60'lı yılların ortasında, Doğu Almanya'da *Berliner Ensemble* tiyatrosunun Brechtçi çalışmalarını izleyen Vasıf Öngören, ülkeye dönüşünde, muhalif olmanın boyutlarını Marksist olmakta arayan politikanın yanbaşında, sanatta Marksist dünya görüşünün izdüşümü olabilecek nitelikte estetik biçim üzerine çalışmalar yapmaya başlar." ⁶⁴ Brecht'in tanınmaya başlanması, epik kuramın tartışılması oyun yazarlığında göstermeci üslûbu bir kez daha su yüzüne çıkaracaktır. Yazarlar, geleneksel tiyatromuzun, göstermeci üslûba, açık biçime, toplumsal ve siyasal taşlamaya, soyutlamaya, müzik ve dansa dayalı anlatım özelliklerinden yararlanarak epik ve absürd tiyatro biçimlerinde denemelere girer. "Denemeler yapılan her iki türde de yazarların geleneksel halk tiyatrosunun anlatım biçimlerinden yararlandığı, Batı'dan aktarılmış olsa da bu iki türde kültürel kimliğin korunmasına özen gösterildiği görülür." ⁶⁵ Türk Tiyatrosu'nun kültürel kimliğinin modern sahnede bir biçim olarak benimsenmesinde Haldun Taner ve Turgut Özakman'ın etkisi büyüktür. 1960'lara 'açık biçim tiyatro' açısından damgasını vuran yazarların, geleneksel tiyatro ile batılı anlamda tiyatronun tam bir senteze oturduğu oyunları, biçim ve içerik açısından şöyle değerlendirilir.

Episodik bir yapı üzerine kurulan oyunlar Meddah, Karagöz ve Ortaoyunu'nun biçimlerini modern yazarlık teknikleriyle buluşturuyordu. Oyunlarda bir kez daha "komik" dünya görüşü egemen oldu. Aynı zamanda yoğun bir politik-toplumsal yergi (hiciv) ortamı oluşuyordu sahnede. Oyunculuk ve sahneleme "göstermeci" biçime yönelir. Sahnede hızlı bir tempo içinde yer alan episodlar Meddah'ın "modern dönüşümü" olan Anlatıcı tarafından birbirine bağlanır ve yorumlanır. Bu oyunların en ünlüsü, ilk türk "epik müzikali" olarak adlandırılan, Keşanlı Ali Destanı'dır. ⁶⁶

1960- 70 Dönemi oyun yazarlığımızın, çağdaş Ulusal Türk Tiyatrosu'nu yaratması bakımından önemli bir dönemini kapsamaktadır.

70'li yıllara gelindiğinde tiyatrodaki 'altın çağ'dan bunalmış bir döneme

⁶⁴ "12 Eylül Öncesinde Tiyatro", *Evrensel Kültür Der.*, s.27.

⁶⁵ "Türk Tiyatrosunda Nereden Nereye", *Aynı* s.76.

⁶⁶ "Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler", *Aynı*, s.127.

girildiği gözlenir. "Hızla sayıları artan özel toplulukların doğurduğu rekâbet, giderek ödöncü bir tutuma dönuşür. Yeni topluluklar köklü düşöncelerden çok, kişisel heveslere dayanmaktadır. Toplulukların çoğu, bir düşöncenin ya da ilkenin etrafında değil, bir iki tanınmış oyuncunun çevresinde toplanır. Bu yaklaşım, tiyatro olgusunun düzeyini de düşöür." ⁶⁷ 1972'nin sonunda Özdemir Nutku tiyatro etkinliklerini şöyle değerlendirir: *Daha çok İstanbul ve Ankara'da toplanmış olan ödenekli ve ödeneksiz tiyatroların yabancı ve türk yazarlarından çok sayıda oyunlar oynadıklarını izliyoruz. Ama bunlar genellikle oynanmalarıyla, oynanmamaları aynı anlama gelen bir yorumsuzluğu, köhneliği ve yaratıcı olmayan bir işğözarlığı getiriyor.* ⁶⁸

1973 yılında tiyatronun her alanında bir bunalımdan sözedilmektedir. 1971 yılında askerin devlet yönetimine müdahalesi, siyasî hayatta ikinci bir ara dönem olan 12 Mart Dönemi'ni açar. Böylece yarı askerî rejim dönemi başlar. Ödenekli tiyatrolar ister istemez bu siyasal gelişmelerden etkilenmektedir. Yönetimlerin baskısından çekinen tiyatro yöneticileri oyun seçiminde ürkek ve çekingen bir tutum izlerken, kişisiz oyun dağarları oluşturlar. Tiyatro izleyicisinin uzaklaşmasına neden olan bu tutum sürerken kimi yazarlarımız dönemin karışıklığını ve politik ortamını tiyatro yoluyla aktarmaktan çekinmez. "Adalet Ağaoğlu'nun Kendini Yazan Şarkı (1971), Macit Koper'in Sabotaj (1975), Uğur Mumcu'nun anı kitabından derlenen Sakıncalı Piyade (1977), Cengiz Gündoğdu'nun Karar 71 (1978) ve Oben Güney'in Gençlerin Suçu (1978)" ⁶⁹ bu yönde oyunlardır. Bunlar, yakın tarihi ele alan belgesel nitelikte oyunlar olması açısından ilginçtir. Bu gizli askerî rejimin özellikle üniversiteyi, aydın çevreleri ve yazarları hedef aldığı düşünöldüğünde ilginçliğinin yanında oyunların cesaretle ele alındığının da gözden kaçmaması gerekir. Bu konuda Bilgesu Erenus'un söyledikleri çarpıcıdır.

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

70

⁶⁷ "1923- 1983: Altmışıncı Yılında Cumhuriyet Dönemi Oyun Yazarlığımız", Aynı, s. 25.

⁶⁸ Aktaran: Zeynep Oral, "Türk Sanat ve Kültür Yaşamında 10 Yıl", Milliyet Sanat Der., sayı: 52, İstanbul, Ekim 1982, s.9.

⁶⁹ 1970'den 1980'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler, s: 170- 172.

Bu dönemde oyun yazarlığında güncel olana doğru belirgin bir eğilim görülür. Bunun nedenini politik hayatın günlük hayat üzerindeki etkisinin artmasında arayabiliriz. Politik etkinin, yazarlarımızdaki toplumcu bakış açısını güçlendirdiği de açıktır. Bir önceki dönemde yazarların oyunlarında toplumsal olanı vurgulaması bu dönemde daha da yoğunluk kazanır.

(...) Son yıllarda toplumcu, halkçı bir tiyatronun gerekliliği konusunda pek çok insanın anlaşmasına rağmen, bu insanların tutulacak yolun ayrıntıları ve yöntemi üzerinde birbirine karşıt düşünceler ileri sürdükleri görülüyor. Bunun nedenlerinden biri toplumcu öğretinin sanat anlayışında, özüne uymayan bir sınırlılığı uzun yıllar sürdürmesidir. Toplumculuğu daha çok kitaplardan öğrenip benimseyen şehirli aydınların bu ülkedeki yaşama koşullarının korkunçluğu ile karşılaştıkları zaman kapıldıkları haklı öfke ile neredeyse birer sanat düşmanı kesilmeleri de bu yüzdendir sanıyorum. Bu tutum giderek toplumsal sorunlarımızın çözülmesi yolunda propagandacı, söylevci bir sanatın özlemi olarak beliriyor.⁷¹

Cevat Çapan'ın saptaması 1970'li yıllarda yerini bulur ve sanatçılardaki başkaldırı propagandacı bir yöneliş içerisinde sokağa taşar. Sokak tiyatrosu gösterileri, daha dinamik ve sloganist bir tiyatro anlayışını getirirken toplumsal ve siyasal sorunlara doğrudan parmak basma kaygısı öne çıkar. İşçi tiyatrosu, uyarma ve propaganda tiyatrosu, sokak tiyatrosu deneyimleri yanı sıra, Brechtçi epik tiyatro, toplumcu gerçekçi tiyatro, siyasal-belgesel tiyatro etkinlikleri bu dönemde yaygınlık kazanır. Siyasal tiyatro deneyimi, bir açıdan tiyatro sanatının bağımsızlık kazanması diğer açıdan da izleyiciyi yaratarak tiyatroyu toplumsal işlevine kavuşturması bakımından önemlidir. "Ancak siyasal tiyatroya ağırlık veren ilerici- devrimci topluluklar bu dönemde giderek sloganıcı, yüzeysel bir tutuma yöneldiği için büyük yığınlar yerine küçük izleyici topluluklarıyla yetinmek zorunda kalır. Bu da tiyatronun nitel gücünü etkileyen bir durumdur."⁷² İşçi sorunlarına bu dönem oyunlarında ağırlıklı

⁷⁰ Aktaran: Semih Çelenk, Aynı, s.112.

⁷¹ Cevat Çapan, "Türk Tiyatrosu Üzerine Soruşturma" Yeni Dergi, yıl:1, sayı:10, İstanbul, Temmuz 1965,s: 40-41.

⁷² "1923- 1983: Altmışıncı Yılında Cumhuriyet Dönemi Oyun Yazarlığımız", Aynı, s. 25.

olarak yer verildiği ve oyunların politik bağlamda irdelendiği gözlenir. İsmet Küntay'ın **403. Kilometre**, Başar Sabuncu'nun **Çark** (1970) ve Talihli Amale M. Ali'nin **Maceraları**, Ülker Köksal'ın **Yollar Tükendi** (1973), Ömer Polat'ın **804 İşçi** (1975), Ali Taygun'un **Fabrikalardan**, Erol Toy'un **Bir İşçinin Günlüğü** (1977), Oben Güney'in sözsüz oyunu **Yük** konuyla ilgili olarak gösterebileceğimiz önemli örneklerdir.⁷³

Bu dönemde yaygınlığı koruyan köy oyunlarında belirgin bir kaç örnek dışında öz ve biçim açısından birbirinden ayrıcalık taşımadığı dikkat çeker. Sürekli aynı konuların işlenmesi, kişilerin ak ve kara olarak sınırlandırılması, çatışmalarda kalıplaşmaya gidilmesi ve dili yerelleştirme eğilimi eleştirilir. Köy oyunlarının burjuva seyircisi üzerindeki olumsuz etkisi belirleyici olur ve giderek bu eğilimden uzaklaşılır. Burjuva seyircisi köy oyunlarını bilinçli olarak itmeye başlar. 1980'lere gelindiğinde yazarların köy konularına çok sınırlı olarak değinildiği gözlenecektir.

Bu dönemde 'modern kent yaşamı' ile 'gecekondu' oyun yazarlarının yoğun olarak yöneldikleri temalardır. Modern kent yaşamının aile kurumu ve bireyler üzerindeki yıkıcı etkisi oyunlara yansırken gecekondu çevrelerindeki yaşam da tiyatronun konusu olmaya devam eder. Göç, yalnız büyük şehirlere değil, Anadolu'daki bazı merkezlere de hızla yayılır. Gecekondu mahalleleri büyük arazilere kurulur ve buralarda yepyeni yaşama tarzları ortaya çıkar. Gecekondu yaşamını tüm sorunlarıyla ele alan Tuncer Cücenoglu'nun **Kör Döğüşü** (1972), Muzaffer İzgü'nün **Gecekondu**, Bilgesu Erenus'un **Ortak** (1975) ve **Nereye Payidar** (1976) ⁷⁴ adlı oyunları bu çevre gerçeklerini çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer.

Göç temasına bağlı olarak bu dönem oyunlarına damgasını vuran bir başka konu da başta Almanya olmak üzere çeşitli Avrupa ülkelerine yapılan işçi akınıdır. Ekonomik dar boğaz yüzünden neredeyse çaresizlik içinde olan insanlar yurt dışını bir kazanç kapısı olarak görürler. Yazarlar, bu dönemde vize alabilmek için çekilen çilelere, kaçak giden işçilerin sorunlarına ya da göç hayalinin suya düşmesinin yarattığı hayâl kırıklığına ilgi duyar. "Bilgesu Erenus'un **El Kapısı** (1973) ve Vasıf Öngören'in **Almanya Defteri** (1972) bu yönde oyunlardır." ⁷⁵ Doğrudan bu konuyu işlemese de özellikle köy

⁷³ Dünya Tiyatrosu Tarihi 2, s.371.

Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1983, s: 590-596.

1970'den 1980'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler, s: 122- 133.

⁷⁴ Dünya Tiyatrosu Tarihi 2, s. 371.

Ayr. Bil. İçin Bkz., 1970'den 1980'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler, , s: 124-126.

oyunlarında yurt dışına yapılan göçün yarattığı sorunlar üzerine değinildiği görülür.

Yazarların tarihten yararlanarak oyun üretmeleri baskın bir eğilim olarak karşımıza çıkar. Tarihsel oyunlarda ele alınan yönetim ilişkileri, saraydaki entrikalar, yönetim çarpıklıkları, iktidar hırsı, başa geçme, yönetimdekilerin zaafı, yöneten ile yönetilen ilişkileri bizi siyasi bir platforma taşır. Yazar, günümüzün siyasal eleştirisini tarihî taşları yerine oturtarak yapmaya zorlar. Tarihî malzemeyi komedi olarak işleyen oyunlarda güncel vurgu daha da belirginleşir. Tarihle hesaplaşma bugünün payını da ortaya koyar. Adnan Giz'in tarihi kaynak olarak kullanarak yazdığı **Küçük Esma Sultan** (1974) ve **Sokullu Ne Yapmalıydı?** (1980) oyunları Osmanlı Tarihi'ndeki olayları ve kişilikleri bugün açısından yeniden değerlendirir.⁷⁶ Turan Oflazoğlu **Genç Osman**, **Kösem Sultan**, **Bizans Düştü** ya da **Fatih** gibi oyunları bu türde yazan üretken bir yazar olarak karşımıza çıkar. Turgut Özakman'ın **Fehim Paşa Konağı** ve Haldun Taner'in **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** (1970) tarihsel olaylara ve kişiliklere tersinleme yoluyla yaklaşan oyunlardır.⁷⁷ *"Bu dönemde seyircinin kendi çevresinden tanıdığı gerçekleri ele alarak bir toplum portresi yapmak ve bu portre içinde güncel sorunlara değinmek eğilimi vardır. Konularını tarihten, efsaneden, masaldan alan, içinde fantazi ögesi bulunan oyunlar da çokluk güncel sorunları iletmek üzere yazılmışlardır."*⁷⁸ Orhan Asena'nın bir başka tülke gerçeği olarak ortaya koyduğu ve tarihî bir kişiliği ele alarak yazdığı üçleme bu türden oyunlara önemli örnek teşkil eder; **Şili'de Av** (1973), **Ölü Kentin Nabzı** (1977), **Bir Başkana Ağıt** (1979) bu türden oyunlardır. Yine Asena'nın **16 Mart 1920** (1973) fantazi bir oyun kişinin tarihsel perspektif içinde ele alınışının başarılı bir örneğidir.⁷⁹

1960 kuşağı yazarlarından beklenen, toplumsal değişimle birlikte gelen yeni kavramlarla kendi düşünce düzeyinde yöneldiği arayışları ulusal bir senteze varma yolunda değerlendirmesiydi. 1960'lı yıllarda denenmeye başlayan geleneksel tiyatromuzun ve Brecht'in epik kuramının etkili olduğu açık biçim oyun örneklerinin 70'li yıllara gelindiğinde yetkinleştiği görülür.

⁷⁵ Aynı, s. 127.

⁷⁶ Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, s. 562.

Dünya Tiyatrosu Tarihi 2, s: 366-367.

⁷⁷ 1970'den 1980'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler, s: 154- 159.

⁷⁸ OyundanDüşünceye, s: 128-129.

⁷⁹Hülya Nutku, "Orhan Asena'nın Oyun Yazarlığının Gelişimi ve Oyunları", Orhan Asena Toplu Oyunları 1, Boyut Yayınları, İstanbul 1992, s. 24.

Geleneksel Türk Tiyatrosu ile çağdaş tiyatroyu birleştirme çabaları oyun yazarlarını biçim arayışlarına götürür .⁸⁰ Geleneksel motiflerimizi kullanarak bizde henüz yeni olan kabare türünde örnekler verilmeye başlanır. Siyasî taşlamaları güldürü biçiminde yansıtan bu oyun örnekleri tiyatro hayatının sahne üzerindeki yeni renkleridir. 70'li yıllarda tiyatrodaki bunalımı aşma adına 'halka inme' sloganı altında ortaya müzikal furyası çıkar ve seyirci bunu istiyor diye gerçek tiyatroya alternatif olarak sunulur. Büyük yatırım gerektiren 'şov'lar birbiri ardından piyasaya sürülür. " Büyük sermayelerin müzikalleri diye tanımlanacak gösterilerin ilk adımları 79'da atılır. Gazinolar, tiyatro salonlarına; gazino starları tiyatro sanatçısına dönüştürülürken herhangi bir metne ya da birkaç fıkraya biraz müzik, biraz dansla şaşıaalı kostüm- dekorla müzikal olur sanılır." ⁸¹ Bu dönemde televizyonun günlük hayatı sarması ve insanların bu aygıt karşısında kilitlenmesi sonucu seyirci ciddi ölçüde tiyatrodan uzaklaşır. Seyirciyi sahnelerle çekmek isteyen tiyatrolar gazino kültürünü sahneye taşıyarak tiyatrodaki düzeyin düşmesine yol açar. Bir yandan Devlet Tiyatrosu, İstanbul Şehir Tiyatrosu gibi ödenekli tiyatroların da hükümetlerin eğilimleri, siyasal iktidarın görüşleri doğrultusunda hareket etmesi , alternatif tiyatro anlayışını güçlendirir. Hükümet karşıtı muhalif sanatçı gruplar özel tiyatrolar kurarak sanatlarını devletin denetiminden çıkartmak isterler. Bu dönem neredeyse özel tiyatroların patlamasına neden olur. Birbiri ardına kurulan tiyatrolar arasında 'Dostlar Tiyatrosu', 'Devekuşu Kabare Tiyatrosu', 'Kent Oyuncuları', 'Ankara Sanat Tiyatrosu', 'Dormen Tiyatrosu', 'Gülriş Sururi- Engin Cezzar Tiyatrosu', 'Halk Oyuncuları Topluluğu' uzun süre varlık gösteren önemli tiyatrolar arasındadır.

Özelikle 1975'ten sonra özel tiyatrolar büyük baskılar ve yasaklamalarla karşı karşıya kalır. " Vedat Nedim Tör'ün **Sahte Kahramanlar**'ı, bakanlıkça yasaklanır. **Ana** Ankara'dan sonra Trabzon'da yasaklanır. **Alpagut Olayı** Düzce'de yasaklanır; Adapazarı'na sokulmaz. **Sahipsizler** Kırklareli'nde yasaklanır. Vedat Türkalî'nin **Bu Ölü Kalkacak** oyunu Şehir tiyatrosu'nda yasaklanır. AST'tan ayrılan Erkan Yücel'in kurduğu Halk Oyuncuları Topluluğu'nun **Toprak, Halkın Gücü** oyunları yasaklanır. Çağdaş Sahne'nin **Grev** oyunu, AST'ın **Aladağlı Miho** ve **804** oyunları, Dostlar Tiyatrosu'nun **Sabotaj Oyunu** ve **Bitmeyen Kavg**a oyunları yasaklanır. **Hülleci**'nin oynadığı **Kadıköy Şehir Tiyatrosu**, **Yolcu**'nun oynadığı **Fatih Şehir Tiyatrosu** saldırıya

⁸⁰ Ayr. Bil. İçin Bkz., A. Turan Oflazoğlu, " Gelenekselden Yararlanma Sorunu", **Sanat Olayı**, sayı: 2, İstanbul, Aralık 1981, s: 70- 75.

⁸¹ "Türk Sanat ve Kültür Yaşamında 10 Yıl", Aynı, s. 12.

uğrar.”⁸² 70’li yıllar, ekonomik ve siyasal baskılar açısından özel tiyatrolar için bir takım olumsuzluklar barındırsa da ilginç deneyimlerin yapıldığı verimli bir süreç olarak anılmalıdır. Pek çok tiyatronun kurulmasıyla birlikte rakabetin doğurduğu üretimli bir zemin, yazarların oyunlarını değerlendirmesine de olanak tanır. 70’ler bir önceki döneme göre bunalımlı tiyatro yaşantısı içindeyken, oyun yazımı açısından büyük bir canlılık içinde olduğu söylenebilir. Dönemin yeni isimleri arasında Vasıf Öngören’i, Oktay Arayıcı’yı, Başar Sabuncu’yu ve Bilgesu Erenus’u sayabiliriz. Bu yazarların toplumsal çatışmayı verecek çelişkileri yakaladıkları siyasi tabanlı oyunları ve çağdaş biçimsel teknikleri kullanımdaki ustalıkları ile gerçekten öne çıktıkları görülür. Oktay Arayıcı’nın **Seferi Ramazan Bey’in Nafile Dünyası** (1970), Vasıf Öngören’in **Zengin Mutfağı** (1976) dönemin gerek siyasal içerikleriyle gerekse çağdaş biçimi açısından dönemin karakteristik oyunlarıdır.

70’li yıllarda televizyonun rağbet görmesiyle birlikte seyircisini saydam dünyanın büyümesine kaptıran tiyatronun bir yenilgi yaşadığı açıktır. *Gerek televizyonun gerekse kentlerde gelişen eğlence hayatının getirdiği alternatif karşısında bocalayan ve donatımsız bir görüntü sergileyen tiyatro sanatı, seyircisi tarafından yavaş yavaş terkedilmiştir.*⁸³ Toplumsal gücünü toplumsal yaşamla bağıntısından alan tiyatro seyirciyle bağlarını gevşeten bu yeni yaşantıda kendi yansımasını kaçınılmaz olarak bulur. *Öyle ki tiyatro, sanatsal yaratıcılık ile kültürel kurumsallığı, toplumun kültürel siyasal kimliğini, kimliksel anını kendinde kucaklayan sanattır.*⁸⁴ Bu nedenle izleyicinin kimliğinin değişmesinin, tiyatronun değişimine doğrudan etkisi olacaktır.

1980 12 Eylül’ünde gerçekleştirilen askerî müdahale, ülkenin siyasi ve sivil tüm kurumlarına tam bir suskunluk getirecek olan son darbeyi indirir. Kökten değişiklikleri plânlayan askerî yönetim devlete el koyar. Toplumsal-kültürel bir kurum olan tiyatro da bu değişimden nasibini alacaktır. Darbe ve darbe sonrası suskunluk tiyatroyu sanatsal-siyasal forum işlevinden soyutlar. Kültürün politikadan dışlanması politikanın da kültürsüzleştirilmesi anlamına gelir. Hâlâ içinde bulunduğumuz depolitizasyon ve kültürsüzleşme dönemidir. Siyasal ortamın ve askerî düzenin bilinçli uygulamalarının bir sonucu olarak izleyici giderek depolitize olur. Siyasal-kültürel bir varlık olmaktan uzaklaşan izleyici yalnızca seyreden, eğlenen bir konuma getirilir.

⁸² Aynı, s. 11.

⁸³ 1970’den 1980’e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler, s.91.

⁸⁴ Aziz Çalışlar, 20. Yüzyılda Tiyatro, Mitos-Boyut Yay., İstanbul 1993, s. 29.

İzleyicinin bu durumu tiyatroyu da kısırlaştıracaktır. 1980 ile birlikte dönemin siyaseti tiyatroyu tam anlamıyla tavırsız bir kimliğe sokacaktır. Bu da politik tiyatronun noktalanması anlamına gelir.

1980 dönemi tiyatro yaşantısı açısından neredeyse 70'lerden fazla bir canlılığa sahiptir. Ancak gerek yazılan oyunlarda gerekse oynananlarda dikkat çeken çeşitlilik, dönemin siyasi politikasına bağlı olarak savrulan ve dağınık bir çizgi izler. Tiyatro bir dönemin tiyatrosunu yaratmaktan uzaklaşır. Bu dönemde etkin tiyatro politikasından yoksunluğunun oyun yazarlığını ne şekilde etkileyeceği ve yazarların hangi konulara eğilim göstereceği noktasına gelmeden önce 12 Eylül döneminin siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel yapısını incelemek, bu eğilimlerini oluşturacak olan kaynakları ve yazarları kuşatan koşulları görmemizde yardımcı olacaktır.



1. BÖLÜM

1980 - 1990 DÖNEMİ SİYASAL- TOPLUMSAL -EKONOMİK YAPI

I.) 12 Eylül 1980 Askerî Müdahalesi'den 6 Kasım 1983 Genel Seçimleri'ne Dek Süren Askerî Rejim Dönemi

Türk Siyaset Tarihi '12 Eylül 1980' günü yeni bir dönemece girer. Silahlı Kuvvetleri'nin 27 Mayıs ve 12 Mart'tan sonra bir kez daha ülke yönetimine el koyduğu bu tarihle birlikte *Askerî Rejim* süreci de başlamış olur. *Bayrak Harekâtı* adı verilen darbe girişiminde ordunun siyasal hayatı tümüyle ele geçirdiği görülür. Dolayısıyla siyasal, hukuksal, toplumsal, kültürel ve ekonomik alanda neredeyse yeni bir devlet yapısı ortaya çıkartacak olan bu süreci değişik dönemler dolayısıyla ayrıntılı olarak ele alacağız. 80 Türkiye'sinin bugünkü devlet ve toplum dinamiklerini derinden etkileyen önemli olayları ve ardında yatan gerçekleri söz konusudur. Türkiye Cumhuriyeti Tarihi'nin önemli bir dönüm noktası ve belirleyici unsuru olan 12 Eylül tarihine nasıl girildiğini, bu süreçte neler yaşandığını ele aldığımızda bir toplumun değişen yüzünü de yavaş yavaş tanımış olacağız.

Emir - komuta zinciri içinde hiyerarşik bir düzende gerçekleşen darbe niteliğindeki 12 Eylül harekâtının mimarları 'üst komutanlar grubu' denilen Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer ve Jandarma Genel Komutanı Sedat Celasun'dur. Kendilerine **Milli Güvenlik Konseyi** (MGK) ve üyeleri sıfatını veren komutanlar grubu, yönetime el koyduklarını, Devlet başkanlığı ve MGK Başkanlığı'nı görev ve yetkilerini üstlenen Org. Kenan Evren aracılığıyla 12 Eylül sabahı saat 04:00'te TRT kanallarıyla bütün ülkeye duyururlar. ¹

Yüce Türk Milleti;

Büyük Atatürk'ün bize emanet ettiği ülkesi ve milletiyle bir bütün olan, Türkiye Cumhuriyeti Devleti, son yıllarda izlediğimiz gibi dış ve iç düşmanların tahriki ile, varlığına, rejimine ve bağımsızlığına yönelik fikrî ve fizikî haince saldırılar içindedir.

Devlet, başlıca organları ile işlemez duruma getirilmiş, Anayasal

¹ Bülent Tanör "12 Eylül Rejimi (1980- 1983)", *Bugünkü Türkiye (1980- 1995) / Türkiye Tarihi 5*, Cem Yayınevi, İstanbul 1995, s:26-27.

kuruluşlar tezat veya suskunluğa bürünmüş, siyasi partiler kısır çekişmeler ve uzlaşmaz tutumları ile devleti kurtaracak birlik ve beraberliği sağlayamamışlar ve lüzumlu tedbirleri alamamışlardır. Böylece yıkıcı ve bölücü mihraklar faaliyetlerini alabildiğine arttırmışlar ve vatanlaşların can ve mal güvenliği tehlikeye düşmüştür.

Atatürkçülük yerine irticaî ve diğer sapık ideolojik fikirler üretilerek, sistemli bir şekilde ve haince, ilkokullardan üniversitelere kadar eğitim kurumları, idare sistemi, yargı organları, iç güvenlik teşkilâtı, işçi kuruluşları, siyasi partiler ve nihayet yurdumuzun en masum köşelerindeki yurttaşlarımız dahi saldırı ve baskı altında tutularak bölünme ve iç harbin eşiğine getirilmişlerdir. Kısaca devlet güçsüz bırakılmış ve acze düşürülmüştür.

Aziz Türk Milleti;

İşte bu ortam içerisinde Türk Silahlı Kuvvetleri, İç Hizmet Kanununun verdiği Türkiye Cumhuriyetini kollama ve koruma görevini Yüce Türk Milleti adına emir ve komuta zinciri içinde ve emirle yerine getirme kararını almış ve ülke yönetimine bütünü ile el koymuştur.

Girişilen Harekâtın amacı, ülke bütünlüğünü korumak, milli birlik ve beraberliği sağlamak, muhtemel bir iç savaşı ve kardeş kavgasını önlemek, devlet otoritesini ve varlığını yeniden tesis etmek ve demokratik düzenin işlemesine mani olan sebepleri ortadan kaldırmaktır.

Parlamento ve hükümet feshedilmiştir. Parlemanto üyelerinin dokunulmazlığı kaldırılmıştır.

Bütün yurttaki sıkıyönetim ilan edilmiştir.

Yurt dışına çıkışlar yasaklanmıştır.

Vatandaşların can ve mal güvenliğini süratla sağlamak bakımından saat 05.00'ten itibaren ikinci bir emre kadar sokağa çıkma yasağı konulmuştur.

Bu kollama ve koruma harekâtı hakkında teferruatlı açıklama bugün saat 13.00'teki Türkiye Radyoları ve Televizyonun haber bülteninde tarafımdan yapılacaktır. Vatandaşların sükûnet içinde radyo ve televizyonları başında yayınlanacak bildirileri izlemelerini ve bunlara tam uymalarını ve bağrından çıkan Türk Silahlı Kuvvetlerine güvenmelerini beklerim.²

Bildiride ülkenin içinde bulunduğu bir iç savaştan sözedilmekte , ülke bütünlüğünü korumak amacıyla bu kaotik ortamın yatıştırılarak demokratik düzene geçilmesi gerektiğine işaret edilmekteydi. Sözü edilen 'kaotik ortam' özellikle 1977'lerden sonra tırmanan terör ve şiddetin bir sonucuydu. Sağ ve sol görüşlü örgüt üyeleri arasında yaşanan ideolojik kaynaklı çatışma iç savaşı andıracak kanlı boyutlara ulaşmıştı. Bu ortamı hazırlayan görünüşteki diğer bir neden, Türkiye'nin toplumsal yapısının altında yatan mezhepsel bölünmeydi. Sünnî ve Alevî mezhepleri arasında su yüzüne çıkmamış olan saklı gerilim ne

² Kenan Evren, Kenan Evren'in Anıları 1, Milliyet Yay., İstanbul 1991, s.547.

yazık ki silahlı çatışma noktasına geldi. Siyasi olarak sol görüşten yana olan Alevîler, sağ görüşten yana olan Sünnîler arasındaki çatışma bu ideolojik bölünmenin etiketi altında yaşanmaktaydı. Aralık 1978'de Kahramanmaraş'ta meydana gelen olaylar iki mezhep arasındaki çatışmanın en korkunç örneği oldu. 4 gün süren olaylarda 109 kişi öldürüldü; 170'den fazla kişi yaralandı. Türk ile Kürt grupların çatışması ise terörün etnik kaynağını oluşturmaktaydı. Ordu, doğu ve güneydoğu bölgesinde yaşanan terörden, kendi deyimiyle 'bölücük ve kürkçülük akımları'ndan rahatsızdı. Kenan Evren, bu rahatsızlıkları dile getirmelerine rağmen hükümeti inandıramadıklarından yakınmaktaydı.³ Evren, TV ve radyolardan yayımlanan *millete hitabe*'sinde terörün 5.241 can aldığını, 14.152 kişinin yaralandığını belirterek son iki yılın bilançosunu veriyordu. Bu rakamlar azımsanmayacak boyutlara ulaşmıştı.⁴ Kahramanmaraş olaylarından sonraki gelişmeler darbeyi hazırlayan nedenler arasındaydı. Dönemin Başbakanı Bülend Ecevit yaşanan katliamdan sonra on üç ilde sıkıyönetim ilân etti. Ancak hükümet tarafından sıkıyönetimin uygulanma tarzı generallere güven vermedi. Ecevit'in, sıkıyönetim ilânından sonra basına '*sıkıyönetimin ilânına rağmen hükümetin demokrasi ilkelerine bağlı kalacağını*' belirtmesi generaller arasında tedirginlik yarattı. Onlara göre sıkıyönetim ile demokrasi arasında ciddi bir çelişki vardı ve eğer normal düzende anarşi ve terör önlenabiliyorsa neden sıkıyönetime ihtiyaç duyulmuştu.⁵ 1979 yılında ilân edilen ve on üç ilde uygulanan sıkıyönetimin ülkedeki kanlı olayların yatışması yönünde bir çare olmadığı gibi aksine terör eylemlerinde artış gözlemlendi. Sıkıyönetim komutanlıkları, güvenlik kuvvetleri ve diğer resmî haber alma kaynaklarının hazırladıkları raporlarda bilanço oldukça kabarıktı.⁶ Şiddet olaylarında ölüm oranları günde onlarca kişiye ulaştı. Yaşamlarını yitirenlerin dışında binlerce kişi yaralanmış, silahlı eylem, adam kaçırma, soygun gibi olaylar olağan hale gelmişti.⁷

Ülkede yaşanan bu karmaşa ortamına son vermek amacıyla Cumhuriyet

³ William Hale, *Türkiye'de Ordu ve Siyaset*, Türkçesi: Ahmet Fethi, Hil Yayınları, İstanbul 1994 s: 194- 195.

Kenan Evren'in Anıları 1, s: 237- 238.

⁴ Cüneyt Arcayürek, *Cüneyt Arcayürek Açıklıyor- 9*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1988 s: 261- 262.

⁵ Kenan Evren'in Anıları 1, s.201, 230- 236, 241.

Cüneyt Arcayürek *Açıklıyor- 9*, s: 153- 156.

Kemal Can- Cengiz Erdoğ, " Sistem dışı Sol Muhalefet", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans.*, İletişim Yay., cilt: 15, İstanbul 1996, s.1208.

⁶ Ayr. bilgi için bkz., Cüneyt Arcayürek *Açıklıyor- 9*, s: 150- 153.

⁷ *Türkiye'de Ordu ve Siyaset*, s.193.

Halk Partisi (CHP) ile Adalet Partisi (AP)'nin biraraya gelerek diyalog kurmaları ve meclis içindeki sandalye sayısı gereği koalisyona gitmeleri fikri gündeme geldi. Genel Kurmaylıktan bu konuda baskı vardı ancak Demirel bu fikre *"Türkiye'de iktidar yok ki diyalog kuralım. Cumhuriyet Halk Partisi ile Adalet Partisi uzlaşmasını istemek beceriksiz iradeyi örtme taktiğidir"* ⁸ diyerek şiddetle karşı çıkmakta; Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk'ün uzlaşma çağrısını bile reddetmekteydi. ⁹

Ecevit'in görevinden ayrılmasıyla 24 Ekim 1979'da iktidar Demirel'e geçti. Milliyetçi Hareket Partisi (MHP), Milliyetçi Selamet Partisi (MSP) destekli AP hükümeti ile 1980 yılına girildiğinde terör artarken Temmuz'da 40 kişinin ölümüne ve Alevîlerin toplu göçüne neden olan Çorum olayı patlak verdi. Artık terörün başa geçen hükümetle bir ilgisi olmadığı anlaşıldı. Çözumsuzlükler, siyasi partilerin çıkar kavgaları, olayları görmezden gelmeleri kanlı olayların devam etmesine fırsat vermektedir.

Kimi generallere göre yönetime hemen el konulmalı, cinayetlerin arkası kesilmeliydi. Kimilerine göre orduyu tekrar siyasetin içine atmamak gerekiyordu. Kenan Evren ise bir uyarı mektubu yollayarak siyasilere toparlanma olanağı sağlamaktan yanaydı. Bunun daha açık ifadesi şöyleydi: *Bırakalım bu politikacılar biraz daha batsın ki, müdahale ettiğimiz zaman ne içerden ne dışardan kimse bir şey diyemeyecek duruma girsin. Haklılığımız yüzde yüz biçimde anlaşılmış olsun.* ¹⁰

28 Aralık 1979 günü Genelkurmay Başkanı Evren ile üç Kuvvet Komutanı ve Jandarma Genel Komutanı, Cumhurbaşkanı Korutürk'e yazılı bir metin verdiler. Bir anlamda uyarı muhtırası olan bu metinde, ordunun yönetime müdahale edeceğine dair herhangi bir ibare bulunmadığı, yalnızca, ülkeyi içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarmak için bütün anayasal organlara dayanışma çağrısı yapıldığı söylenmekteydi. Korutürk mektubu kısa bir süre cebinde dolaştırarak bu girişimi nasıl bir siyasî raya oturtacağını düşünüyordu. Ardından komutanların sözlü olarak görüşme talebi geldi. Bir sır gibi saklanan muhtıra basına sızmıştı. Manşete oturan haber Demirel ve Ecevit'i hayrete düşürdü. Özellikle bir aydır iktidarda olan Demirel için bu uyarı anlaşılabilir bir olaydı. Bir ay içerisinde kendisi ile sıkça toplanan MGK'nın bu konuyla ilgili en ufak bir işareti olmamıştı. 2 Ocak 1980 günü iki partinin lideri Cumhurbaşkanı tarafından görüşmeye çağrıldığında partilerin bir araya gelerek sorunların üstesinden gelinmesini istendi. Uyarıya karşın, askerî cephede sivillerin artık

⁸ Kenan Evren'in Anıları 1, s.242.

⁹ Aynı, s.273.

¹⁰ Cüneyt Arcayürek Açıklıyor- 9, s:260- 261.

olayların üstesinden gelecek birleşmeyi gösteremeyecekleri yargısı da egemendi. Uyarı mektubu aslında müdahale kararının önsözü niteliğindeydi; ordu geriye saymaya başlamıştı bile. Uyarı ne bir kuruluşu ne tek başına hükümeti ne de kişiyi hedef almamakla birlikte genelde herkesin sorumluluğunu anımsatan ve vurgulayan bir metindi. Yine de Demirel Türk siyasal yaşamında ikinci kez ordu muhtırasıyla karşılaşan bir Başbakan sıfatının bunalımını yaşamaktaydı. Hükümet karmaşa içindeydi.¹¹ Nihayet Evren 7 Ocak 1980 günü Demirel'le görüşmeye oturdu. Bugünlere bir günde gelinmediğini vurgulayan Evren ordunun rahatsız olduğu noktaları ardından da alınması gereken önlemleri sıralıyordu. Bu önlemlerin neler olduğuna bakıldığında ne çözümü ne de sonucu kısa sürede alınamayacak kökten değişiklikleri kapsadığı görülmekteydi.¹² Evren'in yapılmasını istediği işler; parlamentoda değişik düşüncelere sahip partileri neredeyse tek parti düzenine indirgemeyi zorunlu kılmaktaydı. Daha açıkçası, tüm bunlar, bir darbe ile ülkenin siyasal partilerden arındırılması sonucu mümkün olabilirdi. Bu önlemlerin kısa sürede ve demokrasi ile kolay kolay yerine getirilemeyeceği öylesine belliydi ki ordunun müdahale için hazır olduğu anlaşıyordu.

Ordu, 12 Eylül'ü ülkenin geleceği açısından hep bir zorunluluk olarak görmüş ve darbeyi haklı çıkartacak gerekçeleri yaratmıştı. Toplumun huzurunu bozan ideolojik temelli kanlı olaylar bu görüşü haklı çıkartacak somut toplumsal bir süreç oluşturmuştu elbette. Asker açısından darbeyi zorunlu kılan faktörlerin arasında, yalnızca iç savaş düzeyine varan çatışmalar değil ekonomik sorunlar da yeraldı. Enflasyon oranı 1980'de % 107'ye ulaştı; dış ticarete çok yüksek faiz oranlarıyla borç almak zorunda kalınması ekonomiyi çıkmaza soktu. Millî gelir üzerinde ciddi bunalımlar yaratan bu tablo karşısında dar gelirli aileler ekonomik çöküntü içine girdi. Kronik petrol kıtlığı nedeniyle bürolarda ve fabrikalarda işi durduran elektrik kesintileri günlük yaşamın bir parçası haline geldi. Yaşamsal ürünlerin sık sık piyasadan kaybolduğu; gücü yetenlerin ise karborsaya başvurdıkları bir dönem yaşanmaktaydı. Karborsacılık kaçak ithalat ve ihracatın yolunu açtı.¹³ Özellikle 1978- 79 döneminde iyice bunalıma giren ekonomiyi kurtarmak amacıyla AP hükümeti 24 Ocak 1980'de 24 Ocak Kararları olarak bilinen ekonomi programını gündeme getirdi. Dönemin Başbakanı Demirel, askerlere birifing verilerek programın içeriğinin anlatılması amacıyla Başbakanlık Müsteşarı Turgut Özal'ı görevlendirmişti.

Uyarı mektubuyla gelen kargaşa, 24 Ocak kararlarının açıklanıp yürürlüğe

¹¹ Ayr. Bilgi için Bkz., Aynı, s: 266- 305.

¹² Ayr. Bil. için Bkz., Aynı, s:307- 308.

¹³ Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s: 191- 193.

girmesinden sonra daha da boyutlandı. CHP konuyla ilgili sert bir muhalefete başladı. MSP, AP hükümetine verdiği dış desteği ekonomik kararları bahane ederek geri aldı. Serbest ekonomiye böylesine birden bire geçiş ekonomide bozuk olan dengeleri alt üst edebilirdi ama Demirel bu kumarı oynamaya kararlıydı. Ona göre bu kararlar alınmadığı takdirde ekonominin tümüyle çökmesi kaçınılmazdı. ¹⁴ Bir yanda ekonomik kaos bir yanda sokaklara taşan terör ve düzeni sağlamada denetimi elinde tutamayan bir hükümet halkın rejime olan güvenini tamamen sarsmıştı.

12 Eylül'ü cesaretlendiren etkenlerden biri de aylarca sonuçsuz kalan Cumhurbaşkanlığı seçimi oldu. Nisan 1980 tarihinde görev süresi dolan Cumhurbaşkanı Korutürk'ün yerine kimin seçileceği siyasal gündeme yerleşince 22 Mart'ta TBMM, Cumhurbaşkanını seçmek için toplandı. Ancak aday gösterilmediği için seçimler başka güne ertelendi. Bu durum ilk günlerde anlayışla karşılanırsa da seçim turlarından bir sonuç alınamaması siyasi bunalıma neden oldu. ¹⁵ Partiler, siyasi çıkar hesapları yüzünden cumhurbaşkanlığı makamına getirecekleri kişiyi bir türlü bulamıyorlardı. Devletin 'en yüksek makamı'nın boş kalması anlamına gelen bu durum, ordunun müdahale fikrinde inanılmaz bir fırsat yaratmış oldu. "Genel kurmaylık, günlerce ve aylarca sonuçsuz kalan seçim turları nedeniyle rahatsızlığını dile getirdi ve Cumhurbaşkanlığı seçiminin dünyanın hiçbir yerinde böylesine siyasal istismar konusu yapılmadığını söyleyerek Parlamento'nun içinde bulunduğu çıkmaza işaret etti." ¹⁶

Seçim turları ikinci ayını doldururken düğüm haline gelen sorunu çözmek için iktidar partisi AP ve anamuhalefet partisi CHP uzun bir aradan sonra ilk kez biraya geldi. Başbakan Süleyman Demirel Cumhurbaşkanlığı seçimi için millete gidilmesini önerirken Anayasanın 95. maddesinde yapılacak küçük bir değişiklik ve bir geçici madde ile parlamentoyu seçen milletin devlet başkanını da seçmesini önermekteydi. Ancak anamuhalefet partisinden bu konuda olumsuz tepki geldi; *Ecevit anayasadaki kuralların erdemine olan inançları* nedeniyle bu çözüme karşı çıktı. CHP'nin önerisi geniş tabanlı bir hükümetten yanaydı. Demirel, bu teklifi geri çevirince, iki büyük partinin uzlaşması konusundaki beklentiler suya düşmüş oldu. Anayasanın öngördüğü çoğunluk bu inatlaşma yüzünden sağlanamadığı için seçim turları aylarca birbirini izledi. ¹⁷

¹⁴ Cüneyt Arcayürek Açıklıyor- 9, s: 134- 37, 356- 68.

¹⁵ Aynı, s: 369-72, 467-71.

¹⁶ Milli Güvenlik Konseyi Genel Sekreterliği, 12 Eylül Öncesi Ve Sonrası, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1981, s.154.

Devlet başkanlığı makamının sürüncemede kalması devletin otorite boşluğunun iyice su yüzüne çıkmasına neden oldu. Kenan Evren, 30 Ağustos 1980 tarihinde Zafer Bayramı dolayısıyla televizyondaki canlı yayında yaptığı konuşmada darbenin sinyalini açıkça vermektedir. Bu konuşmada terörün önlenmesi amacıyla iki yıldır süregelen sıkıyönetim uygulamasına, kendi deyişle " askerî birlikler üzerinde az da olsa yarattığı olumsuz etkileri ortadan kaldırmak için" son verilmesi talebini dile getirirken yerine bir darbe fikrini koymakta ve daha baskıcı bir uygulama olmadan sorunlara çözüm gelmeyeceğini vurgulamaktaydı.

Uygun yasal tedbirler alınmak suretiyle, normal düzene dönülmesini bir çok defalar talep etmiş olmamıza karşılık , halen yürürlükteki yasalarımızın buna imkan vermediğini görmekte ve bu konuda, yeni yasal düzenlemelere ihtiyaç duyulduğu görüşünü taşımaktayız.

Ancak, Sıkıyönetim Komutanlarının hiç olmazsa bazı sorunlarına çözüm getirebilmek üzere, yetkilerinin arttırılması ile ilgili olarak sunulan yasa değişikliğinin Meclislerimizden geçirilebilmesi için sarfedilen çabalarımız maalesef netice vermemiştir.

Son yirmi yılda, yurdumuzda ortalama her iki yıla karşılık bir yıl sıkıyönetim uygulaması zorunluluğu ortaya çıktığına göre, nedenlerinin çok iyi bir tahlilden geçirilerek bir çözüm yolu bulunması gerekli görülmekte ve bu görevin de Meclislerimize düştüğüne inanılmaktadır.

Meclislerimizin aylardır çalışamaz ve Cumhurbaşkanı seçimi gibi çok önemli bir görevini yapamaz duruma getirilmiş olmasından ulusumuz derin ızdırap duyarken, ülkede huzur ve sükunun sadece Sıkıyönetim komutanlarından beklenmesinin ve kısa sürede gerçekleşmemesi üzerine de onların suçlanmasının insafla ve sağduyu ile bağdaştırılması, elbette mümkün değildir.¹⁸

CHP Genel Başkanı Bülent Ecevit aynı gün Petrol-İş Sendikası'nın Merkez Genel Kurul Toplantısı'nda, işçilere demokratik siyasal mücadelenin yapıldığı ve futbol sahası benzetmesinde bulunduğu alana, tribünlerden inerek demokrasinin kuralları içerisinde katılması çağrısında bulunuyordu. Eğer işçi oynanan maça seyirci kalmaya devam ederse "biri düdüğü çalar demokrasi biter" demektedir.¹⁹ Ecevit'in öngördüğü olayın gerçekleşmesi uzun sürmedi.

¹⁷ Aynı, s: 155- 159.

Hıfzı Veldet Velidedeoğlu, "Demokrasi Arayışı Ve Siyasal Partiler- I", 12 Eylül Karşı- Devrim, Evrim Yay., İstanbul 1990,s.166.

¹⁸ Kenan Evren'in Anıları 1,s: 531-532.

¹⁹ Aynı, s: 536-537.

Çözumsuz siyasi olaylar, karmaşa ortamı, toplumsal huzursuzluk zaten devleti koruma altına alma misyonunu yüklenmeyi alışkanlık haline getiren ordudaki psikolojiyle de birleşince olaylar 12 Eylül 1980 tarihine gelip dayandı. Kenan Evren komutanlığında yönetime el koyan ordu ülkede sıkıyönetim ilân ederek AP , CHP , MSP ve MHP Genel Başkanları siyasetten el çektirildi. Demirel ve Ecevit'in Silahlı kuvvetleri gözetimindeki zorunlu ikâmetleri bir ay sürerken, haklarında açılan davalar nedeniyle Erbakan bir yıl, Türkeş dört buçuk yıl tutuklu kalacaktı. ²⁰

Başbakan olarak hükümeti kurma görevi Deniz Kuvvetleri eski komutanı emekli Oramiral Bülend Ulusu'ya verildi. Siyasal çözümler konusunda oldukça deneyimli (!) ve keskin hareket eden silahlı kuvvetleri, ekonomik sorunlar konusunda çaresiz kalıyor; işin içine girmek istemiyordu. Bu konudaki çözümlerin askeriyeden bağımsız olarak gerçekleşmesi daha doğru olacaktı. Kabinayı oluşturan Prof. Turhan Feyzioğlu karşı çıksa da üst komutanların baskısı ile Turgut Özal 42. hükümette Devlet Bakanı ve Başbakan Yardımcılığına getirildi. AP hükümetindeyken Devlet Planlama Teşkilâtı'nda görevli olan Özal'ın kendi ile özdeşleştirdiği 24 Ocak kararları 1980'de de destek gördü. "MGK'nın 'ülkemizin ekonomik durumunu düzenlemek ve daha iyiye götürmek amacıyla yürürlüğe konulan ekonomik program ile yapılan anlaşmaların ve protokollerin uygulanmasına devam edilecektir' şeklindeki duyurusunun arkasındaki öneri Turgut Özal'dı." ²¹ 24 Ocak ekonomik politikası, emek- sermaye ilişkisini 'üretici sermaye' aleyhine, 'finans ve rantıye sermayesi' lehine değiştiren yeni bir devlet ve toplum anlayışının dayatılması anlamında tam bir restarasyondur. ²² Özal, ekonomide devlet müdahalesini eleştirmekte *devletçilik* yerine *piyasa ekonomisi*'ni koyarak daha o tarihlerde *özelleştirme*'den söz etmekteydi. Bu ekonomik uygulama modeli dış ülkelerin desteklemesi açısından da ordu cephesinde önem kazanıyordu. ²³

Milli Güvenlik Konseyi'nce 12 Eylül 1980 tarihinden geçerli olmak üzere Resmî Gazetede yayınlanan hükümler Anayasa'da değişiklik yapma hak ve yetkisini tamamen bu Konsey'e vermektedir. Artık ülkenin yönetimi, tamamen

Cüneyt Arcayürek, Cüneyt Arcayürek Açıklıyor-10/ Demokrasi Dur, Bilgi Yayınevi, Ankara 1990, s: 363-367.

²⁰ Mehmet Semih Gemalmaz, "12 Eylül Rejimi", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, cilt:14, İletişim Yay., İstanbul 1996, s.974.

²¹ M. Semih Gemalmaz, "12 Eylül Rejimi", s. 975.

²² Fikret Başkaya, "Türkiye'nin 1980 Dönemeci", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, cilt:14, İletişim Yay., İstanbul 1996, s.983.

²³ Hasan Cemal, Özal Hikayesi, Bilgi Yayınevi, Ankara 1990, s: 28-31.

ordunun elindeydi. MGK Yasama yetkilerini kendisinde topladığı gibi yürütme yetkilerini de üstlendi. Adlî düzenlemeler yapılarak yeni sıkıyönetim bölgelerinde *Sıkıyönetim Askerî Mahkemeleri* kuruldu. MGK ilk aylarda yoğun bir yasama faaliyeti ile işe girişti. Bunun altında müdahale öncesi döneme ilişkin bazı gerekçeler yatmaktaydı.

12 Eylül 1980 öncesinde Milli Güvenlik Kurulu'nun üyesi olan yüksek komutanlar ile bazı sıkıyönetim komutanları yetki azlığından şikayetçiydiler. Yakındıkları hususların başında da sıkıyönetim kanununda gerekli değişikliklerin yapılmayışı, DGM'lerin kurulmayışı, olağanüstü hal kanununun çıkarılmayışı gibi noktalar geliyordu. Bu talep ve şikayetler Milli Güvenlik Kurulu'nun asker üyeleri tarafından sık sık dile getiriliyordu. Ancak mevcut sivil- siyasal sistem bu taleplere tam cevap vermiyordu ya da veremiyordu. Başbakan Süleyman Demirel de bu taleplerden bazılarını demokratik bir hukuk devleti düzeniyle bağdaşır görmediğinden, olumsuz bir tutum içindeydi.²⁴

Anlaşıyor ki yüksek komutanlar siyasetçilerden talep edip gerçekleştiremediklerini bizzat yapma olanağını elde etmişlerdi. Kenan Evren 8 Ocak 1982 tarihinde Avrupa Konseyi Danışma Meclisi Heyeti ile yaptığı görüşmede bu duruma şöyle vurgulamaktaydı;

(...) Biz müdahaleyi yapmamak için iki yıl süreyle direndik. Sürekli ikazlarda bulunduk. 27 Aralık 1979'da o dönemin Cumhurbaşkanı'na bir uyarı mektubu verdik. Belirli istekler öne sürdük. 9 Ocak 1980 günü de Başbakana bir mektup sunduk. Böyle bir müdahaleyi istemiyorduk. O sebeple uzun süre siyasi partilerin biraraya gelerek ülkeyi çöküntüden kurtarmalarını bekledik. Bu sabah, Genelkurmay Başkanlığı'nda bir heyet üyesi, terörizme karşı şimdi sağladığımız başarıyı neden 12 Eylül'den önce gösteremediğimizi sormuş. İşte o zaman söylediklerimiz yapılırdı bu duruma düşülmezdi.²⁵

²⁴ Cüneyt Arcayürek Açıklıyor/10, s: 16-17.

MGK, 12 Eylül müdahalesinden yedi hafta sonra 'Geçici Anayasası'yı açıkladı. Bu hızlı yönelim, yönetimin kendisine bir hukuk çerçevesi çizme gereksiniminden doğmaktaydı. Hukuksal sınırlar Konsey'in elinde tuttuğu ve istediği zaman değiştirebileceği bir yapıdaydı. Anayasal düzenleme mantığının altında hem yönetimin yetkileri elinde tutma güdüsü; hem de güvencelerini sağlamak için müdahalenin hukuksal temelini oluşturmak eğilimi yatmaktaydı.²⁶ Böylece kısa zamanda yeni yasalar ve yasa değişiklikleri gündeme geldi. Özellikle 1981 yılıyla birlikte girilen yasama faaliyetleri öncelikle ceza kanununa ilişkindi. Türk Ceza Kanunu'nda cezaların ağırlaştırılması, görevi toplu terk, afiş ve pankart asma, silah zoruyla ceza evinden kaçma gibi eylemlerin ve cezalarının yeniden düzenlenmesi söz konusu oldu. Bunu, ceza yargılamasına ilişkin olanlar izledi. Güvenlik ve kamu düzenini ilgilendiren kanunlar çıktı. Bu yeni düzenleme içerisinde en dikkati çeken asayişe , ceza yargılamasına ve ölüm cezasının yerine getirilmesine ilişkin olanlarıydı. Ölüm cezalarının yerine getirilmesine yönelik yasalarda artış görüldü. Aradan geçen zaman içerisinde ülkedeki siyasal canlılığın tam olarak sönmediğini saptayan ve huzur ortamının tam olarak sağlanamadığı kanısına ulaşan MGK, 2 Haziran 1981 günü 52 sayılı kararı aldı. " (...) Her türlü siyasal parti faaliyeti, siyasal çekişmelerin sürdürülmesi, parlamento üyesi eski siyasetçiler ile parti yönetici ve üyelerinin ülkenin siyasî ve hukukî geçmişi ve geleceği hakkında Sözlü-yazılı demeçleri, makale yazmaları ve toplantı düzenlemeleri yasaklanmıştır. Bunun yanında, Sıkıyönetim Komutanlıklarının kararlarının tartışılması ve haklarında kamu davası açılmış tüzet ve gerçek kişilerle ilgili olarak kamuoyunu yanıltıcı ve ilgilileri etkileyici sözlü- yazılı demeç ya da mahkeme yayımı yoluyla beyan ve yorumda bulunmak da yasaklanmıştır." ²⁷ Yasaklar siyasal faaliyetlere indirilen büyük bir darbe oldu. Toplantı ve gösteri yürüyüşleri izne bağlandı. Dernek faaliyetlerine kısıtlamalar getirildi. İşçi hakları ve özellikle sendikal faaliyet özgürlüğü ile grev hakkı yokedildi. İnsan hakları alanında yaşama hakkı ve kişi dokunulmazlığı ihlalleri yaşandı. "12 Eylül rejiminin bilançosu özellikle siyasal idamlar açısından oldukça kabarıktı. 12 Eylül 1980 ile 25 Ekim 1981 tarihleri arasında siyasal suçtan 10 kişi idam edildi. Bu dönemde askerî savcılar, sayıları birkaç binlere ulaşan idam cezaları istedi. İdamlar gerek içte gerekse Batı kamuoyunda tepkilere yol açtı. 20 Aralık 1982

²⁵ Kenan Evren, Kenan Evren'in Anıları 3, Milliyet Yayınları, İstanbul 1991, s.16.

²⁶ İlhan Selçuk, "Anayasal Düzenlemenin Mantığı" (31 Ekim 1980 tarihli yazısı), Cumhuriyet Yılığ'83 (12 Eylül 1980-31 Aralık 1982), cilt:1, Can Matbaa, İstanbul 1983, s.63.

²⁷ Bkz., Resmi Gazete, sayı: 17361, Karar No: 52, 05.06.1981.

günü Danışma Meclisi'nin gündemine getirilen Cezaların İnfazı Hakkındaki Yasa'ya bir madde eklenmesi ile yasa önerisi kabul gördü. Öneri, haklarında mahkemelerce verilip kesinleşen ölüm cezalarının yasama organlarınca yerine getirilmemesini, yaşamlarının sonuna kadar kapalı infaz kurumlarında kalmalarını öngörüyordu. Yasa önerisi, MGK'ca onaylandı ancak Resmi Gazete'de yayımlanmadığı için yürürlüğe girmede. Bu arada idamlar tüm hızıyla devam etti. 1982- 1983 yıllarında 15'i siyasi, 23'ü adli tutuklu idam sehvasına yollandı." ²⁸ Hak arama özgürlüğü ile adil yargılanma ilkelerinden uzaklaşıldı. Bu dönemde, yargı kararı olmadan ve sıkıyönetim komutanlarının kararı ile 'bir daha kamu hizmetinde çalıştırılmamak üzere' görevlerine son verilen kamu personelinin sayısı on bini buldu. *Vatandaşlık Kanunu*'nda yapılan değişikliklerle 'Vatandaşlığın kaybettirilmesi' yolu sonuna kadar açıldığından , yurt dışına kaçmak zorunda kalan pek çok kişi yurttaşlık haklarını yitirdi. ²⁹

Askerî rejim süresince ülke genelinde ilân edilen sıkıyönetim ve sıkıyönetim komutanlıklarına bağlı olarak kurulan askerî mahkemeler dolayısıyla askerî yargı, sivilleri giderek daha fazla içerecek biçimde genişledi. Özellikle 12 Eylül öncesinde işlendiği ileri sürülen suçlardan dolayı olağan mahkemeler önünde yargılanıp aklanan ya da haklarında takipsizlik kararı alınan pek çok kişi, 12 Eylül döneminde kurulan sıkıyönetim mahkemelerinde yargılanarak ağır cezalara çarptırıldı. Dolayısıyla yargı açısından durum, bağımsızlığı olmayan ve doğal mahkeme kavramına girmeyen bu mahkemelerin sivilleri de suç listesine alarak yargılama yetkisi kazanmış oldu. Bu dönemde, hukuk devleti ilkesi de yasalar eliyle büyük ölçüde etkisiz hale getirilmiş oldu. ³⁰

Kenan Evren 1981'e adım atılırken yeni yıl mesajında 'demokratikleşme takvimini' ve ülkeyi 'yeniden yapılandırma projesi'ni açıkladı. Bunun en önemli aracı yeni Anayasa idi. 1982 sonbaharında Anayasa için halkoylaması, 1983 sonbaharında da genel seçimler yapılacaktı. MGK ve Danışma Meclisi'nden oluşan Kurucu Meclis Anayasa çalışmalarına bu yönde başladı. Anayasa taslağını ve metnini oluşturmada hazırlık görevi üstlenen Danışma Meclisi'nde Genel Kurul Başkanı Prof. Orhan Aldıkaçtı bir Anayasa komisyonu oluşturdu. Bu komisyon, üniversiteler, yüksek mahkemeler, sendikalar, meslek kuruluşları

²⁸ Reha Öz, "Danışma Meclisi'nde İtibar Görmeyen Öneri...", "İdamlar, Bir Yıl Görüşülmezse...", "Göstermelik Anayasa Değişikliği", *Türkiye'nin Ekonomik/ Politik/ Siyasal Yapısı*, BDS Yay., İstanbul 1992, s: 503- 508.

Ayr. Bil. İçin Bkz., Reha Öz, "Askeri Dönemler ve İdamların Dökümü", *Aynı*, s: 526- 545.

²⁹ Bülent Tanör, *Bugünkü Türkiye (1980- 1995)*, s: 35-36.

³⁰ Aynı, s. 36.

gibi çeşitli kurum ve kuruluşlardan Anayasa taslağının oluşması aşamasında görüş istedi. Bunun bir formalite olduğu konulan sınırlamalar ve dayatmalardan açıkça anlaşılmaktaydı. Anayasa Komisyonu'nun isteği üzerine Anayasa konusuyla doğrudan ilgili kurum ve kuruluşların görüşleri alınacak; bunların dışında kalan ve her türlü siyasal faaliyette bulunmaları yasaklanmış olan dernekler, tüzel kişiler ve topluluklar bu konuda görüş açıklayamayacaklardı. Yasaklamalara feshedilen partilerin genel başkanı, genel başkan yardımcıları, genel sekreterleri, genel sekreter yardımcıları ile genel yönetim kurulu üyeleri de dahildi. DM'de oluşturulan taslak metin MGK'ya sunuldu ve Komisyon kendisine bağlı komisyonlarla metinde önemli değişiklikler yaptı.³¹ Cumhurbaşkanı'nın olağanüstü hallerle ilgili olarak etkinlik alanı artırıldı. Yargı gücünün yürütme karşısında gerilemesi 82 Anayasası taslağının göze çarpan başka bir boyutuydu. Bu dönemde *Yüksek Hâkimler Kurulu* yerine *Hâkimler ve Savcılar Yüksek Kurulu* oluşturulmuş; Adalet Bakanı bu kurulun başı, müsteşar da doğal üyesi sayılmıştı. Yürütme'nin başı olan Cumhurbaşkanı'nın yüksek yargıç atamalarında yetki sahibi olması, durumu apaçık gözler önüne sermekteydi. Yargı, bakanlığın denetimi altına girmişti. Önceki Anayasada kendi özlük işlerinde dava açabilen Yüksek Hâkimler Kurulu, Yargıtay, Danıştay, Askerî Yargıtay ve Üniversiteler elinden bu olanak alındı.³² 1980'li yıllar yargıyı ayak bağı olarak gören bir anlayışın egemen olduğu ve hukuk devletinin yok sayıldığı yıllar olarak tarihe geçecekti.

Adlî yılın başlaması nedeniyle 6 Eylül 1982 tarihinde Yargıtay Başkanlığı'nca düzenlenen törene katılan Evren yargı mensuplarına şu mesajı vermektedir:

(...) Parleментар demokratik rejimlere dayalı devlet sistemlerinde, yasama, yürütme ve yargıdan oluşan devlet görev ve yetkileri içinde yargının özel bir önem taşıması doğaldır. Ancak, gönülden benimsediğimiz hukukun üstünlüğü dolayısıyla, yargının diğer iki devlet kuvveti üstünde bir hakimiyete sahip olabileceğini kabul etmenin demokrasi prensipleri ile bağdaşamayacağı bir gerçektir.³³

Daha önceleri parlamenter hakemlik karakteri gösteren

³¹ Ayr. Bil. için Bkz., Mehmet Semih Gemalmaz, "12 Eylül Rejimi", Cum.Dön.Tür.Ans., cilt: 14, s: 978- 988.

³² Bugünkü Türkiye, s: 43-44.

³³ Evren'in Anıları 3 ,s.242.

Cumhurbaşkanlığı statüsüne 1982 Anayasası ile aktiflik kazandırıldı ve bu konum yasama- yürütme- yargı ile ilgili yeni görev ve yetkilerle teorik anlamda da güçlendirildi. Cumhurbaşkanı'nın tek başına imzaladığı kararlar alehinde, yargı yoluna başvurulamaması, millî güvenlik ve olağanüstü yönetim usûlleri açısından sistemin en üst kişisi olması, olağanüstü hal ve sıkıyönetim ilânı kararları ile bunlarla ilgili kanun hükmünde kararnamelerin başkanlığı altındaki bakanlar kurulu tarafından yapılıyor olması, özellikle yüksek bürokrasi ve yargı ile ilgili atama yetkileri bakımından güçlendirilmiş bir konum sergilemekteydi. Yasama-yürütme-yargı organlarında Merkezîyetçiliğin işareti olan bu anlayışın tipik göstergesi ise özerk kurumların tasfiyesi oldu. 1980'li yıllar özerkliklerin *devlet içinde devlet* sayıldığı bir anlayışın egemenliğine sahne oldu. Bu açıdan en büyük darbeyi yiyen kurumların başında üniversiteler geldi. *Yüksek Öğretim Kurumu* (YÖK) üzerinden Cumhurbaşkanlığı'na bağlanan bu kurumlar, yukarıdan aşağıya inen bir atamalar zinciri içerisinde idarî, malî , bilimsel özerklik ve özgürlüğün dışında bırakılarak adetâ yokedildi.

34

Millî Eğitim Bakanlığı'nca hazırlanan Yüksek Öğretim Yasa Tasarısı'nda *paralı yüksek öğrenim düzeni* getirildi. Bu tasarı ile birlikte özel yüksek öğrenim kurumlarının açılmasına olanak sağlanmakta ve *idarî özerklik* tümüyle ortadan kaldırılmış oldu. Böylece, rektör ve dekan seçimleri Devlet Başkanlığı'na bırakılmış oldu. Bu da Devlet Başkanları'nın üniversite içinde siyaset yapma olanağı elde etmelerini anlamına geliyordu. Özerkliğe karşı duyulan tepki, 12 Mart ve 12 Eylül öncesi eylemlerinde yer alan bir kısım militanın üniversite öğrencisi olmasından kaynaklanmaktaydı. Üniversitelerin 'anarşi yuvası' olduğu düşünülmekte ve idarî özerklik sakıncalı görülmekteydi. Askerî yönetim üniversiteleri anarşi yuvası olmakla suçladı. Bu sebepten dolayı üniversitelerin disipline edilip denetim altına alınması zorunluluğunu öne sürüldü. Kaynağını ve asıl sorumlularını bilindiği halde terör olaylarının sorumlusu olarak özerk üniversite hedef gösterildi. ³⁵ Anarşinin ve terörün kaynağının üniversite olduğu yargısını tamamen yanlış bulan görüşler vardı.

12 Mart öncesi ilk «işgal ve boykot » eylemleri, özerklik ilkesi gereğince yönetilen üniversitelerde değil, Devlet Bakanlıklarından birine bağlı bir meslek lisesi'nde başlamıştır; bu bir yana, «özerklik nedeniyle yurtlarına girilmediği»

³⁴ BugünküTürkiye , s: 44-45.

Bkz., Haldun Özen, "YÖK Reformculuğunun Çöküşü", Yarın, sayı: 57, Ankara, Mayıs 1986, s: 16- 17.

³⁵ Füsün Özgören, "Yüksek Öğretim Kurumlarının Özerkliği ve YÖK...", ABRA, sayı: 6, Ankara, Şubat- Mart 1993, 8- 14.

söylenen ODTÜ , kuruluş yasası gereği «özerk»
değildi! Üniversiteyi yöneten «mütevelli heyet»i,
Milli Eğitim Bakanlığı'nca seçilmekteydi.

Terörist eylemlerde yeralan militanların çoğunun
«üniversite kökenli» olduğu savı da yanlış ve
abartılı bir önyargıdan kaynaklanmaktadır.
Örneğin, 12 Eylül öncesi terör eylemlerinde yeralan
militanların büyük bir kısmı Milli Eğitim
Bakanlığı'na bağlı «Eğitim Enstitüsü»
kökenlidirler.³⁶

Aslında üniversiteler hakkındaki yargının topluma empoze edilmesi ve
tukaka olarak gösterilmesi Evren'in, sözettiği demokrasi sürecinin sözde
yaşanacağını açıkça anlatmaktaydı. Toplumun en yetişkin ve aydın kesiminin
barındığı bu kurumların kendini yönetemez düşüncesine sokulurken, yüksek
eğitim sürecinden geçmeyen hatta okuma- yazma dahi bilmeyen seçmen
yığınlarının yapılacak genel seçimlerde kendi kendilerini yönetmesi için seçim
yapılması sözü edilen demokrasinin çelişkisini ortaya koyuyordu.

Askeri rejim sürecinde üniversiteler aciz kurumlar haline dönüştü.
"Öğretim üyeliği tümüyle tahrip edildi. Eski öğretim üyelerinin bir bölümü
yargısız biçimde suçlanarak üniversitelerden atıldı. Öğretim üyelerinin bir
bölümünün kazanılmış hak olan ünvan ve atamaları durduruldu. Kariyer ile
uzaktan yakından ilgisi olmayan bazı enstitü ve yüksekokul hocalarına öğretim
üyeleri ünvanları verildi. Öğretim üyelerinin sistemi eleştiri hakları ellerinden
alınarak yönetime katılmaları engellendi. Bu düzene karşı çıkanlar ya görevden
alındı ya da sürülerek cezalandırıldı. Öğretim ve yönetim kadrolarını içeren
yaklaşık beş bin kişi üniversiteden atıldığı gibi bu kişilerin dönmesini önleyecek
her türlü önlem sürekli yürürlüğe konuldu. Sistemi içten eleştirmek tümüyle
yasaklandı. Üniversitenin araştırma işlevi, maddî ve manevî olanaksızlıklar
nedeniyle, en önemlisi, araştırma ortamının yok edilmesiyle asgârî düzeye
indirildi." ³⁷ Aydın kesimin barındığı her türlü kuruluş tahrip edilirken
sanatın üretildiği yerlerin bunun dışında bırakılması olanaksızdı. Sanat
kurumları 12 Eylül örtüsü altına alınırken pek çok sanatçı sıkıyönetim yasası

³⁶ Uğur Mumcu, "Özerklik..." , (20 Ağustos 1981 tarihli yazısı), Cumhuriyet Yıllığı '83, cilt:1,
s:314-315.

³⁷ Emre Kongar, "Üniversitenin Çöküşü Önlenebilir", 12 Eylül Kültürü, Remzi Kitabevi, İstanbul
1995, s: 219-220.

Bkz., Haldun Özen, "Nasıl Bir Üniversite İstiyoruz", Bilim ve Sanat, Bilsan Yay., sayı:90,
Ankara, Haziran 1988, s: 27- 28.

dolayısıyla sanattan el çektilirdi. Gerek görsel gerek plastik sanatlar alanında ağır bir baskı dönemi başladı. Yasaklı filimlerin, yasaklı tiyatro oyunlarının, yasaklı yayınların, yasaklı sanatçıların devri başlamıştı. 1980'den önce de sanata ve sanatçıya uygulanan baskılar yok değildi. Ancak bu dönemde devlet eliyle uygulanan şiddet öylesine yoğun ve yasalara bağlanarak öylesine ibret verici hale getirildi ki sanatçı baskı dönemlerinde gösterdiği alternatif çıkışı üretemeyecek duruma düştü. Sendikalar, meslek örgütleri, üniversite gibi toplumun hareketli kesimini oluşturan sanat kurumları da donuklaştı.

Anayasa çalışmalarının başlangıcında , *"Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin varlığı ve bağımsızlığı, ülkenin ve milletin bütünlüğü ve toplumun huzuru korunarak, milli dayanışma ve sosyal adalet anlayışı içinde herkesin insan haklarından ve temel hürriyetlerden eşitlik ilkesine göre yararlanmasını ve hukukun üstünlüğünü sağlayacak demokratik laik hukuk devletinin kurulması için gereken hukuki düzenlemelerle Anayasayı, Siyasal Partiler ve Seçim kanunlarını yapmak"* ³⁸ şeklinde yazılan açıklamadan da anlaşılacağı gibi en yüce değer 'birey' değil, 'devlet ve Türk millî menfaatleri'ydi. Böylece söz konusu kavramların evrenselliği yadsınarak, bunlar 'millîleştirilmiş' oldu. Bu yaklaşım daha önceki bölümde ele aldığımız Cumhuriyetin ilk on beş yılını kapsayan bir yaklaşımı hatırlatmaktadır. Bilindiği gibi cumhuriyet rejimi ile birlikte yeni bir devlet yapısının oluşturulması sürecine girilmişti. Bu süreçte sanat, devletin çıkarları doğrultusunda neredeyse Atatürk ilkelerini ve devrimleri topluma benimsetmek amacıyla yararcı bir yaklaşım içinde ele alınmaktaydı. Gündümlü bir sanat yaratılmıştı ancak, o dönemde birey, toplum yararına ve devletin bir üyesi olarak devletle birlikte hareket etme konumundaydı. Daha özele inersek, tiyatronun bireyin bu durumunu vurgulayan ve destekleyen oyunlarla dolu olduğunu hatırlayacağız. Oysa bu dönemde devletin bireyle birlikte değil, bireye karşı tavrı söz konusudur. Millî dayanışmanın bireyi yokederek yaratılma düşüncesi de yine bu döneme özgü afaki bir düşünce olarak kalacaktır. İnsanın en temel hakkı olan yaşama hakkı için bile Devletin Başkanı konumundaki Kenan Evren, *"asmayalım da besleyelim mi?"* demiştir. Birey hak ve özgürlük anlayışı ile asla bağdaşamayacak olan bu düşünce devlet eliyle işlenen cinayetlerin açık bir göstergesiydi. Askerî Ceza Yasası'nın 146. maddesi, anayasal düzeni zor kullanarak değiştirmeye kalkışanlara, ölüm cezası öngörmekteydi. 12 Eylül döneminde askerî savcılarca bu yasaya dayanılarak binlerce kişinin idamı istendi; yüzlerce kişi hakkında ölüm cezası verildi; bunlardan bir bölümü de infaz edildi. Ancak burada dikkati çeken bir konu hiçbir sağ görüşlüye bu

³⁸ BugünküTürkiye, "Kurucu meclis Hakkında Kanun", s.133.

maddeden ceza verilmediği, sol görüşlülere ise oldukça ölçsüz biçimde kullanıldığıydı. 12 Eylül'den sonra cezaları infaz edilenlere baktığımızda bu ayrım kendini açıkça göstermekteydi. Sağ ve sol örgütler açısından yargılamada farklı uygulamalar *yaşa önünde eşitlik* ilkesine ters düşmekteydi. Bu anlamda 12 Eylül Dönemi en kalıcı acılar; unutulmayacak kinler üreten uygulamalara damgasını vurdu. ³⁹

İdarenin birey hak ve özgürlükleri üzerindeki müdahale olanakları genişlemiş, insanlık tarihinin vazgeçilmez kavramları olan ve bireyi doğrudan ilgilendiren düşünce, bilim ve sanat özgürlüklerinin kısıtlanması da buna dahil edilmişti. Türkiye'de yaşayıp da bilim ve sanat eseri üretmek isteyenlerin bilim ve sanatın kurallarına uygun davranması yetmeyecek, düşünsel ürünlerinin yasalara uygunluğunu da tartmaları gerekecekti. ⁴⁰ Bilim ve sanat özgürlüğü, yaratma hakkı ile 1961 Anayasası'nda hiçbir sınırlayıcılığı barındırmazken 1982 Anayasa taslağında eklenen bir hükümle getirilen sansür, bu konudaki özgürlüğü yok eder. Herkes, düşünce ve fikirlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla açıklama ve yayma hakkına sahipti; ancak buna son bir hüküm eklenince bu özgürlük, radyo, televizyon ve sinema yoluyla yayınları izin sistemine bağlandı. ⁴¹ Sanatsal yaratma ürünleri, anayasal birer hakkın yerine getirilmesi olarak düşünüldüğünde, sanat ürünleri kişinin zarar görmesine yol açsa da, anayasal kavrayış biçimiyle çelişse de, toplumdaki genel ahlak anlayışıyla bağdaşmasa da hukuka aykırı sayılmaması gerekir. Bir ürünün *müstehtecen* ya da *suç işlemeğe yöneltici* nitelikte sayılabilmesi, ancak ürünün sanatsal veya bilimsel niteliğinin bulunmamasına; açıklanan görüşlerin düşünce niteliğinde sayılmamasına bağlıdır. Bu ayrım da yasal kurallara göre değil, sanatın ve bilimin kendi ölçülerine göre saptanabilecektir. Bir ürünün sanat değeri bulunduğu, o sanat dalının kendi objektif ölçülerine göre saptandığında, yaratma ve eleştirme hakkının varlığı da kabul edilmiş olacaktı. Oysa yeni anayasa düzenlenmesi ile birlikte sanat ürünü yaratma hakkının, bilim ve sanat ölçütleri yerine, mevcut yasal düzene uygunluk açısından saptandığı ortaya çıkar. İşte böyle bir süzgeçten geçen sanat, kendi ölçütlerini bir kenara bırakarak mevcut düzene ayak uydurmaya çalışınca, sanatın her alanında kendiliğinden ya da bilinçli bir sansür kendini hissettirir düzeye gelir. Özellikle

³⁹ Ayr. Bil. İçin Bkz., Reha Öz, "146. Madde Tartışması: Bir Hukuk Çıkmazı..", Türkiye'nin Ekonomik/Politik/Siyasal Yapısı, s: 488- 496.

⁴⁰ Bugünkü Türkiye, s.47.

⁴¹ Ayr. Bil. için Bkz., Yaşar Gürbüz, "Fikir Gazeteciliğinden Sarı Basına", Hürriyet- Gösteri, sayı: 22, Eylül 1982, s:67- 69.

Ayr. Bil. için Bkz., Çetin Özek, "1982 Taslağı Anayasa Olursa", Aynı, s: 70- 71.

tiyatro oyun yazarlığı açısından kendini daraltan bir çembere sokar. Ayrıca ödenekli kurumlarda oluşturulan tiyatro dağarı da bu düzenin bir parçası haline dönüşür.

Anayasa, topluca kullanılan hak ve özgürlüklere karşı da sınırlayıcı, baskıcı bir tutum içindeydi. Toplantı ve gösteri yürüyüşü, dernek kurma, sendikal faaliyet, partisel özgürlükler konusunda getirilen sayısız yasaklama yanında dernek, sendika, vakıf, parti gibi kuruluşların aralarındaki siyasal amaçlı işbirliği ya da ortak çalışmaların yasaklanması da devletin insanların biraraya gelmesinden duyduğu ürküntüyü gözler önüne sermekteydi. Grev, sendika, toplu sözleşme gibi sosyal hakların işyerine bağlı ekonomik boyutlar içinde tutulmak istenmesi, siyaset yasağının başka bir boyutu olarak kendini gösterdi. Devlet memurlarının ve öğrencilerin partilere üye olmalarının yasaklanması çalışanlar ve öğrenciler ile siyasal yaşam arasına duvar örülmesine neden oldu. Bu kısıtlamalar zaten yeterince katılımcı olmayan demokrasiyi iyice sıkıştırdı. Siyasi partiler kendi politikalarını yürütmek ve güçlendirmek amacıyla dernekler, sendikalar, vakıflar, meslek kuruluşlarıyla maddî ve manevî yönlerden işbirliği yapamayacaklardı. Oysa çağdaş demokrasi kuramında siyasal partilerin varlık nedeni ve temel işlevi buydu. Yoksa, siyaset, bütün ikincil örgütlerden tecrit edilmiş ve atomlaştırılmış bireylerin usûlüne göre partilere göre girip çıkmasından ibaret değildi.⁴² Anlaşılan o ki, yeni kanunlarla şekil alan ve uygulanan anayasa taslağı siyasal ve toplumsal yaşamın yönetimini ve denetimini ordunun elende tutması için bir paravan niteliğindeydi. Devletin birey ve topluma karşı, siyasal organların yargıya karşı yürütmenin yasamaya karşı, Cumhurbaşkanı'nın hükümete karşı olduğu bir ülkede 1982 Anayasası'nın yasalı ama hukuksuz bir düzeni kurumsallaştırdığı, yönetilenlerden çok yönetenlerin hizmetinde olduğu açıktı.

1982 Anayasa'nın kabulü için halkın oyuna başvurulacaktı. Bunun için gerekli hukuksal düzenlemeler yapıldı. 25 Ekim 1982 tarihinden itibaren *Anayasanın çeşitli vasıta ve yollarla halka tanıtılması ve açıklanmasına ilişkin esaslar Milli Güvenlik Konseyince belirlenir ve düzenlenir* maddesinin anlamı ise gayet açıktı; Anayasanın eleştirilmesi yasaktı. Oy kullanmayanların beş yıl süreyle seçme ve seçilme hakkından yoksun bırakılmasını içeren kanun maddesi, halk üzerinde psikolojik baskı yapmanın bir başka yoluydu. Anayasa komisyonu Başkanı Prof. Orhan Aldıkaçtı bunun bir şantaj olduğu neredeyse açık açık ifade etti; " (...) Bizim Anayasamız Kabul edilecektir. Kesin... Çünkü

⁴² BugünküTürkiye, s.48.

Taha Parla, "1982 Anayasası'yla Siyasal Partilere Getirilen Kısıtlamalar", Türkiye'nin Siyasal Rejimi (1980- 1989), İletişim Yay., İstanbul 1993, s:111- 113.

Anayasanın kabul edilmesi demek, Siyasi Partiler Kanunu'nun yapılması ve seçime gidilmesi demektir... Seçmen bunu değerlendirecek ve bir an evvel normal düzene geçilmesi için Anayasaya oy verecektir." ⁴³ Dolayısıyla topluma, olumsuz oy vermenin siyasal hayattaki belirsizliğe destek olmak ve askerî rejimin sürmesine rıza göstermek anlamına geleceği fikri dayatılmış oldu. MGK bununla da yetinmedi elbette, yayınladığı 71 sayılı karar ile Devlet Başkanı'nun radyo ve televizyonda ve yurt gezilerinde yapacağı anayasa tanıtma konuşmaları hiçbir şekilde eleştirilemeyecek ve bunlara karşı yazılı veya sözlü herhangi bir beyanda bulunulamayacaktı. ⁴⁴

Anayasanın halkoylaması 'hayır' ya da 'evet' biçiminde iki karşıt seçeneği sunmaktaydı. Anayasa tasarısının bu iki seçenek karşısındaki halka gereği gibi açıklanması ve tanıtılması gerekmektedir. Oysa, Anayasayı överek benimsetmek tek yanlı propagandaya karşılık gelmekte ve demokratik olmamaktaydı. TRT'nin devletin propaganda aracı olarak kullanılması buna somut bir örnekti. Kenan Evren, 'Anayasaya evet' kampanyasını başlatarak tek yönlü bir tanıtma kampanyasına girişti. Buna göre, Anayasa'nın doğru ve yararlı olduğu, buna 'Evet' demenin yüce bir yurttaşlık görevi sayılması, 'Hayır' diyenlerin ise vatan haini olduğunu inandırılmak istendi.

Evren'in 27 Ekim 1982 tarihinde Diyarbakır'daki konuşması , halkın Anayasaya 'Evet' demesi için yaptığı psikolojik baskının bir kanıtıydı. *Türk milletinin birlik ve beraberliğini kabul edemeyen ve ülkeyi 12 Eylül öncesine döndürmeye çalışan dış güçlerin yanında bunların yardımcısı olduğunu ileri sürdüğü iç güçlerden de bahseden Evren, konuşmasını şöyle sürdürdü;*

(...) Zira bunlar, kendilerini artık muayyen bir ideolojiye angaje etmişler, beyinlerini yıkamışlardır. Bu gibilere ne yapsanız, ne söyleseniz para etmez. Onların kafalarını kesseniz inandıkları bu sapık ideolojilerden ayıramazsınız. Gerçi bunların içinde olup da, sonradan hakikati görüp anlayanlar , doğru yolu görenler de mevcuttur. Bunu inkâr edemeyiz. Fakat bunlar maalesef azınlıkta kalmaktadırlar. Bu gibi beyni yıkanmışlardan biz, hazırladığımız ve sizlerin tasvibine sunduğumuz Anayasaya (Evet) demelerini esasen beklemiyoruz. ⁴⁵

⁴³ Bugünkü Türkiye, s.41.

⁴⁴ Ankara Cumhuriyet Bürosu, "Milli Güvenlik Konseyi 71 Sayılı Kararı Yayınladı", Cumhuriyet Gazetesi, sayı: 20909, 21 Ekim 1982, s.1,11.)

⁴⁵ Evren'in Anıları 3, s. 311.

Evren'in konuşmasında tanımlamaya çalıştığı, sapık ideolojinin tutsağı vatan haini ile doğru yolu görmüş olan iyi vatandaş arasındaki ayırımı, anayasaya 'evet diyenler' ve anayasaya 'hayır diyenler' olarak getirmesi , iyi vatandaş olmanın gereğini de anayasayı kabul etme koşuluna bağlamış oldu.

Evren, çeşitli şehirlere yaptığı yurtiçi gezilerinde hem yaptıkları darbe hem de hazırladıkları Anayasanın olumluluğu yönünde halkı etkilemeye ve baskı altında tutmaya devam etti.

Biz her bakımdan bu Anayasada aldığımız tedbirlerle, 12 Eylül öncesinin tekerrürünü önlemeye çalışıyoruz. Sadece çalışma hayatında tedbir alıyor değiliz. Devletin, toplumun, fertlerin hayat ve münasebetlerinin her kesiminde yeni tedbirleri öngördük. Eğer bu tedbirler gereksiz ise, söyleyiniz vazgeçelim ve tekrar 12 Eylül öncesi olduğu gibi, hatta bu sefer daha beter bir hale geri gelinsin. Buna razı olacak mısınız. Buna; asil ruhlu, temiz kalpli, vatanını, milletini, devletini seven ve korumak için çırpınan hiçbir Türk vatandaşı ve Türk işçisi razı mıdır? ⁴⁶

Bu sorunun yanıtını konuşmasında Evren'in kendisi *elbette razı değildir* diyerek yine kendi verdi. Nitekim 7 Kasım 1982 tarihinde yapılan halkoylamasında halktan aldığı yanıt da istediği gibi olacaktı. "1.594.661 red oyuna karşın 16.945.545 kabul oyu ile Anayasa kabul edildi." ⁴⁷ Yüzde doksan iki çoğunlukla kabul gören Anayasa sonucunda Evren de Türkiye Cumhuriyeti'nin 7. Cumhurbaşkanı sıfatını almış oldu.

Olağanüstü koşullarda hazırlanan ve oylatılan Anayasa, 12 Eylül 1980 tarihi ile yeni TBMM'nin başkanlık divanının oluşacağı tarih arasında üretilecek olan MGK işlemlerinin anayasa yargısı denetimi dışında olduklarını ve olacaklarını ilan etmişti. Yasalar bunların içinde ve başında yer alıyordu. Demek ki Anayasaya sokuşturulamayan anti - demokratik hükümler MGK eliyle yasalaştırılabilecek , bunların da anayasaya

⁴⁶ Aynı, s. 325.

⁴⁷ Cumhuriyet Yıllığı'83, cilt:2, s. 758.

aykırılığı ileri sürülemeyecekti. Anayasaya olumlu oy verildiği için, işin meşruluk yönü de tartışma konusu olmaktan çıkmıştı. MGK artık bu yetkisini milletin onayından geçmiş Anayasadan alıyordu.

48

Tarihsel sürecini gözönünde tuttuğumuzda, yapılış ve yürürlüğe konuluş biçimine, taşıdığı hükümlerin içeriğine baktığımızda 1982 Anayasası'na ne sosyolojik ne de hukuksal anlamda bir Anayasa demek güçtü. *Bu olsa olsa bir disiplin yönetmeliğiydi. Geniş yığınları siyasetin dışında tutmak istediği için halka inanmayan; oligarşik çıkarlar adına partilere ve parlamentoya güven duymayan; değerler hiyerarşisinin tepesine insanı değil, devleti yerleştiren; temel insan hakları ve özgürlükleri adına bir yasaklar listesi sunan; yarınlara hiçbir şey söylemeyen, tersine toplumu dondurmak isteyen, bir belgedir.* ⁴⁹ Kabul edilen böyle bir Anayasa'ydı ama toplumun neredeyse tamamı tarafından kabul görmüştü.

Anayasanın kabulünden sonra, yasaları kendi denetiminden geçmiş kişilerden kurulu meclise bile emanet edemeyen MGK bir yıl daha iktidarı elinde tuttu. Vakit kaybetmeden hızlı bir yasama faaliyeti içine girdi. Bugünkü anayasal, siyasal, sendikal, kültürel, toplumsal vb. yaşamı düzenleyen belli başlı yasaların neredeyse tamamı o dönemde çıkarıldı ya da değiştirildi. Dolayısıyla anayasanın askerî bir rejimin ürünü olarak bu rejimin askerî organının iradesini taşıması kaçılmazdı. Bu da kurumlarıyla birlikte geri çekiliyor bile olsa dayattığı anayasa, yasa ve kurallarıyla askeri rejimin hâlâ yürürlükte, hâlâ geçerli olduğunu göstermekteydi.

12 Eylül Anayasası'nın referandumda onaylanması ve siyasal yasakları içeren 4. maddenin uygulamaya girmesiyle birlikte Demirel, Ecevit, Erbakan ve Türkeş için on yıl süreyle politika yasağı işlemeye başladı. Halkoylamasının sonrasinda Kenan Evren yaptığı yurtiçi gezilerindeki konuşmalarında demokrasinin yeniden başladığı sanısına kapılmamaları için siyaset yasaklarının devam ettiğini hatırlatarak, yeni temsilciler bulunmasını öğütlemekteydi. Bir süre sonra seçimli ve partili hayata geçişin hukukî adımları atılmaya başlandı. 5 Mayıs 1983'te çıkan *Yeni Siyasî Partiler* kanunu bu düzenin yeni siyasal partilerinin kurulması için neden oldu. Özal'ın kafasında parti kurarak siyasete atılma fikri bu tarihlerde kesinleşti. ⁵⁰ Özal, Şubat 1983'te Amerika'dan

⁴⁸ Bugünkü Türkiye, s. 50.

⁴⁹ Server Tanilli, "Nasıl Bir Demokrasi?", Bilim ve Sanat, Bilsan Yay., sayı: 74, Ankara, Şubat 1987, s: 14- 15.

⁵⁰ Bugünkü Türkiye, s. 52.

Özal Hikayesi ,s. 40.

döndüğünde yeni isimlerle parti kuracağını açıkladı. Özal daha sonraki aylarda Kenan Evren'le görüşerek fikrini anlattı. Evren Özal'ın Ulusu ile çalışmasını istiyor aynı tabana dayalı iki ayrı partiyi onaylamıyordu. Ancak Özal, Evren'i kuracağı partinin aşırılıktan uzak, 12 Eylül'den önce TBMM'de bulunan dört eğilimden insanları da içine alan bir siyasi kuruluş olacağı yönünde ikna etti. Evren sağda birleşmeden ve tek parti olarak seçimlere girilmesinden yana olsa da Özal buna kesinlikle yanaşmadı.⁵¹

Mayıs - Temmuz 1983 tarihleri arasında Milliyetçi Demokrasi Partisi (MDP) başta olmak üzere birçok parti kuruldu. Büyük Türkiye Partisi (BTP), Anavatan Partisi (ANAP) ve Halkçı Parti (HP)'yi daha sonra Sosyal Demokrasi Partisi (SODEP) ve Refah Partisi (RP) izledi. BTP askerî rejimin hışmına uğrayan ilk parti oldu. Feshedilmiş bir parti olan AP'nin devamı olarak faaliyette bulunduğu iddiasıyla kapatılan BTP'nin boşluktaki izini sürmek için bu defa Doğru Yol Partisi (DYP) kuruldu. Evren, ayakta kalan partiler arasında yerini alan DYP'ye karşı siyasî çözümsüzlük yaşamaktaydı. Sivil siyasal yaşama dönüşün güdümlü niteliği bundan sonra *vetolar* sisteminde kendini gösterecekti. MGK parti kurucularını veto etme yetkisini eline aldı. Ardından da milletvekili adaylarını kendi süzgeçlerinden geçirme hakkını elde etti. Bu hükümlerin uygulanışı işi siyaset dünyası ile askerî yönetim arasındaki parti kurma- veto etme düellosuna döndürdü. Vetolara rağmen yeni kurucu adayların arkasının kesilmediğini gören MGK incelikli bir oyuna başvurarak 99 sayılı kararı aldı. Bu karar gereğince en az 30 kurucusu bulunmayan partiler seçimlere giremeyecekti. Böylece MGK somut bir partiyi ya da kimi kişileri ismen belli bir haktan yoksun bırakmak yerine hukuk kuralları ilkesine sığınarak ustalıkla bir manevra yaptı. Bunun sonucunda üç parti rakamlarını tamamlamış olarak seçimlere katılma hakkını elde etti. MDP, HP ve ANAP. Söz konusu partiler ve siyasal figürleri, bütünüyle MGK'nın ve askerî rejimin biçimlendirdiği 12 Eylül rejiminin ürettiği yapay siyasal yaşamın unsurları niteliğindeydi. Merkez sağdaki MDP Başkanı, emekli general Turgut Sunalp idi. ANAP lideri Turgut Özal, askerî hükümetin Ekonomiden Sorumlu Bakanı ve Başbakan Yardımcısıydı. Merkez solu temsil ettiği şeklinde takdim edilen HP'nin Başkanı Necdet Calp ise askerî hükümette Başbakanlık müsteşarlığı yapmıştı. SODEP ve DYP 30'ar kurucu üye sayısını tutturabilmek için ellerinden geleni yapmış; ek adaylar sunmuşlardı. Ancak seçime katılabilecek partilerin belli olacağı son güne kadar (24 Ağustos 1983) MGK bu partilere hiçbir cevap vermeyince, seçimlere katılabilmesi olanaksızlaşan bu iki parti bilinerek safdışı bırakılmış oldu.⁵² Oysa Özal'ın ANAP'ına yeşil ışık yakıldı. ANAP seçim dışı

⁵¹ Aynı, s: 40-43.

⁵² BugünküTürkiye, s: 53-55.

bırakılması gerekirken bu yapılmadı. Bülent Ecevit Evren'in bu tutumunu 'oyun içinde oyun' olarak açıkladı. Ona göre ANAP hem askerî yönetimin hem de Amerika'nın iktidar adayıydı.⁵³

Ankara kulislerinde Özal'ın veto sistemiyle seçimlere girmesinin son anda yasaklanabileceği ihtimâlinde söz edilmekteydi. Oysa MİT'in nabız yoklamaları ve askerî istihbarat kanalları, ANAP'ın hızla yükseldiğini gösteriyordu. 26 Ağustos 1983 tarihli *The Wall Street Journal* gazetesinde Turgut Özal'a tam destek veren bir başyazı çıktı. Bu yazıda Amerikan yönetiminin Özal'dan yana olduğu anlaşılmaktaydı. Yazının son kısmında ise alttan alta hissedilen bir uyarı vardı. '(...) Amerikan diplomasisinin Türk generallerinden bilmelerini kesinlikle istedikleri nokta şudur: Toplumda bir gerginlik yaratılmadan, seçimlerde Özal'ın partisinin kazanması, demokrasiye erken dönüş için esen bir ümit rüzgârıdır. Amerikan Dışişleri Bakanlığı, bu işin üstesinden gelinmesini dikkatle izlemektedir.'⁵⁴ Böylece açık açık 'ANAP hükümetini seçim dışı bırakmayın' demeden nazik bir şekilde rekabete dayalı bir seçimin Türkiye açısından çok daha iyi olacağını ifade edilmiş oldu.

Seçime yaklaşırken ANAP'ın tırmanışa geçmesi üzerine Sunalp Paşa Evren'e çıkarak ANAP'ın iktidara oynadığı konusunda uyarıda bulundu. Aslında Evren, Turgut Özal ile partisi ANAP'ı iktidarda görmek istemiyordu. Ancak hem Sunalp'a karşı bir denge olsun diye, hem de batılı odaklardan, özellikle Washington'dan gelen telkinlere kulak vererek, iki partili rejime bir de 'buçuk'un eklenmesinde sakınca görmedi. Ama yoklamalar ANAP'ın yükseldiği yönündeydi. Bu nedenle Evren'in Özal'ı yeren konuşması Ecevit'in dediği gibi bir senaryo değil, yaşanan bir paniğin sonucuydu. Evren halk karşısındaki karizmasına güvenerek 4 Kasım 1983'te yaptığı bir televizyon konuşmasında ANAP ve Genel Başkanına karşı cephe alarak, seçmeni bunlara oy vermemeye davet etti.⁵⁵

6 Kasım 1983 günü yapılan *Milletvekili Genel Seçimleri*'nden ANAP % 45 oyla birinci çıktı. Merkez sol oyları kendinde toplayan HP beklenmeyen bir sonuçla, % 31 oyla ikinci sıraya oturdu. İkinci sürpriz ise askerî rejimin kendine seçtiği ve iktidara hazırlanan MDP'nin üçüncü sıraya yerleşmesiydi.⁵⁶

Seçim sonuçlarıyla birlikte Türkiye askerî rejimden sivil hayata geçiş dönemi yaşayacaktı. Özal hükümeti ile birlikte başlayacak olan bu süreçte siyasi olayların ekseninde gelişen ve değişen yeni bir toplum yapısıyla tanışacağız.

⁵³ Özal Hikayesi, s: 46- 47.

⁵⁴ Aynı, s. 52.

Yalçın Doğan, *Dar Sokakta Siyaset*, Tekin Yay., İst. 1986, s: 15-19.

⁵⁵ Özal Hikayesi, s: 47-48.

⁵⁶ *Bugünkü Türkiye*, s. 57.

II.) ANAP İktidarı Ve 87'Genel Seçimi'ne Kadar Siyasal- Toplumsal -Ekonomik Görünüm.

24 Kasım 1983 tarihinde Bülent Ulusu başkanlığındaki Bakanlar Kurulu Cumhurbaşkanlığı'na istifasını sunarak yeni hükümete yerini bıraktı. 4 Aralık 1983'te TBMM başkanlığına Necmettin Karaduman seçildi ve üç gün sonra TBMM Başkanlık Divanı oluştuğunda MGK'nın görevi de sona ermiş oldu. Ancak görev süresinin son gününü bile değerlendiren MGK bir kanunla "12 Eylül harekâtı ile icraatının eleştirilmesini" yasakladı.⁵⁷

ANAP Genel Başkanı Turgut Özal 7 Aralık 1983 günü Çankaya Köşkü'nde hükümeti kurmakla görevlendirildiğinde Türkiye Cumhuriyeti Başbakanı olma sıfatını da elde etti. Askerî rejimin ardından yaşanacak olan bir geçiş döneminin başbakanlığını yapacak olmak Özal'ı düşündürmektaydı. Partisine hükümet olma yolu açılmıştı ama o'nun kafasında *iktidar* olup olamayacağı sorusu vardı.⁵⁸

O günlerde üzerinde en çok durduğumuz soru şuydu: Bir '27 Mayıs' tekerrür edebilir miydi? Emir komuta zinciri dışında bir şey olabilir mi? Belki bilmezsiniz, ama ekonomiden çok, en çok bunu düşünmüştük. Askeri idareden işleri devralmak kolay değildir.⁵⁹

45. hükümet Özal'ın başkanlığı'nda 24 Aralık 1983'te TBMM'de güvenoyu alarak göreve geldi. Özal parti üyelerini liberal muhafazakârlardan, eski MSP'nin İslâmcılarından ve eski MHP'nin aşırı milliyetçilerinden oluşturdu. İslâmcı köktendinciler ve aşırı milliyetçiler arasındaki gayrî resmî olarak *Kutsal İttifak* diye bilinen bir birliktelikten söz edilmekteydi.⁶⁰ Özal'ın *takunyalı* geçmişi ve 1977'de MSP'den milletvekili adaylığı 12 Eylül'ü yapanlar arasında bir güvensizlik yaratmaktaydı. Bu nedenle Çankaya, Genelmurmay ve MİT Özal hükümetine karşı son derece mesafeli durmaktaydı.⁶¹ Kabinede etkili muhafazakâr İslâmcı unsurların bulunması özellikle Özal'ın Nakşibendi tarikatına bağlı olması bu konudaki kaygıları öne çıkarttı. Evren, Cumhurbaşkanlığı sırasında hükümeti bu açıdan sık sık eleştirse de ANAP'ın

⁵⁷ Aynı, s.58.

⁵⁸ Özal Hikayesi, s: 62-63, 67.

⁵⁹ Aynı, s. 65.

⁶⁰ Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s: 233- 234.

⁶¹ Özal Hikayesi, s: 28, 54, 70.

iktidarı kaybetmesi işine gelmiyordu. Aksi durumda Demirel ya da İnönü'nün liderliğinde bir hükümet ya da bir koalisyon hükümeti kurulması söz konusuydu. Hükümetin ekonomik ve toplumsal görüşleri de Türk ordusunun genelde muhafazakâr görüşleriyle büyük bir uyum içindeydi. Din derslerini zorunlu hale getiren 12 Eylül rejiminin kurucuları *"Genç nesillere dini eğitim verilmezse, o zaman Marksizm, faşizm ve diğer sistem karşıtı ideolojilerin dolduracağı modal bir boşluk kalır"* gerekçesiyle ⁶² 1980 başlarında *Türk-İslam sentezi*'ni savunun aydın grubun görüşlerine resmî destek vermiş oldular. 12 Eylül'ün dinciliği canlandıran müdahaleleri birkaç farklı düzeyde gerçekleşti. Okullarda din dersleri zorunlu hale getirildi. Kurumsal tedbirlerin yanında politik tedbirler de alındı. Radikal siyasî akımların dışlanmasıyla özellikle gençlerin, devletin uygun gördüğünden farklı kimlikleri üstlenmeleri imkânsızlaştırılmadıysa da, fazlasıyla güçleştirildi. Bu durumda, zaten müslüman doğan normal Türk vatandaşının, bir dünya görüşü olarak müslümanlığı benimsemesi, en azından rekabetsizliği bakımından kolaylaştı. Bu gelişmeleri etkileyen sosyo- psikolojik süreçler de görüldü. Toplumun kendi hayatını ve değerlerini aksatmadan yaşatacağı sivil kurumların yokluğunda, devletin her alanda alabildiğine belirleyici olması, bundan bir kaçış olarak olanağı olarak dinî ideolojiyi ister istemez desteklemiş oldu." ⁶³ Kemalizmin muhafızlığına soyunan ordu pratikte ANAP ile birlikte din konusunda kendilerine bir kesişme noktası yaratmış oldu.

Yürütmenin iki başından biri olan Cumhurbaşkanı'nın askerî rejimin lideri oluşu ve laiklik gibi duyarlı bir konu birleşince, ilginç bir siyasal uygulamaya tanık olundu.

Millî Eğitimden sorumlu bakan Vehpi Dinçerler dinci eğilimleriyle tanınıyordu. Ortaöğrenimde okutulan ders kitaplarından bazılarının laiklik açısından sakıncalı yönelimler göstermesi kamuoyu ve basından yükselen eleştirilere konu oldu. Bunun üzerine Cumhurbaşkanı ilgili bakanı çağırarak bilgi aldı daha sonra da başbakanı bu konudaki endişelerini aktardı. Turgut Özal bu konuda güvence verdi ve Dinçerler'i Devlet Bakanlığı'na kaydırıldı.

64

Başbakan tarafından başlatılmış bu işlemin temelinde Çankaya'nın rolü olması hükümetin güdümlü siyaset yaptığı yönünde eleştirilere neden oldu. Bu görüş yalnızca içte değil dışta da egemendi. Dış basında Özal'dan 'askerlerin

⁶² Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s: 250- 266.

⁶³ "12 Eylül ve Din", 12 Yıl Sonra 12 Eylül, s: 316- 318.

⁶⁴ Bugünkü Türkiye, s. 59.

kuklası' olarak sözedilmekte ya da 'tırnak içinde Başbakan' gibi alaylı bir dil kullanılmaktaydı. Türk basını da Özal ile Evren'in işbölümü yaptığı yazmakta Özal'ı 'ekonominin başbakanı' olarak tanımlamaktaydı. Özal hükümeti, askerî rejim altında oluşturulan parti sisteminin bir parçası olarak görülmekten rahatsızdı. 1984 yılında yoğunlaşan bu tür yazılara Özal karşı çıksa da bütün bunları içine sindirmekten başka çaresi yok gibiydi. Bu sistemi yeniden yapılandırmadan Başbakanlığa tırmanmanın olanaksız olduğunu düşündüğünden iktidara geldikten sonra 12 Eylül'ü överek ordunun başarılı çözülmesini ve askerî rejimin yumuşak iniş yapmasını sağladı. Türkiye bir geçiş dönemi yaşıyordu ve hükümetin önünde kritik bir beş yıl vardı. Özal bu süre içinde sabırlı davranmaya ve acele etmemeye gayret gösterdi. 12 Eylül'ün çizmiş olduğu otoriter siyasal çerçeveye taraftar değilmiş izlenimini ustaca yarattı. O dönemde bir Başbakan olarak karşı karşıya kaldığı siyasal sorunlar küçümsenemezdi ama Özal'ın asıl tutumu 12 Eylül Anayasası'nda yer alan siyasal yasaklara ilişkin gösterdiği tavrında anlaşılacaktı.⁶⁵

1980'de 24 Ocak'la başlatılan programın bir devamı olarak *serbest piyasa ekonomisi* uygulanmaktaydı. Dış ticarete liberalleşme, yabancı sermayeye uygun ortamın hazırlanması, devlet sübvansiyonlarının kaldırılmasına ilişkin politika, dışsatıma dönük, dünya sanayi ve ticaretiyle bütünleşmeyi amaçlayan bir sanayileşme politikasının hedef alınması, ekonomide devleti küçültmek ve özelleştirme ekonomik alanda atılan ya da atılması plananan hedefler halini aldı. *Yap- İşlet- Devret* formülü ile ülkeye yabancı sermaye çekilmesi amaçlandı. *Katma Değer Vergisi* (KDV) ve *Faturalı Yaşam* da anımsanırsa, 1983 sonunda Özal'ın başkanlığı ile birlikte ekonomik çerçevenin ana çizgileri belirginleşti. 1983 sonuna gelindiğinde batı basını ve uluslararası finans odakları tarafından estirilen *Türk ekonomisinde ihtilâl* havasının da etkisiyle Turgut Özal, Türk kamuoyunda yepyeni bir ekonomik modelin mimarı ya da yaratıcısı olarak ortaya çıktı.⁶⁶ Bu model 90'lardan sonraneo- liberal ekonomi olarak anılacaktı. Dünya ekonomisiyle bütünleşme reçetesinin bir devamı olarak ortaya atılan bu ekonomik politika sonucu Türk ekonomisinde klasik anlayıştan kesin bir kopuş yaşandı. Bu yolla, Türkiye'ye dönük yabancı sermayenin hareketlenmesi beklenmekteydi. Böylece içerdeki sermaye birikimi hızlanacak; üretim ve dışsatım kapasitesi artacak; ülke istikrarlı ve enflasyonsuz bir büyüme rayına girecekti. Özal'ın demokrasiden önce gördüğü *önce ekonomi* modeli böyle özetlenebilirdi. Bunun bir sonucu olarak Türkiye ihracatını geliştirmek

⁶⁵ Özal Hikayesi, s.69- 71.

Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s. 251.

⁶⁶ Özal Hikayesi ,s. 299.

"ANAP İktidarının İşbiririci Niteliği", 12 Eylül Kültürü, s: 242- 243.

için, ucuz işgücünü ve düşük maliyet avantajını kullandı ve bunun faturası da işçi ve ücretli gelirlerinin düşürülmesi ile ödendi. ⁶⁷ Sözü edilen ekonomi modeli olan serbest piyasa kurallarına işlerlik kazandırılması sloganının ideolojik yönü çözüldüğünde karşımıza otoriter devlet ve içi tamamen boşaltılmış bir 'demokrasi' kavramı çıkmaktaydı. ⁶⁸

Bir ülkede demokrasiden önce ekonomi gelirse o ülkeye kolay kolay demokrasi gelmeyeceği açıktı. 12 Eylül'de anti-demokratik hükümleri barındıran işçi- işveren ilişkilerini düzenleyen iş yasaları Uluslararası Çalışma Örgütü (ILO) ilkeleriyle çelişmesine karşın oldukça katı bir tutumla devam etti. Sendikal haklar yoktu; sendikaların siyaset yapmalarına sıcak bakılmıyordu; memura sendikal hak tanınmıyordu. 12 Eylül öncesinde toplu sözleşme düzeninde özel sektörde zorlanmaya, siyasal iktidarla uzlaşmaya alışık sendikacıların karşısında bu kez kendilerini ciddiye alma gereği görmeyen bir hükümet vardı. Özel sektör işverenleri için artık işçilik maliyeti önemli sorun olmaktan çıkmış; para politikaları, kredi ve faizler çok daha önem kazanmıştı. Hükümet KİT'leri ve KİT'lerde işçilik ücretlerini bir yük olarak görmeye başladı. Sözleşmelerde işçi açısından biraz da olsa güvence sağlayan maddelerin kaldırılmasıyla iş güvencesi de kaldırılmış oldu. Ekonomik zorunluluk gibi gerekçelerle işçiler işten çıkaltılmaya başlandı. İşverenler grevlerin öncü işçilerine iş vermiyorlardı. Bu koşullarda büyük grevler ya da direnmeler göze alınamadı. 1984 ortalarında küçük işyerlerinde yapılan ilk grev denemeleri başarısızlıkla sonuçlandı. Bunların tek yararı, yasaların ne ölçüde grevkıracılığını geliştirdiğinin ortaya çıkması oldu. Üretimin taşaronlar, öğrenci işçiler, çıraklar eliyle nasıl sürdürüleceği ; yasanın grevci işçi yerine işçi çalıştıramayacağı yasağının nasıl yok sayılacağı ortaya çıktı. ⁶⁹ Yetkili yerel yönetim, işveren, güvenlik görevlileri, bölge çalışma müdürlükleri zinciri içinde, grevci işçinin yasal grev hakkına karşı, işveren için üretimi sürdürme hakkının yaratıldığı görüldü. ⁷⁰

ANAP hükümetiyle birlikte sivil hayata geçilmişti ancak askeri rejimin kokusu hâlâ devam etmekteydi. Hükümet, 1984- 85 döneminde de askerî güçle

⁶⁷ Özal Hikayesi, s: 306, 311.

⁶⁸ Ayr. Bil. İçin Bkz., Sinan Sönmez, "24 Ocak veya Serbest Piyasa 'Demokrasisi' ", Bilim ve Sanat, Bilsan Yan., sayı: 72, Ank., Aralık 1986. s: 5- 9.

⁶⁹ Şükran Ketenci, "Yasak Kalkınca..." (4 Ağustos 1983 tarihli yazısından), Cumhuriyet Yıllığı'84, Çağdaş Yayıncılık, 1984s: 249- 250.

Ayr. Bil. İçin Bkz., Tonguç Çoban, "Kamu Çalışanlarının Sendikalaşması", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, cilt: 11, İletişim Yay., İstanbul 1995, s: 228- 234.

⁷⁰ Özal hikayesi, s: 310-311.

Ayr. Bil. İçin Bkz., Şükran Ketenci, " Ben Devletim: Köleleştiririm/ II", Türkiye'nin Ekonomik/ Politik/ Siyasal Yapısı, s: 268- 286.

olan ilişkilerinde dikkatli adımlar attı. Özellikle millî güvenlikle ilgili alanda, askerî otorite söz sahipliğini sürdürdü. Özal Evren'le aralarının açık olduğu yolundaki tüm beyanları yalanlayarak aksini savundu ve aralarında tam bir uyum olduğunu söylemekten çekinmedi. Bunun nedenlerinden biri öncelikle, askerî bir rejimden sivil bir rejime geçiş sürecinin yaşanmakta oluşu; ikincisi MGK'nın da başkanı olan Cumhurbaşkanı Evren'in bu alanda hükümete oranla aktif olmayı sürdürmesi; üçüncüsü ise sıkıyönetim uygulamasının giderek daraltılmasına karşın 1987'ye kadar devam etmesiydi.⁷¹

ANAP ordu ile ilişkilerini bozmadı ama iktidarı ele geçirebilme ve *partilşme* çabası içindeydi. Belediye seçimlerini kazanmak *yerel iktidarı* ele geçirmesini sağlayacaktı. Böylece *iktidarlaşıma* yolunda büyük bir adım atılmış olacaktı. Bu anlamda, hükümet girişimlerine başladı. Aslında yerel seçimlerde SODEP, DYP ve RP'nin seçim dışı kalması bir bakıma Özal'ın elindeydi. Ancak buna karşı çıkarsa zaten yasakların gölgesinde yapılmış olan 6 Kasım seçimleri gibi bu seçimlere de şaibeli damgasını vulucaktı. Özal'ın bu konudaki olumsuz tavrı içte ve dışta demokrasiye ilişkin tutumunda hiçbir inandırıcılık payı bırakmayacaktı. Üç partinin seçime girmesi taşıdığı riskler açısından Özal'ı korkutuyordu. Peki halk ne istiyordu? Bu üç partinin seçime girmesi konusunda halkta bir eğilim var mıydı? Özal kafasındaki bu sorulara yanıt bulabilmek için bir araştırma yaptırttı. Pilot bölge olarak seçilen İstanbul'dan gelen rapor Özal'ın içini rahatlattı. Seçim araştırmalarının sonuçlarında ANAP birinci parti olarak gözükmekteydi. Özal özellikle DYP'nin toparlanmasına izin vermeden çok kısa zamanda üç partinin de seçime katılmalarını öngören yasa önerisini TBMM'den geçirdi.⁷² Böylece SODEP, DYP ve RP'nin de 25 Mart 1984 yerel yönetim seçimlerine katılabilmelerini olanak sağladı. Partiler baskın tarzında gelen bu seçime hazırlıksız yakalandılar. Ayrıca parlamento dışında olmaları ANAP karşısında büyük bir dezavantajtı. "Ülke düzeyinde bu seçimlerin en önemli özelliği, genel seçimde uygulanan yasakların kaldırılmış olmasıydı. Böylece alınan sonuç dolayısıyla hem 1983 seçimlerinin demokratik meşruluğu ölçülecek hem de kamuoyunun gerçek ve adil bir sınaması yapılacaktı."⁷³ Ancak seçim sonuçları ülkedeki çoğunluğu değiştirmede. ANAP %41 oyla açık bir üstünlük sağladı. %23 ile SODEP ikinci, %13.5'le DYP üçüncü oldu. Yine ANAP 54 ilde belediye başkanlığı seçimlerini kazandı. Ancak muhalefet safları

⁷¹BugünküTürkiye ,s.60.

Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s. 252.

⁷²Özal Hikayesi, s: 76-78.

BugünküTürkiye, s. 63.

⁷³Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s. 233.

değişmişti. Bu seçimlerde MDP ve HP gerilerken SODEP ikinci DYP üçüncü parti olarak yerlerini aldı. ⁷⁴ Sonuçlar, HP ve MDP için bir genel seçimde %10 barajını bile aşamayacaklarını açıkça gösterdi. 1983 genel seçimi yapay bir partileşmeye dayanırken yerel seçim, siyasi hayatın doğallaşmaya başladığını ortaya koymaktaydı. ⁷⁵ Parlamento içinde Özal'ı sınırlayabilecek hiçbir güç kalmamıştı. HP ve MDP Meclis gruplarının siyasi tabanları yok oldu. SODEP, DYP ve RP parlamento dışında kaldıkları için de Özal'ın manevra alanı bir anda genişledi. Önünde, sonu olmayan bir iktidar yolu açılmış gibiydi. ⁷⁶

Özal, yüzeysel aktarmacılığını çarpıcı sloganlarla kamuoyuna pazarlamada ustalık gösterdi. Bunda tekeline aldığı radyo ve televizyonun da büyük rolü oldu. Propaganda olanaklarından iyi yararlanarak fazla derinliği olmasa da 'yeni' yi, 'modern'i cilâlayarak halka satmayı becerebildi. Bugüne dek işçi sınıfı, bürokrat, küçük burjuva gibi kavramlar kullanılırken, birdenbire bir *ortadirek* terimi ortaya çıktı. ⁷⁷

Aslında siyasal özgürlük ve çoğulculuğu dışlayan bir düzenleyici ilkeydi ortadirek fomülü. Kişilerin, grupların, sınıfların ekonomik ve politik çıkarlarını bütünlleştirerek korumak iddiasıyla bunları 'ortadirek', 'bütünlleşmiş millet' gibi metafizik kategoriler içinde eriterek şekilsizleştiren, siyasal temsil hak ve mekanizmalarını ellerinden alan, bütünlük mitosu yoluyla aslında atomize edip devlet ve iktidar karşısında kurumsal ve hukuki savunmasızlık içinde bırakan bir formüldü bu. ⁷⁸

Dillerde 46 *Ruhu*'ndan sonra şimdi de 83 *Ruhu* dolaşmaya başlamıştı. "ANAP'ın 1984 yılında birinci kuruluş yıldönümü kutlanırken konuklara siyah havyar ve Fransız şampanyası ikram edilmekteydi. 'Biz bunları Türk toplumuna öğreteceğiz' havasında geçen toplantılarda Semra ve Turgut Özal bilindik siyasî çift görünümünün dışında bir imaj çizmekteydi. Zenginliği ve zenginlik gösterisini *ayıp* olmaktan çıkartıp halkı debdebeye alıştırmaya çalışırlarken

⁷⁴ BugünküTürkiye, s. 63.

Bak Cumhuriyet, 26-28 Mart 1984.

⁷⁵ Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s.234.

BugünküTürkiye, s. 64.

⁷⁶ Özal Hikayesi , s. 82.

⁷⁷ Aynı, s.112.

⁷⁸ Türkiye'nin Siyasal Rejimi, s: 151-152.

Turgut Bey'le, Semra Hanım'ı 'Beyefendi' ile 'Hanımefendi'ye dönüştürecek sürecin ilk işaretleri verilmekteydi.⁷⁹ Böylece biraz da Özal'la bütünleşen 1983 sonrası süreçte, *değişim* önemli bir kavram haline geldi. Görüntüler modern ve laik bir anlayışı çizerken Türk toplumunu modernleşme yolunda ileriye götürecek laik bir eğitim anlayışı yine Özal döneminde geriletildi. Konuyla ilgili olarak 1985'de Millî Eğitim Bakanı Vehpi Dinçerler SODEP Genel Başkanı Erdal İnönü tarafından eleştirilmekteydi.

Milli Eğitimin laik olması demek, çocuklara öğretilecek bilginin kaynağı olarak kutsal kitapları değil; aklın ışığında tabiatın incelenmesini almak demektir: Sayın Bakan, ortaya attığı Darwin teorisi tartışmasında, olayları inceleyerek elde edilen bilgilerin dini kitaplardaki görüşlere aykırı olamayacağı iddiasına bağlı kalmıştır. İşte bu tutum, Osmanlı döneminde geçerli olan tutumdur ve laik eğitim ilkesine uymaz.⁸⁰

1985'lerden sonra Özal ve ailesinin kimliği neredeyse hükümetin siyasal kimliğinin önüne geçmişti. Daha doğrusu partinin kimliği ile Özal'ın kimliği özdeş bir hâl almıştı. Basında Özal ailesi ile çıkan sansasyonel haberler yer aldı. Özalların kızı Zeynep'in Baterist Asım Ekren'le olan ilişkisi gündeme geldi. Zeynep- Asım çifti yıllarca magazin dünyasında ilgi odağı oldu. Açtıkları butikler, iş hayatları basına manşet oldu. 1986 Eylül'ünde Özal'a siyasal darbe niteliğindeki bir skandala da neden oldular. Kızıyla damadı Özal'a *Jaguar* marka bir araba hediye etti. Basına *Jaguar olayı* olarak geçen bu skandal Özal'ı oldukça sarstı.⁸¹ Özal aile çevresi ile de sürekli gündemde kalmaktaydı. Semra Özal, 1986 başlarında *Papatya Vakfı* adında Türk Kadınının Güçlendirme Vakfı'nı kurdu. Kısa sürede 61 ilde örgütlenen bu kuruluşun ANAP'ın *kadınlar kolu* gibi çalıştı. Vakıf Başkanı olan Semra Özal, bazı illerde Valiler tarafından karşılandı; kimi üniversitelerde ise öğrencilere konuşmalar yaparak boy gösterdi. 'Papatyalar'ın çoğunluğunu, bir bölümü ANAP döneminde *sivrilmiş* olan işadamlarının eşleri oluşturmaktaydı. Bağış toplama yoluyla iki yılda on kat büyüyen ve gelir hanesi oldukça kabarık *Papatya Vakfı* ile ilgili olarak dolaşan en yoğun dedikodular, *bağış- hediye- ihale* üçgeninde odaklaşmaktaydı. Böylece bu dönemle birlikte, dile gelen *yükselen değerler* kavramı giderek yerine oturacak ve zamanla yeni değerlerin eklenmesi listeyi kabartacaktı. " Ana

⁷⁹ Özal Hikayesi, s.138.

⁸⁰ Aynı, s.164.

⁸¹ Aynı, s. 137.

eğilim, yeni dünya düzeni denen şey ve yükselen sağ değerlerdi.”⁸²

Semra Özal’ın Turgut Özal üzerindeki etkisi ve siyasi yönlendirmeleri artık bilinen bir gerçektir. Başbakan’a yakınlıkta, hatta bakan olabilmekte *Semra Hanım referansı* ANAP’ı yakından izleyen herkesçe bilinmekteydi.⁸³ Hükümet bir aile işletmesi haline geldi. Parti içinde alınması gereken büyük kararlar neredeyse Özal Ailesi içinde alınmaktaydı. 1987 erken seçimlerinden sonra dış basın, *Hanedan* ve *Hanedanlaşma* olgusunu vurgulamaya başladı. Yeni hükümetin oluşumu ve görevlerinin dağılımı bu gerçeği iyice su yüzüne çıkarttı. Yusuf Özal, ekonomiden sorumlu devlet bakanıydı; Hüsnü Doğan Tarım Orman ve Köyişleri Bakanlığını sürdürmekteydi; Korkut Özal Suudi Arabistan’la gelişen ilişkilerin sürekli arkasındaydı. Nakşibendi Tarikatından olduğu bilinen Korkut Özal ‘Aile’nin *İslâmcı* kanadının lideri olduğu bu sıfatıyla da ANAP’ın *İslâmcı* kanadı üzerinde büyük etkisi olduğu ve gerektiğinde onları yönlendirdiği bilinmekteydi. Oğlu Ahmet Özal yakın danışmanı olma yolundaydı. 29 Kasım 1987 seçimlerinden sonra her yerde boy göstermeye başlayan Ahmet Özal, kamu bankaları ilânlarının hangi reklam ajanslarına karar vermeye kadar işin içine girmişti. Özal arkadaşları ya da *Prensler* grubu olarak bilinen kişiler aracılığıyla ekonomi politikasında etkili olmanın yollarını aradı. Genellikle Amerika’da öğrenim görmüş bu gençlere (Bülent Şemiler, Cengiz İsrail, Rüşdü Saraçoğlu, Coşkun Ulusoy...) kamu bankaları ve trilyonluk fonlar teslim edildi. Bu tür girişimler bir bakıma ‘Ahmet’in arkadaşları’yla yapılan büyük *bürokrasi operasyonu* olarak görüldü. Çünkü bu kişiler ara kademeler bertaraf edilerek doğrudan Başbakan’a bağlanmışlardı. *Klasik bürokrasi* kanalları dışında işleyen bu yol, Özal’ın tercih ettiği bir sistemdi.⁸⁴ Bu bağlamda son derece önemli politik ve ekonomik-politik birçok konuyu, sistemli olarak ekonomik- teknik sorunlara indirgemeye çalışan sözde akılcı ve tarafsız bir teknokrat ekibi, bir tür ‘yeni profesyonel politikacı’ tipi yaratmış oldu. “Yeni düzenin, yükselen değerlerin şirketlerdeki yansıması, genç, iyi eğitilmiş, ihtirash, yüzü Batı’ya dönük yöneticiler oldu.”⁸⁵ Toplumda başlatılan genel depolitizasyon sürecinin tamamlayıcı parçalarından biri olan bu ‘temiz’ politika yapan teknokrat ekip, geçmişin politikasını, hatta parlamento içindeki politikayı ve genel olarak politikayı, ‘kötü politika’ ilân

⁸² Can Kozanoğlu, “Future 2001 İnsansız Bankacılık”, Cilâlı İmaj Devri, İletişim Yay., İstanbul 1995, s: 20.

⁸³ Özal Hikayesi, s: 140- 142.

⁸⁴ Aynı, s.149.

⁸⁵ “Entegre Çıkar Organizasyonu ve Medyanın Korkutan Gücü”, Cilâlı İmaj Devri, s. 31.

etmekte, bir yandan da siyaseti fazilet saymaktaydı. Bu siyasal formül, ekonomik çıkar çevrelerinin, ara tabakaların ve bürokrasinin 'eski' politikadan usanmışlığı ile çakışmıştı. Teknokratlıkla birlikte giden *iş bitirme* yan teması da toplumdaki *köşe dönme* etosuna hitap etmesini bildi. ⁸⁶ Şirketleşen devletin ve sermaye çevrelerinin çıkarlarına engel olarak görülen toplumsal muhalefet, siyasi iktidar tarafından gereksiz hatta körü körüne bir inanç damgası yemekteydi. Muhalefetin alternatifi olarak yükseltilecek kavram, *uzlaşma* adı altında *uzlaşmacılık* övgüsü oldu. Toplumsal düzeyde uzlaşmayı sağlayacak olan da devletin güvenlik güçleriydi. Bu dönemde *Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu*'nda değişiklik yapılarak polisler için hiç bir dönemde olmadığı kadar yetki sağlandı. Polis giderek sertleşti. Böylece ANAP, 12 Eylül askerî yönetiminin çizmiş olduğu siyasal çerçeveye antidemokratik bir katkı daha sağlamış oldu. 'Polis Yetki Yasası' ile hükümet, polisi belli bir eğitim ya da kültürle değil, yeni yetkilerle dönüştürmeyi tasarladı. Polis yasası'ndaki değişikliğe muhalefetle birlikte ANAP'lı bazı meclis üyeleri karşı çıktılarsa da Başbakan Özal'ın da dahil olduğu bir grup, sıkıyönetime karşı koz olarak kullandıkları bu yasağı parlamentodan geçirmeyi başardılar. ⁸⁷ 1980'den sonra etkinliğinin artması sonucu polis, devlet yapısı içinde özerkliği alabildiğine çoğalan, kontrolsüz bir güç haline gelirken; polisin toplum olayları üzerindeki denetimi ve baskısı da yoğunlaştı. Devlet bütçesinde sağlık, eğitim ve diğer sosyal harcamalar sürekli gerilerken, iç güvenlik ve asayiş harcamaları artış gösterdi. Özal'ın bu yönde izlediği politikanın altında yatan önemli bir gerekçe vardı. Polisi, sadece teröre karşı değil, biraz da orduya karşı sivil gücün inisiyatifini geliştirmek üzere siyasi otoritenin denetiminde bir güvenlik gücü olarak göstermeyi hedeflemekteydi. Polisi yüceltme kampanyası örtük olarak ordunun baskın konumunu geriletmek amacına dayalıydı. ⁸⁸

Özal 1987 seçimlerine *Türkiye'ye çağ atlatma* sloganı ile girdi. Bu sloganın altında Özal'ın Amerika'ya olan hayranlığı yatmaktaydı. Amerikan toplumunun kültürel boyutunu göremeden sistemin yüzeysel taklitçiliğine giden Özal, gördüklerini ve duyduklarını Türkiye modeline monte etmeye kalkıştı. Amerika'daki *teşebbüs özgürlüğünü* ülkeye taşımaya kalktı ancak *düşünce*

⁸⁶ "Bürokrasi ve Teknokrasi", *Türkiye'nin Siyasal Rejimi*, s: 153-154.

⁸⁷ Aynı, s: 314-315.

"Devlet Kavramı Polisi İçerir", 12 Yıl Sonra 12 Eylül, s: 110- 113.

⁸⁸ Ayr. Bil. İçin Bkz., Tanıl Bora, "Polis Devleti", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt: 14, İletişim Yay., İstanbul, Tarihsiz, s: 1071- 76.

özgürlüğü ve demokrasi boyutunu gözardı etti. Özal ile birlikte gelen ve 1980'lere damgasını vuran *köşeyi dönme* politikası, tüm toplumu sarmıştı. Amerikan toplumunun dinamikliğine, yaratıcılığına, yeniliğe sürekli açık tarafına hayran olan Özal, bu açılardan Türk toplumunu da benzer biçimde değerlendirdi. Özal'a göre *tıpkı Amerika gibi Türkiye de artık para kazanmak, köşeyi dönüp ilerlemek isteyenlerle doluydu*.⁸⁹ Tüketime göre statü temelindeki yaşam biçimi medya aracılığı ile toplumda özlem haline getirildi. Bu özlem kentlerde yerini daha kolay bulurken, kentliler kırsal bölgedekilere oranla 'değişim' sözünü daha kolay benimseyeceklerinden kent değerlerinin yüceliği savunuldu. "Medyada üs tutmuş ve içi pek doldurulamayan bir liberalizme sarılan aydınların da desteğiyle, ortaya bir 'kent değerleri' söylemi çıktı. Yabancı dil bilmek, bıyıklı olmamak gibi standartların eşliğinde, burjuva değerlerine ve burjuva yaşantısına övgüler düzülür. Övülen geleneksel burjuva inceliklerinin ötesinde, aslında burjuvazinin 'satın alma' ve 'ulaşma' gücüydü. Ve gerçekten tüm inceliklerin uzağında kalmış yeni zenginlere duyulan tepki, bu övgüleri anlaşılır kılmaya yetmiyordu."⁹⁰

Toplumda yeni yüzler, yeni insan tipleri ortaya çıkarken siyasal hayatta da yeni oluşumlar yaşanmaktaydı. Merkez solda büyüyen SODEP, küçülen ama Mecliste temsil gücüne sahip olan Aydın Güven Gürkan başkanlığındaki HP ile birleşti ve Sosyal Demokrat Halkçı Parti (SHP) adıyla 2.11.1985 tarihinde yeni bir parti kurdu. Böylece SODEP kendini feshederek SHP'ye katıldı ve meclise girmiş oldu. İlk Kurultay'da Erdal İnönü Genel Başkanlığa seçildi. Aynı tarihlerde parlamento dışı siyasal hayatta da partiler düzeyinde yeni oluşumlar oldu. Demokratik Sol Parti (DSP) Ecevit'in siyasete açıkça katılması yasak olduğundan Rahşan Ecevit'in vekilliğinde Kasım 1985 tarihinde resmen kuruldu. Sağda da hareketlenme gözlenmekteydi. Muhafazakâr Parti (MP) Milliyetçi Çalışma Partisi (MÇP) adı altında yeni bir partiye dönüştü ve eski MHP'nin çizgisine sahip çıkmayı kendine görev edindi. 1986 ilkbaharında MDP kendini feshetti. Böylece bağımsız milletvekilleri durumuna gelen parti üyelerini diğer partilerce kapma savaşı başladı. ANAP 18 milletvekilini kendi saflarına çekmeyi başarırken; DYP 21 milletvekilini bünyesine alıp Mecliste grup kurma şansı elde etti.⁹¹ Bu tarihlerde Süleyman Demirel ve Bülent Ecevit meydanlara çıkarak konuşma yapmaya başladı. Böylece, siyasi yasaklar kendiliğinden kırılma sürecine girdi.

⁸⁹ Özal Hikayesi, s. 114.

⁹⁰ Cilâlı İmaj Devri, s. 93.

⁹¹ Bugünkü Türkiye, s. 64- 65.

Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s. 234.

Mart 1986'da *Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kanunu* kısa adıyla "Muzır Yasası" Özal hükümeti tarafından çıkarıldı. Yasanın oluşturulmasında ANAP'ın muhafazakâr kanadıyla, o zaman örgütten sorumlu Genel Başkan Yardımcısı Mehmet Keçeciler başrolü oynadı. Adnan Kahveci ve Mesut Yılmaz bu yasaya karşı çıksalar da Özal ağırlığını kesin olarak yasadan yana koydu. Yasanın basını susturmayı amaçladığı, bir bakıma sansür niteliği taşıdığı yazılıyor, söyleniyor ancak bu eleştiriler iktidar partisini etkilemiyordu. Böylece yasa hukuk sisteminde yerini aldı. Asliye Ceza Mahkemeleri bu yasa gereğince Ahmet Altan'ın "Sudaki İz", Füsun Erbulak'ın "Burgu", Duygu Asena'nın "Kadının Adı Yok" ve Pınar Kür'ün "Bitmeyen Aşk" adlı romanlarını *müstehcen* buldu. Yasanın çıkmasıyla birlikte bazı basılı ürünler 'poşet'e girdi.⁹² Kendi kültür anlayışını topluma yalnız doğrudan denetlediği TRT'nin radyosu ve televizyonu aracılığı ile sunmayı yetersiz bulan Anap iktidarı, binlerce kitabı sakıncalı görerek mahsenlerde çürümeye terk etti; yayınları toplattı. Bununla da yetinmeyip tiyatro sanatına darbe indirmeyi amaçladı. Sanatçıları provalarından alarak karakolda gözetim altına aldı; oyunlara ön denetim getirerek kendi ideolojilerinin dışındakilere onay vermedi; sahneye çıkmayı başaranların ise oyunlarını kaldırdı. TRT'nin son derece etkin bir biçimde Türk Dili açısından uyguladığı sansür bu iktidara yetmediği gibi, binlerce cilt okul kitabının yeniden yazılarak resmî eğitim yolu ile kendi kültür politikasının genç zihinlere kazılması da yeterli gelmedi. Tüm edebiyat- sanat olayları ANAP iktidarının kültür anlayışına koşut olarak yönlendirilmek istendi. "ANAP iktidarı, Türkiye'nin kapitalistleşme süreci içinde anakronik bir kültür politikası izledi. Türk basını ve Türk edebiyatını, sanatı baskı altına alan böyle bir kültür politikası, Muzır Kurulu aracılığı ile tekil bir kültür politikasının simgesi oldu."⁹³ Muzır Yasası denilen kanunla sanatsal çalışma ve ürünler üzerine ipotek kondu; sanatsal faaliyetlerin üzerine devlet eliyle örtü geçirildi.

Döneme hoşgörüsüzlük hakimdi. Açıklık politikası altında Siyasi hayatta şimdi yeni beklenti başlamıştı. 28 Eylül 1986 milletvekilleri ara seçimleri. 25 Mart 1984 yerel seçimleri kadar kapsamlı olmamakla ve ülkede bir iktidar değişikliğine yol açması beklenmemekle birlikte milletvekillerine verilecek oyların siyasal yoklama değeri önemliydi. Ara seçim kampanyalarında açıkça delinen siyasal yasaklarla Demirel ve Ecevit fiilen politikanın içine girdiklerinin

⁹² Özal Hikayesi, s:312-313.

Betül Uncular, *İşte Böyle Bir Meclis*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1992, s:79-80.

"ANAP İktidarının Kültür Politikası ve Muzır Kurulu", 12 Eylül Kültürü ,s. 244.

⁹³ Aynı. s. 244.

sinyallerini yakıyordu. Siyasal yaşamın kendine özgü yasalarının işlemesiyle hukuk ile pratik arasında bir çelişki gündeme geldi. Böylece anayasal yasaklar da işlemez duruma düştü. Ancak bu sorun anayasa değişikliği ve halkoylaması yoluyla aşılacaktı. Seçimlerde alınan sonuçlar çerçevesinde ANAP 6 milletvekili ile birinci, DYP 4 milletvekili ile ikinci, SHP ise İzmir'den tek milletvekili olan Erdal İnönü ile üçüncü sırada yer aldı. ⁹⁴ "ANAP'taki oy oranının düşmesi ve DYP'deki hareketlenmenin nedenlerinden biri ANAP'ın 12 Eylül rejiminin uzantılarından biri olması, DYP'nin ise buna tepki partisi olmasıydı. Bunun anlamı, DYP'ye giden oyların bir bölümünün 12 Eylül'ü protesto etmek için olmasıydı. Eğer bundan sonraki dönemde ANAP sivilleşebilirse, 12 Eylül'ün uzantısı olduğu gerçeğini silebilirse, protesto niteliğinde kaybettiği oyları geri alabilirdi." ⁹⁵

Ara seçimlerde DY'nin başarısı ve ANAP'ın 1983'teki %45'ten yüzde %32'ye inmesi, Özal'ı siyasal yasaklara ilişkin referanduma ister istemez zorladı. "Seçim tarihinden henüz iki gün sonra (30 Eylül 1986) Özal, parti Meclis grubunda 1988 seçimleri'nin başladığını ilân etti. Halkoylamasının sonuçlarının çok az bir farkla olumlu çıkmasını partisi için bir güven oylaması gibi algılamış olan Özal'a cesaret verdi. Bu durumu değerlendirmek isteyen Özal, oylama sonuçları için sayımın yapıldığı saatlerde bir basın toplantısı yaparak erken seçim kararını açıkladı. ⁹⁶ DYP'nin seçim sandığında tırmanışı, siyasal yasaklar konusunun daha da güncelleşmesine yol açtı. Bu konuda kendi partisnin tabanında da giderek kendini belli eden baskılar vardı. Özal askerlerin arkasına sığınarak siyasal yasaklar konusunda topu orduya atmaktaydı. Ancak askerin bu konudaki tutumu her an değişebilirdi. Bu durumda da ANAP siyasal yasakların yanında kalacaktı. Öyle de oldu. Mayıs 1986'da Kenan Evren Cumhuriyet Gazetesi Ankara Temsilcisi Yalçın Doğan'ı Çankaya Köşkü'nde kabul ederek konuyla ilgili görüşlerini belirtti. Siyasal yasakların kaldırılmasına karşı değildi. Ancak halkın oyuna başvurulmasını istiyor ve referandum formülünü öne sürüyordu. 14 Ağustos 1986'da Güneş Gazetesi yazarı Güneri Cıvaoglu aynı konuda Evren'le görüşerek haber yapma izni almış ve Evren'in konuyla ilgili düşüncelerini sürmanşetle yayınlamıştı. Oysa bu haberin çıkmasından iki üç gün önce Özal Güneş gazetesine verdiği demeçte; Cumhurbaşkanı'nın yasaklardan yana olan tavrından emin görünmekteydi. Evren'in görüşlerinin açığa çıkması ile Özal artık topu Çankaya'ya ya da askere atamayacaktı; bu

⁹⁴ BugünküTürkiye, s: 66-67.

⁹⁵ Ayr. Bil. İçin Bkz., Sadun Eren- İlhan Tekeli, "Seçim Sonuçları: Demokrasi Adına Umut", Bilim ve Sanat, Bilsan Yay., sayı: 71, Ankara, Kasım 1986, s: 6-9.

⁹⁶ BugünküTürkiye, s: 69- 70.

nedenle yeni bir oyun kurmanın peşine düştü. Özal, gerçekte yasakların kalkmasını istemiyordu. Ara seçimlerden ne büyük bir yenilgi ne de büyük bir başarı ile çıkmıştı. Tam ortalarda ve kritik bir durumda olduğundan yasaklı bir Demirel'i tercih ederdi. Ama geriye tek bir yol kalmıştı o da siyasal yasakları halka onaylatmak. ⁹⁷ Bu defa *"Yasakları biz koymadık; halk koydu, yine halk kaldırsın!"* sloganıyla ortaya çıkıldı. Ancak bu siyasi oyun toplumun aydın kesimi tarafından pak da tutmadı.

Türkiye Nato'ya üye olurken kimse bize bir şey sormadı. AET'ye üyelik başvurusu yapılırken ya da topraklarımıza nükleer başlıklı füzeler yerleştirilirken de bizim ne düşündüğümüzü kimse merak etmedi. Halkın düşüncesini sormanın gerektiği yerlerde kendi başlarına karar verenler, kendi başlarına karar vermeleri gereken konuları şimdi halka soruyorlar. Boşuna beklemeyelim. Bizim ne düşündüğümüzü kimsenin merak ettiği yok. Kendilerinin açıkça söylemeye cesaret edemediği 'hayır' sözünü şu ya da bu yolla bize söyletmek istiyorlar; hepsi bu. ⁹⁸

Sanatçılar, aydınlar herhangi bir yasağı ortadan kaldırmak, anti-demokratik uygulamanın karşısında olmak amacıyla 'evet' oyunu vermekten yanaydılar. Çoğu yasaklı siyasetçileri tuttukları için değil, yasaklara karşı oldukları için bunu yaptılar. Ama başa getirecekleri bu insanlar, yasaklara karşı çıkacaklar mıydı; sanata konan amborga kalkacak mıydı? İşte herkesin kafasında biraz da cevabı hazır bu soru dolaşmaktaydı.

ANAP, DYP ve Evren ile halkoylaması konusunda anlaşmaya varınca tekliflerini TBMM'de imzaya açtı. Anayasa değişikliği önerisi 17 Mayıs 1987'de kabul edildi. Mecliste siyasal yasaklar kaldırılmıştı ama geçici maddelerle bir düzenleme yoluyla halkoylamasına başvurularak referanduma gidilecekti. Bunun için kampanyalar başladı. Özal ve hükümeti yasakların kaldırılmasına 'hayır' oyu verilmesi yönünde tavır aldı. Başlangıçta bu tavır açıktan açığa ortaya koyulamasa da Özal'ın 1980 öncesi liderlerin politikalarına sürekli saldırması ve kendi başarılarıyla karşılaştırması, izleyicilerine 'hayır' oyundan yana olduğu mesajını iletliyordu. Daha doğrusu Özal ve partisi iyi bir taktikle her konuşmasında 'hayır' demeden 'hayır kampanyası'nı yürütmenin yolunu buldu. ⁹⁹

⁹⁷ Özal Hikayesi, s.198, 201, 207- 211.

⁹⁸ İlhan Bilge, "Referandum ve Sanatçılar", Milliyet Sanat, sayı: 175, 1 Eylül 1987, s. 5.

1987 Mayıs'ında Özal, referandumda 'hayır' kampanyası yapmayacaklarını ve tarafsız kalacaklarını açıklamasına karşın 5 Eylül 1987 günü yani referandumdan bir gün önce televizyona çıkarak halka *turuncu renkte hayır oyu* vereceğini söyledi.¹⁰⁰ Demirel'in yasaklı kalabilmesini sağlamak için askerî yönetimin koyduğu, demokrasiye tümüyle aykırı bir yasağın devamı için, televizyondan çağrı yapabildi. Demirel'in yükselmesi tedirginliği ile siyasal yasaklara sahip çıkan Özal, referandumda 'Hayır kampanyası' açınca demokrasiye ilişkin inandırıcılığını yok eden temel bir hata yapmış oldu. "6 Eylül 1987 günü yapılan referandumdan % 49.84 hayır oyuna karşın %50.16 evet oyu çıkınca siyasal yasaklar kıl payıyla kaldırıldı.¹⁰¹ Özal'ın referandum keyfi büyüktü. Az bir farkla eski liderlerin yasaklı kalmasını daha büyük bir risk olarak görüyordu. Onların bir efsane haline gelmelerinden önce televizyona ve halkın önüne çıkmalarını tercih ediyordu. Ancak halkı bu liderlerin yanında olmamaları konusunda da telkin etmeye devam etti. *Yasakları kaldırdınız. Bu, demokratikleşmenin önemli bir işaretidir. Ama onlara rey vermemekle de yeni çağda olduğunuzu gösterin*, diyerek kendinden emin bir tavır sergiledi.¹⁰²

Yasakların kalkmasıyla birlikte bu alandaki ilk gelişmeler görülmeye başlandı. DYP Genel Başkanlığı'nı emaneten yürüten Hüsamettin Cindoruk istifa etti. Böylece partinin ilk olağanüstü kongresinde Süleyman Demirel Başkanlığa seçildi. Rahşan Ecevit de DSP'deki başkanlık koltuğunu Bülent Ecevit'e bıraktı. Bunları diğer eski iki lider izledi. Alpaslan Türkeş MÇP, Necmettin Erbakan RP'nin Genel Başkanlığı'na getirildi. Sol kanatta da siyasal canlanmalar gözlemlendi. Türkiye İşçi Partisi (TİP) ile Türkiye Komünist Partisi (TKP) birleşerek Türkiye Birleşik Komünist Partisi'ni (TBKP) oluşturdu.

Özal çok gecikmeden seçim kararının arkasından baskın niteliğinde ikinci bir girişimde bulundu. Çoğunluk partisini kayıran, ön seçim yasağı ve propaganda kısıtlamaları getiren *Milletvekili Genel Seçimi Hakkında Kanun* kararını ANAP oylarıyla TBMM'de kabul ettirdi. Böylece halkoylamasının üzerinden bir hafta geçmeden erken genel seçimlerin yapılmasına karar verildi. ANAP'ın erken seçim yapılmasını öngören yasa önerisi TBMM'de muhalefetin sert tepkisiyle karşılandı ve 'seçimi boykot' eğilimi siyaset gündemine girdi.

⁹⁹ BugünküTürkiye, s: 67-69.

Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s: 234-235.

İşte Böyle Bir Meclis, s: 124-125.

¹⁰⁰ Özal Hikayesi, s.213.

¹⁰¹ BugünküTürkiye, s: 67-69.

Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s: 234- 235.

¹⁰² Özal Hikayesi, s. 241.

Muhalefet, propaganda süresinin kısaltılması, önseçimin engellenmesi, barajın yükseltilmesi, TRT’de propagandanın kısaltılması, 2 milyon kişinin oy kullanamaması noktalarında yasaya karşı çıkıyordu.¹⁰³ 1987 Eylül ortasında muhalefetin yaptığı uyarılara karşın seçim koşullarını biraz daha kendi lehine döndürdü. Siyasal partilerin propaganda sürelerini on günle sınırladı. Milletvekili adaylarının belirlenmesinde önseçim yerine merkez yoklaması yöntemini benimsedi. İllerde oy dengelerini ANAP lehine değiştirmek için seçim çevrelerini yeniden düzenledi ve baraja ilişkin çıtayı % 23-24 sınırına dek yükseltti. ¹⁰⁴ Erdal İnönü boykot konusunda 12 Eylül öncesi politikacılarıyla ortak cephe oluşturmayı içine sindiremiyor, boykotun yaratacağı toplumsal ve siyasal belirsizlikten ürküyordu. Ayrıca SHP’nin kazanacağına inanmış ve inandırılmıştı. SHP Parti Meclisi seçime katılma kararı alınca, boykot eğilimi ana muhalefet partisi tarafından geçersiz kılınmış oldu. SHP’nin arkasından DYP ve DSP de çaresiz seçime katılacakları açıklamasını yaptılar. Tüm muhalefet liderleri seçimi boykot kararları alsalardı belki Evren’in yasayı imzalayamayacağı görüşü egemendi. Bu gerekçeyle SHP’nin eski Genel Başkanı Aydın Güven Gürkan, genel başkan yardımcılığı görevinden istifa etti. ¹⁰⁵ Küçük partilerin lehine işleyen sistem sonuçlarını gösterdi; “29 Kasım 1987 genel seçimlerine katılan 7 parti’den DSP, IDP, MÇP ve RP Meclis’e temsilci çıkartamadılar. ANAP 292 milletvekili ile bu seçimlerin galibi oldu. Aslında ANAP’ın oyları 83 seçimlerine göre %45’ten %36’ya düşmüştü ama sandalye sayısı %52’den %64’e çıktı. Rakamlar, anti- demokratik seçim yasasının en büyük partiye sağladığı avantajı açıkça ortaya koymaktaydı. ¹⁰⁶ “Yine de eski yasaklara izin verilen ilk seçimde ANAP’ın çözülüp gitmemesi yerleşik bir tabana oturduğunu göstermekteydi. ‘Yenilik’, ‘çağ atlatan parti’, ‘mühendis ideolojisi’ sloganlarına rağmen ciddi bir oy kaybı olması da yıprandığını işaret etmekteydi. Seçim sistemi seçmenin oyunu, eşit ölçüler içinde yansıtmamakla birlikte sol oyların sağ oylara göre daha hızlı bir artış içinde olduğu gerçeği de ortaya çıktı. Böylece, sol iktidar olabileceği umudunu gelecek seçimlere kadar ayakta tutacaktı. ¹⁰⁷ Oysa solun

¹⁰³ BugünküTürkiye, s: 72-73.

İşte Böyle Bir Meclis, s.126.

Özal Hikayesi, s.241.

¹⁰⁴ Aynı, s. 245.

¹⁰⁵ İşte Böyle Bir Meclis, s: 129-130, 149.

¹⁰⁶ Özal Hikayesi, s.252.

BugünküTürkiye, s: 72-73.

¹⁰⁷ Bkz., Emre Kongar, “1987 Genel Seçimleri Ne Getirdi?”, Milliyet Sanat, sayı: 182, 15 Aralık 1987, s: 4- 5.

ciddi bir kan kaybına uğradını düşünenler de vardı. Sosyal demokrat partilerin seçimlerde birlikte hareket etmeyişıleri bu sonucu doğururken aslında kendi sol kimliklerinden bile çekindikleri gözlenmekteydi. *Bu seçimlerin bence en ilginç yanı, adında sol sözcüğü bulunan partilerin bile solcu görünmekten, öcü görmekten korkar gibi kokmaları olmuştur. Galiba, şu 1983 seçimlerini saymazsak, son çeyrek yüzyıl içinde hemen hemen bütün partilerin sol sözcüğünü hiç kullanmadıkları tek seçim budur*¹⁰⁸ İşçi partisinin seçimlerde olmadığı, Komünist partisini yasal olarak kurmak üzere ülkeye gelen Nihat Sargın ve ...'nin tutuklu olduğu bu dönemde bilinçli olarak sol silinmeye çalışılırken sol partilerin üzerine düşen görevi ve muhalefeti yapmaması siyasal yelpazeyi daraltmıştı. Egemen sınıfların partileri arasında oynanan siyaset kuşkusuz ülke sorunlarını çözmede de yetersiz kalmaya mahkûmdu.



¹⁰⁸ Demirtaş Ceyhun, "Sanatçılar Seçim Sonuçlarını Değerlendiriyor", Aynı, s. 7.

III.) Siyasal - Toplumsal ve Kültürel Çerçeve İçerisinde Değişen Toplum Yapısı

29 Kasım 1987 Genel Seçim'i ile birlikte ANAP ikinci hükümet dönemine girdi. Bir kez daha iktidara gelen hükümeti çözülmesi gereken büyük sorunlar beklemekteydi. Kürt sorunu bu dönemde de sürmekteydi. "Hükümet, Temmuz 1987'de Güneydoğu bölgesindeki sıkıyönetimi kaldırarak yerine ordunun özel yetkilerini muhafaza ettiği *Olağanüstü Hal Bölge Valiliği*'ni devreye soktu." ¹⁰⁹ Bu önlem şiddeti durdurmaya yetmedi. Ordu ve PKK arasında yaşanan iç savaş bölgedeki köylüler için tam bir anarşi ortamıydı. Pek çok köy bu yüzden göçmek zorunda kaldı.

SHP milletvekili Mehmet Ali Eren parlamentonun Kürt konusuyla ilgili tabuyu yıkmasını ve bu sorunu tüm yönleriyle ele almasını önerdi. "Bu konuda gerçekçi çözüm önerileri üretilerek, sorunun ayrıntılarıyla tartışılması gerekliydi. Aksi halde Türkiye'de demokrasi vesayet altında tutulmaktan kurtulamayacaktı." Eren, bunları söylerken genel kurul ayağa kalktı. ANAP'lılar sıra kapaklarını vuruyor; kürsüye yürüyorlardı.

M.A.EREN: Yasalarımız doğuda farklı, batıda farklı yorumlanmış ve uygulanmıştır.

HALİM ARAS: Yalan söylüyorsun, yalan.

M.A.EREN: Kendi dillerinde konuşmaları yasaklanmıştır.

ŞEREF BOZKURT: Atatürk milliyetçiliği çerçevesinde Türk milleti içinde herhangi bir ayırım yapılamaz. Türkiye'de Türk milleti vardır.

TALAT SARGIN: Anayasayı unutma.

M.A. EREN: Eğer yüreğiniz varsa, söylediklerimiz yanlışsa, gelir buradan yanıtlarsınız.

Ş. BOZKURT: Ulusal bütünlüğümüzü bozucu sözler sarfediyorsun.

M.A.EREN: Dışişleri Bakanı, Yunanistan'daki ve Bulgaristan'daki Türklere yapılan baskılardan söz etti.

CAHİT ARAL: Saf kan Türk onlar.

ÜLKÜ SÖYLEMEZOĞLU: Bölücü!..

M.A.EREN: Ülkemizde de eğer azınlık milliyetlere baskı yapılıyorsa, onların isimleri değiştiriliyorsa, siz de gelin buraya onları kınayın.

İLHAN AŞKIN: Sayın Başkan, hatip azınlık millet dedi. Türkiye'de hangi azınlık millet

¹⁰⁹ Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s. 236.

vardır? Açıklasın bunu.

YALÇIN KOÇAK: Mecliste azınlıklar mı var?

MUSTAFA KALEMLİ: Milli marş İstiklal Marşıdır.

Başkent Ankara'dır. (...) ¹¹⁰

Bu kısacık meclis konuşması bile, siyasilerin 'kürt sorunu'na nasıl baktığının küçük bir örneğiydi. Toplumda temsil eden meclis çoğunluğu anlaşılan 'millî birlik ve beraberlik' sloganını çok tutmuştu. Mehmet Ali Eren, 'azınlık millet' sözünü sarfettiği için Erdal İnönü ve kendi grubundan da büyük tepkiler gördü. Körü körüne ve koyu bir milliyetçilik anlayışı topluma doğrudan yansıdı. Kürt kökenli yurttaşlarımıza alış-veriş hakkı tanımayan, onlara ev kiralamayan, kız vermeyen bir zihniyet içerisinde propagandalar yapıldı. TBMM kürsüsünden ideolojilere yeşil ışık yakılması doğru bir yaklaşım değildi elbet ama kürt tartışmasını bir gün Cumhurbaşkanı Turgut Özal'ın gündeme getireceğini düşünürsek, yapılanların tamamen günlük bir politika olduğunu kolaylıkla söyleyebiliriz. Sorunlara uzak açıdan yaklaşmayan anlayış, siyasal popülizmi de yarattı. 'Günü kurtarmak', 'benden sonra tufan' mantığı ile sorunlar yığılmaya başlamıştı. Bu yığınların tepesinde de ekonomik sorunlar yatmaktaydı.

Uzun yıllar Demirel'in başkanlığında çalışan Özal o'nunla politika anlamında başa çıkamayacağını iyi bildiğinden Demirel'e karşı başka alanlarda üstünlük sağlama yarışına girdi. Bu anlamda ilk taktiği ekonomiyi *istikrarıcı* politikalardan kaydırıp, daha çok *büyüme*ci yörüngeye oturtmak oldu. Yatırımların göz doldurması, kalkınmanın göze çarpması gerekiyordu. Bu nedenle, köprüler, yollar, barajlar ANAP'a prim sağlayacak biçimde yeniden değiştirilecek, kısacası kamu harcamaları için kesenin ağzı açılacaktı. Enflasyonla mücadele etmek yerine büyümeye ağırlık veren bu yaklaşım 1987 sonuyla 1988'deki enflasyonist patlamaya zemin hazırlayacaktı. Nitekim, enflasyon 87 yılında halkı ezip geçti. Özellikle seçimden sonra gelen zam furyası büyük kent insanını geçim sıkıntısına düşürdü. ¹¹¹ 1987'de işçi sorunları ANAP iktidarının işçi sınıfı karşısındaki vurdumduymaz tutumları, sendikaları yok sayan ve tehditlere kulak asmayan politikası ile daha da arttı. İktidarın işçileri ilgilendiren her yeni uygulaması küçük ya da büyük boyutlarda hak kayıplarını getirdi. Tekelci düzen, işçi- emekçi'nin acılaşmış ekonomik gereksinimini karşılayamaz durumdaydı. 1980'den bu yana olağanüstü koşulların eşliğinde işçi sınıfı aşırı bir sömürü ve baskı altında tutulmaktaydı. Alt sınıfların kemerleri son deliklerine kadar sıkıldı; ama bu tehlikeli faturanın karşılığı olacak bir ekonomik büyüme

¹¹⁰İşte Böyle Bir Meclis , s: 156-157.

¹¹¹ Özal Hikayesi, s : 200-202, 260.

ve dışa açılma gerçekleştirilemedi. Bir toplumsal barış ve uzlaşmaya temel olacak 'sus payı' işçi sınıfı bir yana orta sınıflara bile verilmedi. İşçi sınıfının ekonomik gereksinimleri küçük ödünlerle ve kısıntılarla karşılanmayacak kadar büyüdü." ¹¹² Bu durum karşısında ilk ciddi siyasal tavır, *Türk- İş'ten* geldi. Sendika, eski siyasilerin haklarının geri verilmesine ilişkin referanduma *Yasaksız bir demokrasi için EVET* kampanyası ile girdi. Nitekim, işçi bölgelerindeki sandıklardan çıkan sonuçlara göre yapılan değerlendirme bu kampanyanın etkili olduğunu gösterdi. ¹¹³

Özal bir taraftan ülke ekonomisini batıdaki örneğine uydurmak için pragmatik araçlarla Avrupa'nın bir parçası yapmaya soyundu diğer yandan da İslâmın ülkede rol oynamasına izin verdi. Özellikle Parti içindeki *Kutsal İttifak* dinin politik alana daha fazla girmesine yol açtı. ¹¹⁴ ANAP içinde içtenlikle laiklikten hoşlanmayan, devleti islâmlaştırmaya kalkan bir kesim vardı. Bu kesim için birinci hedef millî eğitim sisteminin İslâmcı kadrolar tarafından kontrol altında tutulmasıydı. Yine ANAP milletvekilleri tarafından verilen cuma günlerinin resmî tatil olması, iki yıllık islâm enstitüsü mezunlarına emniyet müdürü olma hakkının tanınması gibi yasalar bu temel eğilimi destekleyen yan girişimlerdi. ¹¹⁵ Tehlikeli nokta, başta millî eğitim sistemi, güvenlik örgütü gibi kamu kurumlarının anti-laik kadrolarca kontrol edilir hale gelmesi ve buralardaki düzenlemenin laiklik için tehdit oluşturmasıydı.

1987 başlarında Türkiye'nin gündemine *türban olayı* girdi. Anayasayla ilköğretimde din derslerini zorunlu hale getiren Cumhurbaşkanı Kenan Evren bile 'irtica'dan yakınır hale geldi. "Oysa 12 Eylül döneminin Türkiye'ye getirdiği yapısal değişikliklerden en önemlisi İslâmcılığın yaygınlaşmasına istemeden de olsa katkısı olmasıydı. ANAP içinde İslâm'ın siyasetteki rolü konusunda süregelen sorun üzerine anlaşmazlıklar iyice su yüzüne çıktı. Taban desteğini korumak için köktendincilere ödünler veren hükümet, din eğitiminin yaygınlaşmasına ve üniversitelerdeki kız öğrencilerin türban takmasına izin verdi. Bu önlemler partinin muhafazakâr Müslüman taraftarlarını yatıştırırken, ANAP içinde ve dışında laiklerin öfkesine yol açtı. ¹¹⁶ Daha MHP zamanında, İslâmcılığı kucaklama eğilimi bu partinin ana politikalarından biriydi. "Türk-

¹¹² Haluk Yurtsever, "İşçi Sınıfı Bu Çemberi Kıracaktır", *Toplumsal Kurtuluş*, yıl: 1, sayı: 22, İstanbul, Haziran 1989, s. 32.

¹¹³ Şükran Ketenci, "1987 Eylem Yılı Olacak", "Seçimde ANAP'a Hayır", "Genel Grev Kararı", *Türkiye'nin Ekonomik/ Politik/ Siyasal Yapısı*, s: 278- 280.

¹¹⁴ Özal Hikayesi, s.179.

¹¹⁵ Ayr. Bil. İçin Bkz., Gencay Şaylan, "Türkiye'deki İslamcı Akımlar", *Türkiye'de Laiklik/ Türkiye'nin sorunları Dizisi- 8*, Yeni Yüzyıl Kitaplığı, Tarihsiz, s: 50- 73.

¹¹⁶ *Türkiye'de Ordu ve Siyaset*, s. 236.

İslâm sentezciliği" akımındaki dar ve etikili çevre, sola karşı şiddeti de onaylayan bir tavrıyla, dinî inancı kendi özlediği güçlü devletin önemli bir payandası haline getirmeye uğraştı. ¹¹⁷ Bu sentezde din, bir ahlâk sistemi ve toplumsal kurum olmaktan çok, bürokratik- otoriter devletin elindeki toplumsal denetim araçlarından biri olarak görülmekteydi. *Bürokratik- otoriter devlet, seçilmemiş ya da güdümlü yönetimlere kitlesel popülerite sağlayabilmek, halkı karşısına almamak için, geleneksel Kemalist laiklikten ödün vermiş; buna karşılık, dinin ve belli dinsel grupların, devlet denetiminde de olsa, kamu karşısındaki statüleri ve meşruiyetleri 1980 öncesine göre çok yükselmişti.* ¹¹⁸ 1980'lere kadar neredeyse bir alt- kültür statüsünde kalan din, artık resmî ideoloji, Kemalizm'in yanında resmî kültür olma yoluna girdi. ¹¹⁹

Dillerinden düşürmedikleri çağdaş toplumun insanını yaratırken kendi ideolojileri doğrultusunda tazecik beyinleri etkilemenin de yolları arandı. Dönemin Millî Eğitimi 1986-1987 ders yılında aldığı bir kararla felsefe grubu derslerini matematik ve fen kollarında zorunlu olmaktan çıkarınca bu kollara giren öğrencilerin felsefe ve mantık okumadan lise mezunu olmaları mümkün kılındı. "1987 yılının Kasımında Millî Eğitim Bakanı Metin Eroğlu, Fransızca eğitim yapılan Türk okullarında Voltaire, Molière ve Camus'un okutulmasını yasakladı. Voltaire'i yasaklayabilecek bir anlayışa sahip Özal iktidarı, ortaöğretimde felsefe eğitimini neredeyse yok saymış ve ona giderek dinsel bir içerik kazandırmıştı." ¹²⁰ Mantıklı ve bilimsel düşünmeyi öğretmek, olgulara ve sorunlara eleştirel yaklaşabilmelerini sağlamak amacını güden felsefe dersleri, her şeyi akla kara olarak görmeyen, zaman zaman kendi doğrularından bile kuşku duyabilen gençlerin yetişmesinde çağdaş bir eğitimin vazgeçilmez bir parçasıyken eğitimde hiçe indirgenmiş olması demokratik ve çağdaş bir toplum yaratmak isteyenlerin en büyük ayıbı olarak kaldı. Yürürlükteki öğretim tarzının özelliklerinden ötürü, teste ve doğru seçeneği tahmin etmeye koşullanmış, bir düşünceyi üç paragrafta geliştirme alışkanlığı olmayan bir tip öğrenci yetişti. Eğitim, öğretimin dar kalıplarına indirgendi. ¹²¹

1987 Aralık ayında Turgut Özal hükümetin programını TBMM'ye sunarken geride bırakılan dört yılı açıklıyordu. "Ona göre, siyasî ve ekonomik istikrâr güçlenmişti. Sosyal problemler çözülerek hafiflemişti. Herkesin yarından emin ve geleceğe güvenle baktığı, demokrasinin yerleştiği bir dönemden geçilmişti.

¹¹⁷ "İslâmcılara..." 12 Yıl Sonra 12 Eylül, s: 368-370.

¹¹⁸ "Dinci Milliyetçilik", Türkiye'nin Siyasal Rejimi, s. 202 .

¹¹⁹ Ayr. Bil. İçin Bkz., "Şeriatçılığın Adımı 'Milliyetçilik' Koydular", 12 Eylül Karşı - Devrim, s: 142-147.

¹²⁰ Özal Hikayesi, s: 163-166.

¹²¹ Bkz., Ali s. Gitmez, "Taşra Üniversitesi ve Taşrahlaşan Bilim", Bilim ve Sanat, Bilsan Yay., sayı: 46, Ankara, Ekim 1984, s: 18- 20.

Türkiye, Anavatan iktidarı döneminde cehaleti ve karanlığı yenmiş, çeşmeden akan suyuyla, otoyollarıyla, köprüleri, telefonu, pırıl pırıl kent, ısıllı köyleriyle uygarlığa doğru koşmuş, çağ atlamıştı..." ¹²² Özal hükümeti ülkeye nasıl çağ atlattığı gerçekten bir soru işaretiydi. Hükümet, 1987 başlarında Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'nde öngörülen *bireysel başvuru* hakkını kabul ederek olumlu bir adım atarken 11 Ocak 1988'de *İşkencenin Önlenmesine Karşı Avrupa Sözleşmesi* ile *İşkenceye Karşı Birleşmiş Milletler Sözleşmesi*'ni de imzalamıştı. Her iki girişim de insan hakları açısından olumlu bir olaydı ancak yalnızca kağıt üzerinde kaldı. Uluslararası Af Örgütü Türkiye '89 raporunda hükümeti sözleşmeler tarafından öngörülen noktaları uygulamaya koymadıkları yönünde eleştirdi. Resmî makamlar insan haklarının hiçe sayılmasını önleme yönünde en temel pratik önlemleri dahi almamıştı. ¹²³ Raporda, 1983'ten bu yana Türkiye'nin çeşitli cezaevlerinde gerçekleştirilen açlık grevlerine değinilmekte ve bu eylemler nedeniyle yeni soruşturmaların açıldığı, ancak cezaevlerindeki kötü koşullar ve işkence konularındaki şikâyetlerin son bulmadığı anımsatılmaktaydı. Raporda işkenceden en çok Kürt ve komünist sanık ve tutukluların mağdur kaldığı yolundaki gözlem aktarıldıktan sonra, işkenceciler hakkındaki hukukî işlemlerin yetersiz olduğu sonucuna varılmaktaydı. Uluslararası Af Örgütü Türkiye Raporu'nda hükümetten gözaltı uygulamalarını, işkenceyi ve ölüm cezalarını da içeren isteklerde bulunmaktaydı. ¹²⁴ *International Herald Tribune* gazetesine verdiği demeçte Özal'ın şu sözleri işkence konusundaki tutumunu göstermesi açısından ilginçti.

İleri zannettiğimiz demokratik ülkelerde bizden daha çok disiplin vardır. O disipline siz işkence dersiniz. Mesela bazı cezaevlerinde, sabah, akşam, öğlen İstiklal Marşı söyletiliyormuş; adam buna işkence diyor. Biraz fazla yapıyorsa belki işkence olur, ama iki defa yapıyorsa olmaz! Polis in yaptığı iddia edilenler düzenli bir şey değildir. Bunlar şahıslarla ilgilidir. Asabı bozulmuştur; sinirlerine hakim olamamıştır; hafif muamele ederken gayet ağır muamele etmiştir, cezasını çekmiştir. ¹²⁵

Özal işkenceyle ilgili olarak sistemli bir uygulamanın varlığını sürekli

¹²² İşte Böyle Bir Meclis , s.153.

¹²³ Özal Hikayesi, s. 315.

¹²⁴ Ayr. Bil. İçin Bkz., Reha Öz, "Uluslararası Af Örgütü'nün Raporu...", Türkiye'nin Ekonomik/ Politik/ Siyasal Yapısı (1980- 1990), s: 440- 448.

¹²⁵ Özal Hikayesi, s. 316.

reddederek geçiştirmekte; işkence olaylarını genellikle eğitimsizliğe bağlamaktaydı.¹²⁶ Resmî makamlara göre işkence yoktu, varsa bile üç- beş kendini bilmez işi yani *münferit hadiseler*'di. İnsan Hakları Derneği (İHD) ve Uluslararası Af Örgütü'nün araştırmalarının sonucu olarak karşımıza ürkütücü bir tablo çıktı. 12 Eylül 1980'den 1988 Eylül ayına kadar derlenen bulgular sonucunda 650 bin kişinin gözaltına alındığı ve bunların sağcısıyla solcusuyla %90'ının işkenceye maruz kaldığı, işkence görenlerin %70'inde kalıcı rahatsızlıkların olduğu, 177 kişinin de işkence sonucu yaşamını yitirdiği görülmüyordu. İHD Genel Sekreteri Akın Birdal bu kişilerin tedavi olmak için yurtdışına gitmeyi denediklerini, bu amaçla ilticayı bile göze aldıkları belirtti.¹²⁷ Bu listeye "gözaltında kayıp" olanları, "yargısız infaz"a kurban gidenleri de eklemek gerekirdi. 1984'ten bu yana idam cezalarının yerine getirilmemesine karşılık bunun yerini fazlasıyla "yargısız infaz"lar aldı. Devletin güvenlik güçleri siyasi suçlu olarak gördüğü pek çok insanı faili meçhul cinayetlere kendi eliyle kurban etti. Bu yasa dışı uygulamalar yargı karşısında bile neredeyse meşru hale getirildi.

1988'e girdiğimizde ülkedeki ekonomik sorunlar iyice açığa çıktı. Türk Lirası'ndan kaçış başladı. 'Paranızı dövize yatırın' sözü toplum tarafından benimsenip hayata geçirilmişti bile. Paraları olanlar Amerikan dolarına, Alman markına ve altına yatırım yapıyordu. Seçim ekonomisiyle patlayan enflasyon nedeniyle fiyatlar neredeyse on beş dakika içinde değişir duruma gelmişti. Fiyat artışları yüzde yüzü de aşan bir tempoya girdi. İş dünyasında Özal hükümetine dönük havanın gittikçe olumsuzlaştığı görüldü. İş çevrelerinde oldukça yaygın olan Özal korkusu artık etkisini yitirir hale geldi. TUSİAD hükümete karşı açıktan açığa sert eleştiriler getirdi. Mart ayı enflasyonu rekor düzeye ulaşarak ayda %7.4 ulaşınca ülke *hiper- enflasyon* sürecine girmiş oldu.¹²⁸ Özal iktidarının seçimler arası şok zamlarında sessiz kalan ve işçilerden büyük tepki alan sendikacılar, Özal hükümetinin ikinci ekonomik paketinden bunalan halk yığınları tepkisine yanıt verdiler. Sakarya ve Adana'da 12 Eylül öncesi de dahil Türkiye'de ilk kez sıradan esnafın, sokaktaki insanların, evlerden, dükkânlardan çıkıp işçi mitingine destek vermelerine tanık olundu. Mitinglerdeki kalabalık, kendiliğinden destek sevindirici olduğu kadar sendikacılar için de ürkütücü olmaya başladı. Hükümet geri adım attı ve yılın başında ilân ettiği ücret artış oranlarını bir miktar yükseltti. Ancak 88'in enflasyon patlaması yapılan oran

¹²⁶ Ayr. Bil. İçin Bkz., "İşkence Üzerine", 12 Eylül Karşı- Devrim, s: 306- 310.

¹²⁷ Ayr. Bil. İçin Bkz., Halil Nebiler, "Ben Devletim: Sakat Bırakırım", Türkiye'nin Ekonomik/ Politik/ Siyasal Yapısı, s: 131- 156.

¹²⁸ Özal Hikayesi, s: 261-263, 265.

yükseltmesini gülünç düzeye düşürünce işçiler sendikaları da aşarak kendiliğinden eylem hazırlıklarına girişti. İşçi tabanında gözle görünür bir değişim yaşanmaktaydı. ¹²⁹ "Kendini gösteren yeni eylem biçimleri, bir sıkışmışlığın, aynı zamanda artık gemlenemez noktaya varmış öfkenin ürünü oldular. Partisiz, sendikal öndersiz, kısıtlayıcı yasalarla çevrilmiş işçi sınıfından yemek boykotu, sakal bırakma, servis arabalarına binmeyerek yalın ayak yürüme, toplu viziteye çıkma türünden yeni eylem biçimleri gelmeye başladı. Bu eylemler, epeyce deney ve bilgi biriktirdi. Daha güçlü bir işçi dalgasının yollarını açtı." ¹³⁰ SEKA işçisi kendi kararıyla aylarca ücretsiz grev yaptı. Grev geleneği olmayan maden işçisi dahi aylarca sendikacısına sözleşme imzalattırmadı. Grev istedi. Bütün bu eylemlerin sonucunda hükümet, kamu sözleşmeleri ücret artışı oranında 6 Mayıs 1988'de düzeltmeye gitti. Hükümetin işçiye karşı tutumundaki ilk somut adım da bu oldu. ¹³¹

80'li yılların sonunda dar gelirli kesim için bıçak kemiğe dayandı ama yığınların da pek sesini çıkarttığı yoktu. Az önceki birkaç istisna grev ve yürüyüşün dışında döneme egemen olan görünüm sessizlikti. Önceki dönemlerin imtiyazsız, sınıfsız kitle sözü birlik, beraberlik teması altında yeni bir milliyetçilik kılıfına girerken, yükselen değerlerden biri birey oldu. Halkçılık söylemi yıprandı ve yerini neo- popülizm'in yeni simgesi olan birey aldı. Aslında yükselen birey değil bireycilikti. Depolitizasyon, duyarsızlık ve sessizlik birey olmanın primi olarak gösterildi. "İnsanlar 'birey olduk, eski kalıpları reddediyoruz artık" diyorlardı ve daha iyi yaşamak istiyorlardı. Daha iyi yaşamak bireysel olarak kurtuluşa karşılık geldi. Böylece halçılık söylemi de kendiliğinden ikinci plâna düşmüş oldu. Geçmiş dönemlerde ideolojik kalıplarla hareket eden birey, bu dönemde tüketim kalıplarıyla hareket etmeye başladı. Ürünlerin tüketicileri nasıl farklılaştırdığı noktasına yüklenildi. Burada da yardıma reklam sektörü yetişti. İnsanlar, kullandığı ürüne göre yanındakinden daha üstün, farklı ve mutlu olduğuna inandırılmaya çalışıldı. Tüketim kalıpları öne çıkınca insanlar farklı olabilmek için bireysel servet avcılığına kapıldı. Tüketim kalıplarının ucundaki gündelik yaşam imajları, birey yaratmak adına bireyleri ezip geçme noktasına ulaştı. Reklam sektörünün pazarlamaya çalıştığı parti liderleri bile birer ürün gibi aynı muameleyi gördü. Uzlaşma adına, asgari müştereklerin savunuculuğunu değil, hep aynı yöne

¹²⁹ Şükran Ketenci, "Referanduma Hayır", "Ülke Çıkarları ile ILO", "Sendikalar Yok, İşçiler Var", Aynı, s.281- 285.

¹³⁰ Haluk Yurtsever, "İşçi Eylemleri ve Görev", Toplumsal Kurtuluş, s.36.

¹³¹ "Referanduma Hayır", "Ülke Çıkarları ile ILO", "Sendikalar Yok, İşçiler Var", Türkiye'nin Ekonomik/ Politik/ Siyasal Yapısı, s: 285.

yontulmasına yol açan azami müştereklerin pazarlayıcılığını üstlenen global kampanya kitle partileri arasındaki farkları asgariye indirdi.”¹³²

1989 yılına girilirken kafalarda cumhurbaşkanının kim olacağı sorusu vardı. Bir yandan 1989’un Şubatında yaklaşan yerel seçimler için kıyasıya çekişmeler başladı. İktidar partisinin oylarını daha da aşağıya çekebilme amacıyla muhalefet, yerel seçimlere sıkı sıkıya sarılmaktaydı. Anayasa mahkemesi kararına göre seçimlerin 26 Mart 1989’da yapılması gerekiyordu. Özal ise 13 Kasım 1988 tarihini öngörüyor bunun için de halkoylamasına başvurulmasını istedi. Yerel seçimlerin tarihiyle ilgili olarak yapılacak oylamada ANAP oyları seçim araştırmalarına göre %30’un altında gözükmekteydi. Bir yandan enflasyonun hızla artması bir yandan ANAP’ın seçim anketlerindeki inişi hükümette bir moral bozukluğuna neden oldu. Bunun üzerine Özal, 18 Eylül 1988’de televizyonda yaptığı bir açıklamayla halkoylamasını bir “güvenoylaması”na dönüştürerek referandumdan çıkacak sonuca göre başbakanlıktan ve politikadan ayrılacağını açıkladı.¹³³ Son bir siyasal kumar oynadığı açık olan Özal bu kritik kararı nasıl aldığını 20 Eylül 1988’de uçakla Gaziantep’e giderken gazetecilere şöyle açıkladı:

(...) Ben bunu bir kişiye danıştım. 20 gündür de onunla ben biliyorum sadece. O da Semra Hanım’dır. Başka kimse yoktur. Yalnız sonradan Ahmet’in ve ailemin haberi olmuştur. Ahmet kararda etkili olmadı ama sonradan tasvip etti. Korkut Bey’in son gün haberi olmuştur. Yusuf Bey’in haberi olmamıştır. O burada değildi. Partiden kimsenin haberi olmamıştır.¹³⁴

Türkiye Cumhuriyeti’nin Başbakanı ve ANAP’ın lideri olarak Özal’ın bu açıklaması *Aile* ya da *Hanedan* eleştirilerinin haklılık payını açıkça ortaya koymaktaydı. İktidar partisi açısından yaşamsal bir karar alınırken bile partiden kimsenin haberinin olmaması oldukça ilginçti.

Özal referandumu %35 ‘evet’e karşılık, %65 ‘hayır’la kaybetti ama ona göre kazandı. Anlaşılan Özal’a göre %30’un altı ‘güven oylaması’nın yitirilmesi anlamını taşıyordu. Bunun üzerine 24 Mart 1989’da bir basın toplantısı düzenleyen Özal hiçbir zaman muhalefet lideri olmayacağını, partisinin muhalefette kalabileceğini ama kendisinin gideceğini açıkladı.¹³⁵

¹³² Bkz., “Neo- popülizmin Simgeleri ve Değişim İmajı”, Cilâlı İmaj Devri, s: 121- 127.

¹³³ Özal Hikayesi, s.271.

İşte Böyle Bir Meclis, s: 171-172.

¹³⁴ Özal Hikayesi, s.152.

¹³⁵ Aynı, s.273, 277- 279.

26 Mart 1989 yerel seçimlerinden ANAP % 21.8'lik bir yenilgi ile çıktı. İktidar partisi üçüncü parti oldu. SHP birinci parti geldi. DYP ise müthiş bir oy patlaması yaşadı. İnönü, Özal'a "güle güle" yanıtını verirken; Demirel "Git de kurtulalım" diyordu. Ecevit'e göre de Özal'ın sonu gelmişti. ¹³⁶

Ancak, 27 Mart günü Özal gitmeyeceğini açıkladı. Hükümette değişiklik yapacağını söylüyor, erken seçimin olmayacağını belirtiyordu. Muhalefet Özal'a gitmesi yönünde baskı yaparken, Özal 1992'ye kadar iktidarda kalacaklarını vurguluyordu. ¹³⁷ ANAP'ın grafiğinin giderek düşmesi beklenmeyen bir sonuç değildi.

Enflasyon ve hayat pahalılığı ANAP'ın yenilgisinin başlıca sebebi oldu. *Hanedan* görüntüsünün payı da bunda önemliydi. Milletten fedakârlık beklerken fedakârlık yapmayan bir tablo içinde görüntü veren Özal ailesi halktaki güveni sarstı. "Emekçiler az maaşlarla geçinmeye çalışırken devasa pastalar önündeki yaşgünü kutlamaları yapmak, Marie Antoniet zihniyetinin çağrışımlarına neden oldu ve haltın tepkisini çekti. Seçim sonuçları ile birlikte yaşanan gerçek, Hanedan'ın kendisini değilse bile görüntüsünü silme gereğini Özal'a gösterdi." ¹³⁸ *Köşe dönmecilik ve gemisini kurtaran kaptan* bencilliği, bu ekonomik dönemin simgeleri haline gelmişti. Dünyaya sadece *parasal* gözlükle bakan bir *tek boyutluluk*, yaşamın ana eksenini yapılmıştı. *Para şımarıklığı* ile gelen dışadönük özentisi ve taklitçilik, toplum yaşantısının birçok alanında uç verdi. Yalnızca *paranın kültürü* söz konusu olunca da kültürel düzeysizlik ve yozlaşma her yerde sırtımaya başladı. ¹³⁹ Zenginliği, gösterişi, debdebeyi *alışırlar alışırlar* sloganıyla ayıp olmaktan çıkarmaya yönelik bakış açısı, 1980'lere damgasını vurdu. Özal'la birlikte bireyin kültürle değil, parayla özdeşleşen boyutu ön plâna çıktı. Birey önce para boyutuyla varolacaktı sonra kültür. Önce paralar kazanılacaktı ki sonra demokrasi gelecekti. 1980'ler bu olgunun tanığıydı. Amerika'da olduğu gibi Özallarda da para kazanmak başarının belli başlı göstergesiydi. Bu açıdan bakıldığında yoksullara sempati duymazlardı. Çünkü yoksulluk bir yerde beceriksizliğin, tembelliğin sonucu sayılırdı. Hatta Özal bir demecinde *ben zengin insanı severim* deme cüretini bile gösterdi. "Başbakan'a grubunun içinden de bazı eleştiriler yöneltilmeye başlandı. TBMM eski Başkanı Necmettin Karaduman, dar gelirli kesimin geçim

¹³⁶ Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s.237.

Özal Hikayesi ,s: 279-284.

İşte Böyle Bir Meclis, s: 184-185.

¹³⁷ Aynı, s.185.

¹³⁸ Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s. 237.

¹³⁹ Özal Hikayesi, s. 341.

sıkıntılarına dikkat çekiyordu. Hasan Celâl Güzel, 'Ailenizi geri plana çekin' diyor, Ferruh İlder hanedân ve yolsuzluk söylentilerinin oy kaybettirdiğini belirtiyordu."¹⁴⁰

Özal'ın 26 Mart yenilgisinin bir boyutu da *rüşvet* ve *yolsuzluk* oldu. Hayâli ihracat, gümrük yolsuzlukları, imâr affı, imâr planı değişiklikleri, imâr izinleri, teşvikler, fon koymalar, fon kaldırmalar, bunların yarattığı haksızlık, havadan kazançlar günlük olağan haberler arasında yer almaya başladı. Kamuoyu önünde bu tür olaylar kanıksanmış ve neredeyse haber olma özelliklerini yitirmişti. ¹⁴¹

Turgut Özal, 26 Mart 1989 yerel seçimlerini partisinin meclis grubunda değerlendirirken şöyle der: *Batının ileri gitmesindeki iki önemli faktörü ben keşfettim. Bir tanesi serbest fikir atmosferi, ikincisi de serbest rekabet sistemi.* ¹⁴² Oysa ekonomideki liberalizmi sağlamakla, siyasal liberalizm kolayca gelmiyordu. Demokrasinin kökleşebilmesi için her türlü fikrin serbestçe yarıştığı *çoğulcu* demokrasi ile ekonomide *çoğulculuğu'n* varlığı içiçe geçmeliydi. Türkiye'de *fikir atmosferi'nden söz etmek doğru değildi.* ANAP hükümeti'nin koyduğu yasalarla yasaklı görülen kitaplar ve çeviriler yüzünden yazarlar, çevirmenler hapse atıldı. *Müstehcenlik* gerekçesiyle yaratıcılık sansür edildi, yazarlar yargılandı. Düşünceyi suç sayan Ceza yasaları devam etti. İnsanlar *komünist* ya da *İslâmcı* fikirler taşıdıkları için mahkûm edildi. Sanatın serbestçe gelişebilmesi konusunda destekleyici bir tavır sergilenmedi; desteklenmedi. *Serbest fikir atmosferi* yaratılması açısından yaşamsal önem taşıyan , bilgi üretimi için vazgeçilemeyecek olan üniversiteler için geliştirici yasalar yerine engelleyici hatta geriletici önlemler alındı. Kültürün üretilmesi için gerekli dönüşümlere doğru hiçbir inandırıcı adım atılmadı. 12 Eylül askeri yönetiminin üniversiteleri *okullaştıran*, bir *kışla disiplini* içine sokan YÖK düzenine el sürülmedi. 1402 sayılı Sıkıyönetim yasasına göre, sıkıyönetim komutanlarının istemediği kamu görevlisini sorgusuz sualsiz görevden alma yetkisi kabul gördü; öğretim görevlileri de dahil olmak üzere pek çok insan bu konuda mağdur edildi. 1982 Anayasası ile yükseköğretim merkezîleştirilerek bir örnek haline getirildi. YÖK de bu yapının tepesine oturtuldu. Eskiden *üniversite gençliği* ya da *yükseköğretim gençliği* diye anılan gençlik kesimi artık YÖK tarafından biçimlenen *YÖK gençliği* diye nitelendirilmeye başlandı. ¹⁴³ Özellikle

¹⁴⁰ İşte Böyle Bir Meclis, s.187.

¹⁴¹ Özal Hikayesi, s: 342-343.

¹⁴² Aynı, s. 324.

¹⁴³ Aynı, s. 326.

"Haksızlığı Yasallaştırmak...", 12 Eylül Karşı- Devrim, s: 333-334.

Talat Halman, "Çağdaş Bir Ülkede, Gençliğin Devletten Beklentileri", Milliyet Sanat, sayı: 204,

totaliter toplumlarda devlet kendisinden ne istenilebileceğini, ne kadar az istenmesi gerektiğini gençliğe dikte eder. Ve gençliğin beklentileri, o dikte çerçevesi içinde kalır. Gençliğin durumu da buydu. Toplumu tek-tip bir ideolojiyle besleyen bir rejimde, "kültür"lü insan, düşünen insan yetişmesi o oranda zorlaşmıştı. İşte devlet politikası yeni kuşağı böyle yetiştirdi; hükümet, ekonomik ve sosyal adaleti kurmaktan, insan haklarına aykırı yasaları değiştirmekten kaçındı. İşkence olaylarının üstüne ciddiyetle gitmedi. Düşüreceğine söz verdiği enflasyonu kırmak yerine 'Her kalkınmanın bir bedeli vardır' gerekçesiyle yükseltti; varlıklı daha varlıklı, yoksulu daha yoksul duruma getirdi. Üstelik düşünce özgürlüğünü kısıtlayarak, bütün bu gerçeklerin gereği gibi ortaya çıkmasını, göz önüne konulmasını önlemek için elinden geleni yaptı.

144

1989 Martında üniversitelerde kız öğrencilerin türban giymeleri yeniden yasaklandı. *İslami ilkelere göre kurulacak bir devlet düzenini savunan görüşleri simgeleyen türban olayı, gücünü devlet eğitiminden alan bir toplumsal hareket* ¹⁴⁵ olduğuna göre devlet şeriat düzenine karşı bir önlem almanın peşindeydi. Ancak yaşam pratiğine bakıldığında hiç de öyle olmadığı açıktı. Türkiye'de siyasî iktidarların islâmlaştırma ya da islamî köktencilik bir denetim aracı olarak kullanma eğilimlerinin en ilginç göstergelerinden biri imam hatip okullarının genel eğitim kurumu konumuna dönüştürülmesi oldu. Orta öğrenimde bir meslek okulu işlevi görmek için kurulmuş olan bu okulların sayıları hızla artınca meslek için gerekli talebin çok üzerine çıktı. Okul sayısı, öğrenci ve mezun sayısı göz önüne alındığında bu okulların orta öğretimde genel eğitim kurumu haline dönüştükleri söylenebilir. ¹⁴⁶ Devlet bir yandan laiklikten sapan bir tutum ile ortaöğretimi İmam Hatip çizgisine oturtmakta, okullarda din derslerini zorunlu bırakmakta; Kuran kurslarına izin vermekte, hatta bunların teşvik edilmesine ortam hazırlamakta, öte yandan bu ortamın ve bu eğitimin doğal sonucu olan bir şeriat devleti özleminin filizlenişini ve serpilmesini, türbanı yasaklayarak önlemeye çalışmaktaydı. ¹⁴⁷

(...) İmam hatip okullarının, imam hatip yetiştiren dinsel bir meslek okulu olma amacından ve özelliğinden saptırılması, kapılarını kız

15 kasım 1988, s.10

¹⁴⁴ "ANAP Grubuna Düşen Görev", 12 Eylül Karşı- Devrim, s. 348.

¹⁴⁵ "Türban Olayının Ardındaki Gerçekler", 12 Eylül Kültürü,, s.188.

¹⁴⁶ Ayr. Bil. İçin Bkz., Türkiye'de Laiklik, "1980'li Yıllarda İslamcı Akımların Gelişmesi", s: 20- 31.

¹⁴⁷ "Şeriatçıların Amacı", 12 Eylül Karşı- Devrim , s: 242-247.

"Sessiz Ve Derinden mi?" Aynı, s: 262-264.

öğrencilere deaçasması, yeterli ve standart dozda genel ve gerekli ders programlarından yoksun olmasına karşın, genel eğitim veren liselere denk sayılması ve gereksinimin çok üstünde çoğalmasıyla bu gölge gittikçe koyulaşıp karardı. Kur'an kurslarının artık pıtırak gibi ülke düzeyine yayılması için ortam hazırды. (...) Dinsel kuralların sosyal yaşama egemen olmasını amaçlayan Atatürkçülüğü karşısına alan, bağınaz, gerici, ilkel bir gençlik devlet eliyle üretilmeye başlandı. ¹⁴⁸

Toplumun imajını değiştirmek adına yüzeysel ve yapay bir batı taklitçiliğini aşıl原因, çağdaşlaşma görünümünü altında yozlaşmaya neden olan, bireysellik adına bireyciliğı pompalayan, sınıfsal farkları ideolojik düzeyde neredeyse yok edip aynılaştıran ama ekonomik farkları sınıfsal olarak uç boyutlara getiren, insan haklarını hiçe sayan, sanata, edebiyata ve kültüre elindeki sopayla müdahale edip yasakçı bir zihniyetle hareket eden bir dönem 90'lara gelip dayandı. "Siyasi gündemde, 9 Ekim 1989'da görev süresi dolacak olan Evren'in yerine kimin Cumhurbaşkanı olacağı sorunu vardı. Evren Şubat 1988'de kesinlikle ikinci kez göreve seçilmek istemediğini söylemişti. Anayasal olarak, parlamento belli niteliklere sahip olmak koşuluyla istediğı kişiyi seçebilirdi." ¹⁴⁹ Özal'ın kafasında *çankaya projesi* vardı. SHP erken seçimin Cumhurbaşkanlığı seçiminden önce yapılmasını istedi. DYP lideri ise Özal'a karşı ülke düzeyinde "Çek Git" kampanyası başlattı. SHP ve DYP'nin tavırlarına kızan Özal, seçim yok diyerek işin içinden çıktı. Üstelik Cumhurbaşkanı seçilmezse TBMM fesholacaktı. 2 Haziran günü Erdal İnönü ilk kez 'boykot' sözcüğünü telaffuz etti. Erken seçim yapılmazsa Cumhurbaşkanlığı seçimini boykot edeceklerdi. Cumhurbaşkanlığı tartışmaları seçim yaklaştıkça yoğunlaştı. 1 Eylül 1989 günü TBMM yeni yasama yılına başladığında Turgut Özal TBMM Başkanlığı için yine müdahalede bulunacak ve Yıldırım Akbulut'u Meclis başkanı olarak seçtirtecekti. Özal, Akbulut'u o makama getirerek Cumhurbaşkanlığına giden yolu garantilemeye çalışıyordu. ¹⁵⁰

1989 Ekiminde Köşk için geriye sayım başladı. 10 Ekim'de Cumhurbaşkanlığı adaylarının ortaya çıkmasıyla seçim sürecine girildi. Bugüne değin erken seçimden kaçan ANAP bu meclisle Cumhurbaşkanlığı seçimine katılacaktı. SHP böyle bir seçime katılmayacak bu nedenle de ANAP grubunun

¹⁴⁸ "Şeriatçıların Stratejisi", 12 Eylül Karşı- Devrim, s: 248-249.

¹⁴⁹ Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s. 237.

¹⁵⁰ İşte Böyle Bir Meclis, s: 188- 193.

oylarıyla Özal Cumhurbaşkanlığına seçilmiş olacaktı. Turgut Özal grup içinde yaptığı gizli anketlerle nabız ölçüyor ve olumlu sonuçlar alıyordu. Özal sonunda Cumhurbaşkanlığına adaylığını koymaya karar verdi. SHP ve DYP seçime katılmadılar; böylece Cumhuriyet Tarihi'nde ilk kez Cumhurbaşkanlığı seçimi boykotla başlamış oldu. 24 Ekim 1989 tarihinde yapılacak olan ikinci tur seçimlerine kadar SHP ve DYP muhalefetlerine devam ettiler. İkinci tur seçimlerinde Turgut Özal gereken oyu sağlayamıyor, seçim üçüncü ve son tura kalıyordu. SHP ve DYP'nin boykot ettiği ikinci turda Özal 256 oy aldı. 31 Ekim günü muhalefetsiz toplanan TBMM'de Başbakan Turgut Özal Meclis'te açık bir çoğunluğa sahip olduğu için ANAP oylarıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin 8. Cumhurbaşkanı seçildi.¹⁵¹

Özal şimdi yeni bir Başbakan ve ANAP Genel Başkanı bulma göreviyle karşı karşıya kaldı. Özal'ın adayı İçişleri eski Bakanı ve Meclis Başkanı Yıldırım Akbulut'tu ve nitekim Başbakanlık koltuğuna Akbulut'u yerleştirdi. Bu isme ANAP'ta büyük tepkiler doğsa da olağanüstü kongrede delegelerin çoğunluğu ile ANAP Genel Başkanlığına Akbulut getirildi. Akbulut cebinde taşıdığı kabinesini açıkladı ve ANAP iktidarı devam etti. İnönü'ye göre 'uzaktan kumandalı' bir hükümetti bu.¹⁵² Turgut Özal'ın Cumhurbaşkanlığına karşılık Yıldırım Akbulut'un Başbakanlığı iki makam arasındaki güç dengesinde önemli bir değişiklik yarattı. Özal'ın başbakanlık deneyimi ve rolü, o'na anayasayı ihlâl etmeden hem kabineyi hem partiyi kontrol etme olanağı verdi. Böylece aktif ve yönlendirici Cumhurbaşkanlığına etkili geçiş sağlandı.

Akbulut uzlaştırmacı kişiliği ile parti içindeki liberaller ve 'Kutsal İttifak' arasındaki çatışmanın açığa çıkmasını engelledi. Ancak liderliğe uygun olmayan pasif görüntüsü parti içindeki diğer potansiyel başbakanları cesaretlendirdi. Hükümetin halk desteğini sürekli kaybedişi Akbulut'un Başbakanlığı'na yönelik güven krizini son noktasına getirdi. Mesut Yılmaz partideki liberal kanadın lideri olarak ön plâna çıktı. Akbulut ise giderek daha fazla İslâmcı muhafazakârlarla özdeşleştirildi. Turgut Özal resmî olarak mücadelede tarafsız olduğunu ilân etmek zorunda kalsa da partinin yeniden popülerlik kazanağı inancıyla genç ve dinamik bir lider görünümündeki Mesut Yılmaz'a dolaylı destek verdi. Tartışmalı bir şekilde İstanbul delegasyonunun başkanı seçilen eşi Semra Özal aracılığı ile seçim turlarında etkili olarak oyların Yılmaz'ın lehine dönmesini sağladı. Böylece 17 Haziran 1991'de Başbakanlığa Mesut Yılmaz

¹⁵¹ Aynı, s: 198-202.

¹⁵² Türkiye'de Ordu ve Siyaset, s. 237.

İşte Böyle Bir Meclis, s: 204-205.

getirilmiş oldu. ¹⁵³

Mesut Yılmaz Başkanlığı'nda kurulan yeni hükümet talihsiz bir başlangıçla göreve geldi. 20 Ekim 1991 Milletvekili Genel Seçimleri'nden alınan sonuçlar partiler arası birleşmeleri gündeme soktu. Seçim sistemi ve barajlarda büyük partilerin lehine yapılan değişiklikler seçim ittifaklarını yarattı. Seçim sonuçları bu defa DYP'yi birinci parti olarak göstermekteydi. ANAP ikinci, SHP üçüncü parti olurken hemen arkalarından RP gelmekteydi. Hiçbir parti tek başına parlamentoda çoğunluk elde edemedi. DYP tek başına hükümet kurmaya yetecek sayıda milletvekili çıkaramadığından SHP ile birleşerek koalisyon hükümetini kurdu. ¹⁵⁴ Zorunlu siyasal birleşmeler bu dönemden sonra kesintisiz devam etti. Farklı siyasal anlayışlara, farklı programlara sahip partilerin biraraya gelişleri siyasette dejenarasyona yol açtı. Uzlaşma noktaları bulabilmek adına bir partinin diğer partiye vermiş olduğu ödün, siyasal görüşler arası keskin çizgiyi yok ederek farklı söylemler içinde ama neredeyse aynı düzleme oturan genel bir siyaset anlayışını ortaya çıkarttı. Sınırları esneyen siyasi çerçeve içerisinde milletvekilleri arasında bir partiden diğerine geçmek; bugün söylediğini yarın değiştirmek; bir rozeti çıkartıp pişkince başka bir rozeti takmak siyasetin zeminini de kaypaklaştırdı. Farksızlaşma sürecinin sonunda ılımlı, uyumlu, uzlaşmacı ve tek tip ideoloji çerçevesinde toplanan partiler 82 Anayasası'nı ortak bir program olarak sürdürürken, ancak Güneydoğu (Kürt), enflasyon, laiklik, insan hakları, düşünce suçları gibi pek çok konuda uyguladıkları anti- demokratik yöntemler ve çözümlerle birbirlerinden ayrılmaktaydılar.

1980'den sonra daraltılan demokrasi ortamı ile yaratılan *depolitizasyon* toplumda duyarsızlık noktasına varan bir eylemsizliğe dönüştü. " 12 Eylül şiddet ve terörünün yarattığı korku ve şok toplum üzerinde önemli psikolojik bir faktördü. Halkın bilinçaltında yalnız 12 Eylül'ün değil, 12 Mart ve daha önceki dönemlerde, tüm Cumhuriyet tarihinde uygulanan sürekli terörün izleri vardı. Yakın tarihimizde her halk hareketlenmesinin ardından eskisinden daha ağır bir baskı ve terör dönemi gelmiş, bunların hiçbirinin karşısına yığınasal bir direnme ile çıkılamamış böyle bir gelenek yaratılamamıştı."¹⁵⁵ Özellikle 1980- 83 askerî rejimin getirdiği sindirme politikası izlerini sivil iktidar dönemlerinde de gösterirken toplumda *bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın* mantığı yaygınlaştı. "12 Eylül rejiminin başlıca eylemi devletin kuşattığı alanlar dışında

¹⁵³ Türkiye'de Ordu ve Siyaset, 238.

İşte Böyle Bir Meclis, s: 218-219.

¹⁵⁴ Ayr. Bil. İçin Bkz., Bugünkü Türkiye, s: 83- 87.

¹⁵⁵ Haluk Yurtsever, "İşçi Sınıfının Yükselişi", Toplumsal Kurtuluş, s.33.

politikanın yapılmasının engellenmesi olarak özetlenebilirdi. Apolitizasyon programının uygulanması, siyasi partileri sendikaları, dernekleri, her çeşit toplumsal örgütlenmeyi politik faaliyetin dışına sürerek başladı, sonra da aşama aşama bütün halkın politikadan soğutulması, genel olarak yönetim ilişkilerine karşı ilgisizleştirilmesi planı üzerinde yürütüldü." ¹⁵⁶ Siyasal uzaklaştırma süreci kapitalizmin dayatılması ile desteklenince, 'para' yükselen değerler listesinde ilk sırayı aldı. Böylece serbest ekonomi ile birlikte dışa açılan kapıdan yeni değerler içeri girmeye başladı. Yatırımcılık mantığının ve bir tür popüler ekonomi kültürünün yaygınlaşmasını ile birlikte tüketime yönelik yatırımlar yapıldı; döviz büfeleri kenar mahallelerine kadar yayıldı; *borsaya hücum* günleri yaşandı; repo keşfedildi." ¹⁵⁷ Hırslı, çalışkan, son derece pragmatist, paranın gücüne tapan, yalnızca yükselmeyi ve kazanmayı düşünen genç yönetici tipleri, başarılı, yatırımcı, girişken işadamları kapitalizmin yeni imajları olarak vitrine çıktı. Burjuva yaşantısı özendirilirken, "satın alma gücü" övülmeye başlandı. Paranın getirdiği statü en yüksek değer olarak görüldü. Kentli sermaye çevrelerinin çıkarlarını en iyi temsil eden ANAP döneminde devlet, sivilleşme yönünde gücü azaltılmış gibi görünen, oysa "şirketleşerek" gücü daha da artırılan bir durumuna geldi. Sermaye çevreleriyle, özellikle finans kesimi ve rant yiyiciler ile kârlı bir işbölümüne giden şirket- devlet mantığı yoksulu, ücretliyi, emekliyi, emekçiyi daha da yoksullaştırdı. Bir yandan özendirici bir hayat, bir yandan dışa açılmanın çok renkliliği ve çeşitliliği ekonomik açıdan gerileyen kesimlerde onarılmaz çelişkilere yol açtı. "Kapitalist değer sisteminin *para en yüce değerdir* anlayışı topluma pompalanınca, 'zengin ol da nasıl olursan ol', 'paranın korkusu yoktur', 'en büyük başarı köşeyi dönmektir, yeter ki köşeyi dön, nasıl döndüğün önemli değil' gibi ilkeler topluma egemen oldu. Tüketim ruhu üzerine kurulan ve sağlıklı biçimlendirilmeyen hayat standartlarına ayak uydurmaya çalışan yoksul kesim artık kimliğine ve konumuna razı olma kaderciliğini kırma eğilimine girerek kendilerine yeni kimlik, yeni değerler aramaya başladı." ¹⁵⁸ Böylece daha iyi yaşama isteğinin yükseldiği bir dönem yaratılmış oldu.

Değişim, çağdaşlaşma, yükselen değerler ve yeni düzen adına bireyden söz edilmekteydi. Yaşanan süreç, adetâ bireyin yükseliş dönemi olarak gösterilirken aslında yükselen 'birey' değil bireycilikti. 80'lerin ikinci yarısından itibaren

¹⁵⁶ Aydın Çubukçu, "12 Eylül'ün Kültür Politikası Ve Sonuçları", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans., cilt: 13, s. 839.

¹⁵⁷ Can Kozanoğlu, "80'lerde Gündelik Hayat", Aynı, cilt: 13, s. 598.

¹⁵⁸ " Arabeskin Hayat Hikâyesi ve Kürtlerin Toplumsal Yükselişi", Cilâlî İmaj Devri, s: 43- 44.

" Değerler Çatışması Ve Türkiye'nin Trajedisi", 12 Eylül Kültürü, s.294.

'halkçılık' deyimi giderek yıprandı. " Bir popülist politika torbası niteliğindeki halkçılık söyleminin evriminde, imtiyazsız, sınıfsız ,kaynaşmış kitlenin yerini alan birlik, beraberlik, el ele istikbale yürümek temaları tamamen etkisiz kalmadı ama önemli ölçüde erezyona uğradı. Klasik popülist söylemin, baş taraftan su almasıydı bu. Neo- popülizm, yeni simgesiyle bu alanı doldurduverdi: Birey." ¹⁵⁹ İnsanlara tükettikçe birey olabilecekleri, tükettikçe farklı olabilecekleri düşüncesi aşılandı. Birey kimliğini getiren ilişkilerde tüketim kalıpları ön plâna çıkınca, insanların varolabilmek, farklı olabilmek için, her şeyi mübah görerek bireysel servet avcılığına kapılmaları normal karşılanan toplumsal tavır halini aldı.

Türkiye'de gündelik hayatın vitrini büyük kentler oldu. Büyük kentlerin, tüketimin merkezleri olma özellikleri bu dönemde pekişti. Gündelik hayatın simgeleriyle büyük kent hayatının simgeleri hiçbir zaman 80-90 döneminde olduğu gibi yoğun olarak örtüşmemişti. Lüks alış- veriş merkezleri, dışa açılmanın, Batılılaşmanın ve yeni tüketim ruhunun simgeleri haline geldi. Kentli olmanın koşulu, finans sektörünün nimetlerinden yararlanacak biçimde yaşanmasına bağlandı. "Bu süreçte tüketim toplumunun gerektirdiği değerler kıskacına giren ülkemizde tüketim mallarına duyulan talep üretim hacminin üzerine çıkınca enflasyon sorunu doğdu. Toplumun bu talebi karşılayacak üretim teknolojisine sahip olmadan ya da ülkenin henüz sermaye açısından yeterli olmamasından daha doğrusu endüstriyel değer sistemi egemen kılınamadan sahip olunmaya çalışılan tüketim toplumu değerleri mevcut feodal ve kırsal değerlerle tuhaf bir sentez oluşturdu. Bu sentez sonunda mal hizmetleri pahalı ve kalitesiz oluşmaya başladı. Dolayısıyla ileri teknoloji kullanan tüketim toplumlarındaki daha kaliteli mal ve hizmet arzusu bizde 'marka bağımlılığı'na dönüştü." ¹⁶⁰ Paranın sağladığı olanaklarla istenilen malın elde edilmesi 'gösterişçilik' olayını gündeme getirirken 80' sonrası gençliğinin özentili, marka düşkünü gibi sıfatlarla tanımlanmasına yol açtı. 12 Eylül toplumunun tercihleri ve eğilimleri Özal'lı yıllarda belirginleşmeye başlamıştı. 'Köşedönücülük', 'İşbitiricilik' gibi kavramların kimlik tanımlamaya başlası, reklam sektörünün büyümesi sonucu imaj ve marka düşkünlüğü, genel bir arabeskleşme, şoven milliyetçiliğinin yükselişi, dine yönelme; büyü, fal gibi gizli bilimlere kitlesel yöneliş; siyasetten uzaklaşma, sol görüşe ait tüm değerlerin, kavramların ve yönelimlerin küçümsenmesi; geçmişten korkmak; geleceğe inanmamak olarak özetlenebilecek karakteristikler döneme damgasını vurdu. Toplumsal dinamiklerin kökten değiştiği bu süreç içerisinde doğrudan etki

¹⁵⁹ "Neo- popülizmin Simgeleri Ve Değişim İmajı", Cilâlı İmaj Devri, s. 121.

¹⁶⁰ " Değerler Çatışması ve Türkiye'nin Trajedisi", 12 Eylül Kültürü, s: 293- 294.

altında kalan kültür politikası da payına düşeni aldı. "Devletin kendine özgü kurum ve programlarla yürürlüğe koymak istediği kültür politikaları, toplumun tarih içinde oluşmuş özelliklerini gözetmek durumundadır ilkesinden hareket eder. Ancak bu temel ilke, 12 Eylül kültür politikasında *milletin temel değerleri, milli kültürün temel unsurları* ile uyumlu olması biçiminde formüle edildi." ¹⁶¹ Böylece egemen kültürün güdümünde bir sanat ortamı yaratılmış oldu. 12 Eylül'ün stratejik hedeflerinin yer aldığı bir politikanın kültür ortamını doğrudan etkilediğini ve sanatın yönünü belirlediğini söylemek gerekir. Sanatın diğer alanlarında olduğu gibi tiyatro alanında da toplumun farklılaşan yapısının ve değişen değer yargılarının izlerini buluruz 1980- 90 dönemi içinde biçimlenen tiyatronun ne durumda olduğunu ve varolduğu ortamda kendine nasıl bir yer edindiğini görelim.



¹⁶¹ "12 Eylül'ün Kültür Politikası Ve Sonuçları", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans., s. 840.

2. BÖLÜM

1980- 90 DÖNEMİ TİYATRO YAŞANTISI'NA TOPLU BAKIŞ

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu ilk yirmi yıllık süreç içerisinde öykünme, deneme ve yanılgıları da içeren bir 'çıkış dönemi' yaşar. Yeni bir devlet yapısının oturtulmaya çalışıldığı bu dönemde, tiyatro da bu yapının benimsenmesi adına toplumla devlet arasında bağ kuran bir köprü niteliğindedir. Yönetmen, oyuncu, yazar ve tasarımcı el yordamıyla da olsa batılı anlamda bir 'oyun dili' yaratma çabası içinde, tiyatroyu belli ölçütlere ulaştırmayı başarır. 'Çok patili döneme' geçişten sonraki süreç olarak ele aldığımız 1950'li yıllarda, yeni bir yazar kuşağı yetişirken tiyatro da artık batılı anlamda benimsenip, örnekleriyle somutlandığı bir düzeye gelir. Devlet Tiyatrosu'nun ve özel tiyatroların kurulduğu 'gelişme dönemi' olarak nitelendirebileceğimiz bu dönemde, tiyatronun aydın ve öğrenci kesiminde yayılması, giderek halka açılma çabası da hız kazanır. Özellikle üniversite tiyatrolarının doğuş yılı olarak anılan 50'li yıllarda 'Gençlik Tiyatro Hareketleri' patlaması yaşanır. 1960'lı yıllar tüm dünyada toplumsal değişimlerin olduğu, dolayısıyla kültür- sanat ortamının doğrudan etkilendiği yıllar olur. Özellikle alternatif çıkışların yapıldığı bu dönemde tiyatro alabildiğine dinamik ve canlı bir görünüm kazanır. 60'lı yıllar gelişen ve değişen tiyatro ortamına yeni renkler ve akımlar katarken tiyatro da düşünsel derinlik ve dönüşüm kazanır. Üniversite gençlik tiyatrolarında gelişen ve zenginleşen dil- eylem bütünlüğü profesyonel tiyatroları dahi etkileyecek düzeye gelir. 1960'lı yıllar, cumhuriyete doğmuş ikinci kuşağın, bireysel ve sınıfsal bilinçlenmesiyle tiyatroyu da bilinçlendirdiği bir dönem olur. Devlet artık tiyatroyu Cumhuriyet'e yakışır bir süs olarak değil karşısında yer alan bir güç olarak görmeye başlar. 60'lar Türk Tiyatrosu, eski ve yeni yazar kuşaklarıyla, ödenekli ve özel tiyatrolarıyla büyük atılım yaptığı 'altın çağ' olarak nitelenir. Yazarlık alanında yeniliklere açık bu dönemde üretken bir kuşak yetişir. Toplumsal sorunları öncelikle işleyen bu yazar kuşağı yeni biçim arayışlarının da öncülüğünü yapar. Oyun yazarlığına ilişkin eleştiriler ise geleneksel kültürden uzaklaşma üzerine yoğunlaşır. Bu dönemde özel tiyatrolar Türk Tiyatrosu'nun canlanmasında önemli bir işlev yüklenirken; çok sesli ve çok renkli bir tiyatro ortamı yeşerir. Bu dönemde özel tiyatroların arkasında sermaye yoktur. Tiyatro sahipleri, kendi birikimlerini ortaya koyarak bu işi yapmaktadır. Kişisel nedenlerle para koymayı göze alanların da zaman zaman ödeneksiz tiyatroları destekledikleri görülür. Ancak

bu dönemde tiyatroyu finanse eden sermaye sahipleri herhangi bir sınıfsal yaklaşım içinde değillerdir. Kimi amatör tutkuyla tiyatroya gönül vermiş kimi de toplumda sanatsal bir kişilik edinme kaygısıyla yola çıkmıştır. Bu yaklaşım, özel tiyatroların tavrındaki özgürlüğü pekiştirir. Özel tiyatroların ön plâna çıkması ile devletin resmî ideolojisinin savunucusu durumda olan ödenekli tiyatrolar ikinci plâna geriler. 70'li yıllarda giderek zenginleşen düşünce ortamına karşın fraksiyoner bağnazlık, tiyatro sanatındaki dil- eylem bütünleşmesinin, dil- ideoloji bağlamında kilitlenmesine yol açar. " 12 Mart'tan sonra iyice su yüzüne çıkan soldaki bölünmeler, tiyatroyu da etkisi altına alır. Bu bölünme ister istemez seyirciye de taşınır ve giderek devrimci tiyatrolar, bilinçlendirmeleri gereken kitlelere açılmak yerine, seyircisiyle, oyuncusuyla, yazarıyla kilitlenmiş birer kapalı devre toplulukları durumuna girerler." ¹ Devletin bağımsız bir kültür politikası olamayacağı için ödenekli tiyatro kurumu olan Devlet Tiyatroları özerk bir konuma gelemediği gibi iktidarların kültür politikasını yansıtan bir kurum durumunda kalır. Devletin kendi kültür politikasını işleme koymaya başlaması 70'lerden sonra iyice belirgin hale gelir. Tiyatro anti-tez döneminden sentez dönemine geçişi yaşar. 70'li yıllar tiyatronun bunalıma girdiği bir dönem olarak anılır. Bu yıllar, seyircinin yavaş yavaş tiyatrodan koptuğu, özel tiyatroların tiyatro yapmaktan vazgeçtiği, oyun yazarlığının giderek gerilediği , tiyatro salonlarının birer birer işhanına, garaja dönüştüğü yıllardır . 12 Mart kesintisinden sonra yeniden derlenip toparlanma çabasına yönelen tiyatromuzda, 60'ların tiyatrosundaki renkler ve içerikler daha hızlı bir tempoyla aranır duruma gelir. Nitekim, 1970'lerde içine kapanan ; sınırları daralan ve toplumsal otoritenin çökerttiği tiyatromuzda, liseli gençlerin örgütlenerek doğal ve dinamik yapılarının uzantısında gerçekleştirdikleri yeni ve özgün bir tiyatro ortamı oluşur. 70'ler tiyatrosu, Türkiye için yeni bir olgu olan TV'nin çekiciliği, bölünen toplulukların sergilendiği oyunlardaki düzey düşüklüğü ya da parasal zorluklar nedeniyle tiyatroların kısa süreler içinde kapandığı, devlet politikasının tiyatroyu baskı altına almaya çalıştığı, ama engellere karşı yine de iyinin güzelin yaratılabildiği bir 'çalkantı dönemi'dir. 80'li yıllar 70'li yılların bu bunalımını sürdürür. 1980 askerî müdahalesinin tiyatroya vurduğu darbe ile birlikte herşeyin birden bire değiştiği, o güne kadar kazanılmış olanların geriye alındığı, tiyatronun tek sesliliğe doğru çekilmek istendiği gözlenir. Oyun yazarlığı kısır bir döngü içine girer. Bir yandan siyasal ortamla gelen kısıtlamalar, yasaklar, baskılar, diğer yandan yaşanan kültür karmaşası yazarın

¹ Seçkin Cılızoğlu, "Ülkemizde 1970'ten 1980'e Kültür Emperyalizmi Tırmanırken", Tiyatro'80, sayı: 50, yıl: 10, s. 16.

üreticiliğini sınırlar. 1980'lere gelindiğinde tiyatro neredeyse bir 'duraklama dönemi'ne girer.

1980 yılı başından beri uygulanan ekonomik istikrar politikaları Türkiye'yi içe dönük sanayileşme modelinden dışa dönük bir sanayileşme modeline taşıırken uzun erimli dönüşüm niteliğinde bazı değişmelere de yol açar. Çalışan kesimlerin hızla yolsullaşması, ülke içinde gelir eşitsizliğinin artışı, rantie gelirlerinde yükselme, tekelleşme sürecinin hızlanması, holdingleşmenin egemen olması, burjuvazinin değişik kesimlerine verilen önceliklerin değişmesi, sözü edilen değişimin belirgin özellikleridir. Geniş kesimlerin kayıplarına neden olan bu tür ekonomik politikaların özgürlük ortamında uygulanmasının olanaksızlığı baskıcı siyasal rejimden destek aramanmasını kaçınılmaz kılar. Bu açıdan 24 Ocak Kararları'nın yalnızca istikrarı amaçlamadığı da söylenebilir. Siyasal yönetimin baskısı, sanat ve kültür alanında anlatım özgürlüğünü kısıtlayıcı önlemleri beraberinde getirir. 1979'da göreve gelen AP Hükümeti'nin bu alandaki ilk saldırısı Devlet Tiyatrosu'na olur. Yeni hükümetin yeni Kültür Bakanı Orhan Koraltan, yakından uzaktan sanatla ilgisi olmayan biri olarak bu makama getirilir. Kültüre ve kültür olaylarına tepkili olan hükümetin bu konudaki yaklaşımı nettir. Varlığını kırsal kesimden elde ettiği oylarla sürdüren hükümet için burjuvazinin bir sorunu olan kültür ve kültürel sorunlar hiç de önemli değildir. Sonuçta burjuvazinin karşı olduğu bu hükümet için Kültür Bakanlığı koltuğuna kimin oturduğu da önem taşımaz. Nitekim bakanın göreve gelir gelmez yaptığı ilk iş, Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin* yapıtından oluşan baleyi yasaklamak olur. Aslında Bakanı rahatsız eden, bir halk masalından yola çıkılarak yazılmış bu yapıtın içeriği değil, Nazım Hikmet'in adıdır. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nü vekâleten yürüten Gürer Aykal Kültür Bakanlığı'nın baleyi kaldırma isteğine karşı çıkınca apar topar görevinden alınır. MHP kökenli İsmet Kurt bu göreve getirilerek galanın iptal edilmesini sağlar. Hükümetin kültür operasyonları devam etmektedir. Devlet Tiyatroları Genel Müdürü Ergin Orbey görevinden alınır. Hitler faşizmini sergileyen *Arturo Ui'nin Yükselişi* adlı oyunun içeriği kadar bir Brecht eserinin ilk kez devlet sahnelerimizde yer alması da Bakanlığı tedirgin eder. "*Dostlar Tiyatrosu* Genco Erkal'ın yönettiği ve aynı zamanda başarılı bir oyunculuk sergilediği *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni daha önce seyirci karşısına çıkartmış ve ilk kez bir Brecht oyununun ülkemizde sahnelenmesi açısından 1980 yılının önemli tiyatro olaylarından biri sayılır." ² Bir özel tiyatro oynasa bile devletin hükmettiği sahnelerde Brecht'in adının geçmesi hoş karşılanmaz; bunun

² "1980: Yılın Sanat Olayı", *Milliyet Sanat*, sayı:15, 1 Ocak 1981, s: 8-9.

suçlusu olarak Ergin Orbey, kurban seçilerek; görevinden alınır. Yerine Cüneyt Gökçer atanır. Orbey de Adana Devlet Tiyatrosu'nun oluşumunu sağlamak için Adana'ya tayin edilir. Bu operasyondan önce Devlet Tiyatroları edebî kurul üyeleri olan Prof. Dr. Sevda Şener, Prof. Dr. Cevat Çapan ve Vedat Günyol görevlerinden alınırlar. Tüm Devlet Tiyatroları Çalışanları Derneği (DETÇA), Tüm Tiyatro Sanatçıları Birliği (Tİ-SAN) ve Tüm Memurlar Birleşme ve Dayanışma Derneği (TÜM-DER) 'nin öncülüğünde 41 meslek ve kitle örgütü ve sendikaların da katılımıyla geniş çaplı bir imza kampanyası başlatılır ve Cüneyt Gökçer istifaya çağrılır. Bu girişim, kültür ve sanat örgütlerinin, demokratik kitle örgütleri ve sendikalarla bütünleşmesi adına umut verici bir tablo oluştursa da sonuç vermez. *"Cüneyt Gökçer'in genel müdürlük koltuğuna oturduktan sonra ilk işi Devlet Tiyatrolarında başarılı sınav vermiş tüm sanatçıları yerlerinden almak olur. Yeni yönetimle birlikte Antalya Devlet Tiyatrosu Müdürü Mustafa Yalçın, Bursa'da Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu Müdürü Ziya Demirel, İzmir Devlet Tiyatrosu Müdürü Suat Taşer görevlerinden alınır."*³ Ziya Demirel Danıştay kararıyla görevine dönmeyi başarsa da önemli olan tiyatronun artık politik çıkarlar dolayısıyla makam trafiğinin yoğun olarak yaşanacağı bir döneme girmesidir.

Sansür ortamı, değişen yönetim kadroları sanat üretimini donuklaştırıp silik ve kişiliksiz bir duruma dönüştürken devletin herhangi bir kültür politikası olmaması, kültür alanında köklü girişimlerden sürekli kaçınılması, kültür politikasının özerk sanat kurumları ve sanat adamlarınca belirlenmesine olanak tanınmaması, değişen siyasi iktidarlara sürekli olanak sağlamıştır. İzlenen belirgin bir politika olmayınca, sanatın belirleyicileri, o dönemin siyasetine endeksli, makam sahibi kişiler olur. Bu durum, 12 Eylül darbesi ile birlikte daha da belirgin hale gelir. Darbe ile başlayan süreçte, politik yönetim kadroları ile zorunlu ilişkiler içinde olmaları bakımından sanat kurumları en çok da malî ve yönetsel özerkliğe sahip olmayan, Kültür Bakanlığı'na bağlı *Devlet Tiyatroları* ve Belediyeye bağlı *İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları* zarar görür.

Bu tiyatrolar yalnızca, tepelerinde bulunan yöneticilerden değil, bu yöneticilerin atama yoluyla iş başına getirdikleri genel müdür ya da sanat yönetmeni olan kişilerin, bu kurumları - tiyatroların yasaları da böyle buyurduğundan- merkeziyetçi bir anlayışla yönetmelerinden de zarar gördü.

³ "Bursa AVP Tiyatrosu Müdürü Z. Demirel İle İDT Müdürü S. Taşer Görevlerinden Uzaklaştırıldılar", *Tiyatro'80*, sayı: 49, yıl: 10, s.19.

Bağımlılık ve merkeziyetçilik böylesine kuruluşların gelişimini yavaşlatmakta, sanatçıların yaratıcılıklarını ve umulmayanı, alışılmamış denemeye kalkışmalarını engellemekte, bu arayışlara yönelme sancısı içerisinde olan kimi sanatçıları zaman zaman umutsuzluğa ve 'adam sende' ciliğe itmekteydi. ⁴

'Bağımlılık' ve 'merkeziyetçilik' ödenekli tiyatrolarda gelişmeyi ve yaratıcılığı engelleyici bir pozisyon olarak kendini gösterir. Siyasi kadrolarla birlik içinde olan merkeziyetçi zihniyet, 1980 yılına girerken 'Ergin Orbey' örneğinde yaşanır. " Oysa Ergin Orbey döneminde tiyatro sanatına yönelik hiçbir olumsuzluk göze çarpmamaktadır. Aksine o'nun döneminde tiyatro etkinliği bütün ülke yüzeyine yayılır. Tiyatro dönemi içerisinde çeşitli merkezlere turneler düzenlenerek gözle görülür nicel bir yayılma gerçekleştirilir. Hemen bütün oyunlar dolu salonlara oynanır; seyirci sayısında ciddi bir artış gözlenir." ⁵ "Gerek Türk Tiyatro yazarları, gerekse Dünya Tiyatrosu'nun çağdaş oyunları düzeyli bir şekilde temsil edilmeye başlanır. Tiyatro dağarcığının yeni boyutlar kazandığı bu dönemde yabancı yazarların devlet sahnelerinde oynanması için 'gerçek sanat değeri' olması ölçütü aranır. Bir takım ülkelerde yalnızca gişe başarısı sağladı diye içi boş oyunlar repertuvara alınmaz. O'nun döneminde yapılan iyi işlerden biri de, Bertolt Brecht'in etrafındaki büyülü çemberin kırılarak, bir Brecht oyununun sahnelenme olanağı bulmasıdır. **Arturo Ui'nin Yükselişi** adlı oyun Gökçer döneminde yasaklanan oyun listesinde yerini alır. ⁶

İlerici oyunların prova aşamasında kaldırılması (Dosya), **Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım**, **Arturo Ui** ve **Kırmızı Sokağın Suzanı** gibi biletleri haftalarca önce tükenen oyunların programdan çıkarılması, kendi anlayışlarına ve gerici programlarına uymayan yönetim birimlerindeki çalışanların işten uzaklaştırılması ve bazılarının başka illere sürülmesi, sıkıyönetimin sözleşme

⁴ Mahir Günşiray, "1980'den Sonra Tiyatro Ortamı", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt: 15, İletişim Yay., s. 1407.

⁵ Bkz., Haldun Taner, "Yeni İktidar Döneminde Yoğunlaşan Faşim Devlet Tiyatrolarını Teslim Aldı", *Tiyatro'80*, sayı: 49, yıl: 10, s: 9- 11.

⁶ Atilla Sav, "Başkente Tiyatro", *Milliyet Sanat*, cilt: 1-5 (İzmir Millî Kütüphanesi), s:102-103.

feshi ve işten uzaklaştırılma uygulamalarıyla çalışanlar aleyhine açık bir tavır içine girdiği görülmüştür.⁷

Cüneyt Gökçer yönetimindeki Devlet Tiyatrosu ise sistemle örtüşen kapalı bir kutu haline gelir. Baskıcı tutum kurum içerisinde bir dış etkiye gerek bırakmadan devam eder. 1979- 80 döneminde Yücel Erten'in sahneye koyduğu **Arturo Ui'nin Yükselişi** sanatçının başına iş açar. Yücel Erten'in sözleşmesi genel müdürlük tarafından feshedilir. O dönemin Genel Müdür Yardımcısı Bozkurt Kuruç'tur. Yücel Erten'in sözleşmesinin feshinden sonra İstemi Betil, Levent Özdilek, Teoman Gülen ve Tarık Ünlüoğlu adlı sanatçılara altı ay süreyle işten uzaklaştırma cezası verilir. "Bu cezalara gerekçe olarak **Macbeth**'i sahneye koymak üzere Türkiye'ye gelen İngiliz yönetmenin yaptığı rol dağıtımında Devlet Tiyatrosu'nda iki yüzü aşkın sanatçı varken, adı geçen sanatçıların görevlendirilmelerine karşılık provalara gelmemeleri gösterilir. Bu uygulamalar konusunda bir açıklama yapan sanatçı temsilcileri, Devlet Tiyatrolarında oyun kaldırmanın tepki görmesi üzerine, ilerici nitelikte oyunların sahnelenmesinin engellenmesi amacıyla böyle bir yöntem bulunduğunu ve Mc Carthy dönemi soruşturmalarını konu alan **Dosya**'nın da bu yolla kaldırıldığını söylerler. " ⁸ **Dosya** oyununun yönetmeni de Yücel Erten'dir. Bu da yapılan uygulamanın tesadüfî bir şey olmadığını gösterir. Devlet Tiyatrolarını, yönetim değişikliği bakımından diğer bir ödenekli tiyatro olan *İstanbul Şehir Tiyatroları* izler.

1980 yılında İstanbul Belediye Başkanı, Aytekin Kotil Şehir Tiyatrolarının sanat işlerinden sorumlusu olarak Hayati Asilyazıcıyı atar. Eleştirmen- gazeteci Asilyazıcı'nın bu göreve atanması tiyatro adına olumlu bir adım olarak görülür. Türkiye'de ilk kez 'yerinden yönetim' modelini işlevsel hale getirmekte olan *İstanbul Şehir Tiyatroları* yine aynı yıl 12 Eylül darbesiyle birlikte yönetim değişikliğine uğrayınca bu önemli atılımdan yoksun kalır. 1980 Eylül'ünde görevden alınan Asilyazıcı yerine Vasfi Rıza Zobu yeniden işin başına getirilir. Olumlu girişimler açısından gelecek vaad eden tiyatro, ne yazık ki Vasfi Rıza'nın yönetiminde geriler.

Zobu gelir gelmez yeniden kendi yönetim kurulu üyelerini seçerek 'yerinde yönetim' sistemini kaldırdı ve eski merkez denetimli sistemi getirdi. O dönem için daha önceden seçilmiş oyunlar bir yana bırakıldı ve yerine sanatçının huyuna suyuna giden

⁷ "Devlet Tiyatrolarında Baskılar Sürüyor" . *Cumhuriyet*, 4 Mart 1980, s. 7.

⁸ "Devlet Tiyatrosu'nda Dört Sanatçıya İşten El Çektirildi", *Milliyet Sanat*, 1981, s ?

oyunlar seçildi. Bu arada Şehir Tiyatroları'nda görev yapan Türk Tiyatrosu'nun tanınmış yazarları ve sanatçıları kurumdan uzaklaştırıldı. Sanat yönetmenlerinin tüm yetkileri kaldırılarak bunlar merkeze bağımlı duruma getirildi. Zobu yönetiminde semt tiyatroları birer birer kapatıldı ve Şehir Tiyatroları'nın etki alanları daraltıldı.

9

'Merkezden yönetim' ile 'yerinden yönetim' tartışmaları sürekli ödenekli tiyatrolarda tartışma konusu olur. Sanat yönetmenleri ya da müdürler seçimle değil de atama yoluyla kurumların başına geçtiklerinden değerlendirmelerini, çalışanların görüş açısından değil, atama yapanların ya da yönetenlerin görüş açısından yaparlar. Böyle bir sistemde kimi sanatçıların mağdur olabileceği durumlarla karşılaşılması kaçınılmazdır. Nitekim yine Vasfi Rıza Zobu döneminde Şehir Tiyatroları'nda toplam 38 sanatçı 'tiyatroya siyaset bulaştırıldı' gerekçesiyle 1402 yasa gereğince işlerine son verilir. Beklan Algan, Zihni Küçümen, Başar Sabuncu, Macit Koper, Savaş Dinçel, Orhan Alkaya, Erdal Özyağcılar, Celile Toyon bu sanatçılar arasındaki bazı isimlerdir.

Siyasi rejim ve onun uzantıları tiyatro eğitimi veren okullarda da etkilerini göstermeye başlar. "Eylül ayının başında İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'ndeki altı öğretim görevlisinden beşinin işine son verilir. Can Gürzap, Ahmet Levendoğlu, Arsen Gürzap, Levent Ökten, Müge Gürman. Yalnızca Zeliha Berksoy'a bu anlamda bir işlem uygulanmaz. Ancak sanatçı böyle bir uygulamanın ardından tiyatrodan şan bölümüne geçer. İşlerine son verilenler kendilerine hiçbir gerekçe gösterilmediğini söylerken, Konservatuvar Müdürü İrfan Türkay, aynı zamanda devlet tiyatrosu sanatçıları olan bu kişilerin işlerinin yoğunluğu nedeniyle eğitimi aksattıklarını belirtir. Tiyatro Bölümü'nün yeni kadrosu, Raik Alınacak, Muammer Esi, Yıldız Kenter ve Kemal Bekir'den oluşturulur." ¹⁰

12 Eylül'ün ilk olarak, devlet güdümünde olan ödenekli tiyatrolar üzerindeki etkisinden söz eden Özdemir Nutku, bu kurumları yönlendirecek kadroların oluşturulduğuna ve sanatçı ücretlerinin cazip hale getirilerek 'sus

⁹ Özdemir Nutku, "1980 Sonrası Tiyatro", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, cilt: 15, İletişim Yay., İstanbul, 1996, s.1396.

Bkz., Özdemir Nutku, "Kuruluşundan Bugüne İstanbul Şehir Tiyatroları", Milliyet Sanat, sayı:19, 1 Mart 1981, s:2-7.

Bkz., Mahir Günşiray, "1980'den Sonra Tiyatro Ortamı", Cum.Dön.Tür.Ans., cilt: 15, s: 1407- 8.

¹⁰ "İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümünde Öğretim Görevlileri Değiştirildi", Milliyet Sanat, sayı: 9, 1 Ekim 1980, s.55.

payı'nın verilmesiyle işe başlanıldığına işaret eder. *Devlet Tiyatroları ve Şehir Tiyatroları'na istediği kadroları yerleştirip sanatçıları kazandıktan sonra, gizliden gizliye ve hissettirmemeye çalışarak repertuvarların 12 Eylül anlayışı paralelinde olmasını sağlayan anlayış, tiyatrodaki otosansürü getirdi. Kendine sansür uygulamayı alışkanlık haline getirmiş kişiler, daha yukarıdan bir karışmaya gerek bırakmadan gerekli sansürü uyguladılar.* ¹¹

Özdemir Nutku'nun da söylediği gibi, 80'li yıllarda, gizli tutsaklık diyebileceğimiz bir başka sansür ortaya çıkar ; bu da sanatçıların ve sanat yapımcılarının dış baskıların etkisiyle kimi zaman farkında olmadan kendilerine koydukları yasaktır. Dolaylı sansür tiyatrodaki otosansür olgusunu doğururken sanatçılarımızın 'suya sabuna dokunmama' konusunda gösterdiği aşırı çekingenlik, 'özdenetim' anlayışının bile gerisine düşmektedir. Şehir Tiyatroları genel yönetmeni Vasfi Rıza Zobu bu anlayışın en somut örneğini gösterir. 15 Ekim 1981 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde kendisiyle yapılan röportajta şunları söyler.

Yapılan, zamanımızın şartının gereğidir. Oyunların (Devlet) anlayışına aykırı düşmemesi için metinleri Belediyede görevli subaylara ben gönderiyorum. Tiyatrodaki sansür var diyenlere şunu söylemek isterim: Bu muamele için Devlet Tiyatroları dahil hiçbir tiyatroya mecburiyet yoktur. Bu işi ben kendiliğimden yapıyorum. ¹²

Sanatçılar, devletin denetimine temkinli yaklaşırlarken, asıl denetimin kendi içlerinde olduğu gerçeği açıkça görülür. "1980 sonunda göreve geldiği gün 'hayır efendim, görevim ne sanat yönetmenliği, ne de danışmanlık. Görevim müfettişlik...' diyen Vasfi Rıza Zobu, ilk iş olarak Şehir Tiyatrosu repertuvarına alınan oyunları repertuvardan çıkartır. 1981 yılında kuruma bağlı on beş sanatçının işine son verilir. Turgut Özakman'ın konuya yaklaşımı ilginçtir. "Muhsin Ertuğrul kuşağının son temsilcisi Sayın Zobu, Şehir Tiyatroları Genel Sanat Yönetmenliği'ne getirildi ve bazı genç yönetmenler, sanatçılar görevlerinden uzaklaştırıldı. Yanılmıyorsam bu genç kuşak da beş yıl önce Muhsin Ertuğrul'un Genel Sanat Yönetmenliği'nden uzaklaştırılmasına neden olmuştu. Şaşırtıcı bir hesaplama. 'Tarih tekerrürdür' diyen bilgenin dili altındaki bakla şudur; Tekerrür eden doğrular

¹¹ Özdemir Nutku, "Tiyatromuzun 12 Eylül'le Değişen Yüzü", Evrensel Kültür, sayı: 22, İstanbul, Ekim 1993, s. 36.

¹² Aktaran: Aslıhan Ünlü, Türk Tiyatrosu'nda Sansür ve Oto-sansür Olgusu (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), DEÜ Sos. Bil. Ens., İzmir 1995, s.76.

değil, yanlışlardır. Şimdi de beş yıl önceki yanlış yinelenmektedir. Hem de aynı amaçla: Tiyatroyu kurtarmak.¹³

Şehir Tiyatroları'ndaki yönetim sorunu, yerinden yönetim mi, merkeziyetçi yönetim mi şeklinde sürekli tartışılır.

İstanbul'un en eski, önemli bir kültür ve sanat kurumu olan Şehir Tiyatroları, bugün için, 12 Eylül öncesinden başlayarak, kültür politikasının ayrıntıları henüz netleşmemiş görünen yeni dönemde, merkeziyetçi, dolayısıyla bürokratik ağırlıklı bir anlayışa kaymış gibi görünmektedir. Sanatsal çalışmaların, yaratıcılığın doğasında bulunan özelliklerden ötürü, bürokratik bir anlayış ve çerçevelenmiş bir perspektifle sürgit birlikteliği, düşünülebilir, arzulanabilir bir şey olmaktan uzaktır. (...) Şehir Tiyatroları'nın oyunlarında geçmiş yıllara göre sayısal bakımdan bir azalma var. Ancak buna karşılık izleyici sayısı, ödeneksiz tiyatrolarda olduğu gibi artmış bulunuyor. Şimdi iyimser bir tahminle, Şehir Tiyatroları'ndan bu artışı iyi değerlendirerek, sanatsal yaratıcılığın ve izleyici canlılığının nitel ve nicel özelliklerini de gözetken bir üretim artışına yönelmesi beklenebilir.¹⁴

Otosansürün etkisi yabancı oyun seçimini bile sınırlarken yazarlık alanında ciddi bir boşluk yaratır. Sansürün doğurduğu oto-sansür, yaratıcı yazarlığa verdiği zararlar açısından 1980 sonrası tiyatrosuna damgasını vuran önemli bir olgudur.

12 Eylül Müdahalesi'ni izleyen yıllarda tiyatronun sürekliliği adına iki yönden ödün verilmiştir. Oyun yazarları ve tiyatro yöneticileri yazdıkları ya da sahnelemek için seçtikleri oyunlar bağlamında ister istemez otosansür uygulamışlardır. Sonuç olarak da 1980'lerde toplumsal ya da politik olgulara ancak dolaylı biçimde yaklaşabilen, daha çok zararsız konuların işlenmesinin yeğlendiği, düşünsel düzeyde çarpıcı olmayan, duygusal dozu

¹³ Sanat Dergisinin Anketi:2/Şehir Tiyatroları'nın Bugünkü Durumunu Nasıl

Değerlendiriyorlar?", Milliyet sanat, sayı:20, 15 Mart 1981, s: 27-29.

¹⁴ Oktay Arayıcı, "Şehir Tiyatroları'nın Bugünkü Durumunu Nasıl Değerlendiriyorlar?",

Milliyet Sanat, sayı: 19, 1 Mart 1981, s.11- 12.

yoğun oyunlar yazılmış ya da sergilenmiştir. (...) Böylece, varoluş amacı "tartışma" ve "çatışma" olan tiyatro, demokrasinin kısıtlandığı 80'li yıllarda kurumlarıyla, oyun yazarlarıyla, sanatçılarıyla, seyircisiyle ağır bir sınavdan geçirilmiş, tiyatro bir anlamda evcilleştirilmiştir.

15

1980'de çıkartılan 'Kültür Bakanlığı Yasa Tasarısı' ile Devlet Tiyatroları Yasası rafa kaldırılmış olur. Tiyatronun, hükümetlerin propaganda aracı niteliğine sokulmak istendiği bir döneme girilmiştir. Yeni yasa tasarısı ile devlet tiyatrolarında çalışan genel müdürden mühasebe müdürüne, bölge müdürlerinden edebî kurul üyelerine kadar tüm çalışanlar bakanlığın ataması sonucu iş başına getirilecek, edebî kurulca onaylanan oyun listesinin bakanlık tarafından elenmesi ve onaylanması, tiyatronun iç sorunlarıyla ilgili olarak çalışan disiplin kurulunun bile bakanlıkça atanması söz konusu olacaktı. Bu durum, DETÇA tarafından şiddetle eleştirilir. DETÇA Genel Başkanı İstemi Betil, *oyun dağarcığı bile bürokratlar tarafından oluşturulan bir tiyatroya artık tiyatro denilemeyeceği, bu kurumda çalışanların artık tiyatro sanatçısı değil, hükümetlerin propaganda görevlisi olarak tanımlanabileceği son derece açıktır, diyerek tepkilerini dile getirir.*¹⁶

1978'de faaliyete geçen Tiyatro Sanatçıları Derneği (TİSAN), 12 Eylül 1980'den sonra bütün dernekler gibi kapatılır. Yeni dernekler yasası gereği ödenekli tiyatro oyuncularının üye olması yasaklanınca, tek geliri bu oyuncuların maaşından kesilen aidatlar nedeniyle de tekrar açılmaz. Oysa TİSAN, Devlet ve Şehir Tiyatrosu oyuncuların sorunları ile özel tiyatroların sorunlarına eğilen yararlı bir kurum durumundadıydı. "Şehir tiyatrosu çalışanlarının erken emeklilik haklarını savunup olumlu sonuç alan, TRT'de tiyatro sanatçıların haklarını koruyan, Karaca Tiyatrosu'nun Sular İdaresi yemekhaneliğinden tiyatroya dönüştürülmesi için olağanüstü çabalar gösteren, yasaklanan oyunlar için konferanslar, açıkoturumlar, basın toplantıları düzenleyen, elli yılını tamamlamış sanatçılara emek ödülleri veren"¹⁷ bu kurum, yararlı ve geliştirici herşeyde olduğu gibi engellenir.

¹⁵ Aktaran: Aslıhan Ünlü, *Türk Tiyatrosu'nda Sansür ve Oto-Sansür Olgusu (1980-1990)*,

Yayınlanmamış Lisans Tezi, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, (?), s.67.

¹⁶ "DETÇA Milli 'Kültür Bakanlığı' Yasa Tasarısına Karşı Çıktı", *Tiyatro'80*, s: 50, yıl: 10, s. 7.

¹⁷ Gülriz Sururi, "Özel Tiyatrolar Devletten Akılcı Destek Bekliyor", *Milliyet Sanat*, sayı: 193, 1 Haziran 1988, s. 14.

12 Eylül Dönemi'nin ilk yıllarında suya sabuna dokunmayan özel tiyatrolar için bir sorun yoktu. 1980- 81 tiyatro döneminde *Enis Fosforoğlu Tiyatrosu Dügün* adlı güldürü ile perde açarken muhalif tiyatrolar , 12 Eylül'den birkaç ay sonra askerî rejim ortamının farklı bir durum olduğunu anlayıp daha ılımlı eleştirel oyunlara yönelirler. Olağanüstü dönem kendini açıkça ortaya koyduğunda bir yanda komediler bir yanda müzikaller furyası ortalığı sarar. Birkaç şöhretlinin biraraya geldiği, zararsız eleştirilerin yapıldığı ya da yalnızca Amerikan özenticiliğine dayalı müzikaller su yüzüne çıkar. **Hisseli Harikalar Kumpanyası** bunlardan biridir. Görkemli bir kadro, görkemli bir dekor, görkemli kostümler, görkemli bir müzik ve dans düzeni, görkemli bilet fiyatları, görkemli bir seyirci... Büyük bir başarıya ulaştığı söylenen müzikal, Amerikan hayranlığın iğretili bir sonucu gibidir. Oyuncuların, şarkıların, müziğin ve oyun dilinin bizden olduğu bu yapımda herşey Amerikan gibi durmaktadır. Dans edişlerin, şarkıyı söyleme şekillerinin ve konuşmaların bize özgü olmayan bir özentilik içerisinde olduğu açıkça görülür. "Egemen Bostancı'nın kurduğu *Uluslararası Sanat Gösterileri* neredeyse yeni bir tür müzikli oyun geliştirir. Burada çok tanınmış bir ses sanatçısı ekseninde çeşitli güldürü ustaları, oyuncularla, halkın kesesinin erişemeyeceği içkili, gösterimli gazinoların yerini tutan oyunlar hazırlanıp oynanır. Kimi oyunlar, müzik ve dans katılarak bu türe uydurulur. Yine *Gösteri Sanatları A.Ş.*'nin yapımı olan **Yedi Kocalı Hürmüz** ile **Gol Kralı Sait Hopsait** bunlara örnektir."¹⁸ Sadık Şendil'in *Yedi Kocalı Hürmüz* adlı müzikli oyunu, geleneksel tiyatromuzun çağdaş sahneye uyarlanması anlamında önemlidir. Ancak herşeyin yerel motif taşıdığı oyunda, müzikalin popüler niteliğinden yararlanılıp bir halk sanatıymış gibi gösterilmesi Özdemir Nutku tarafından eleştirilir. Müzikallari ticarî sanat eylemi olarak gören Nutku, bu türün gerçek halk sanatıymış gibi 'halka yutturulmasına' karşı çıkar. *Para gücüyle ortalığa çıkan bu ticarî sanat, her fırsatta 'halk' sözcüğü kullanılarak piyasaya sürülür. (...) Oysa halk sanatı bir toplumun yapısını, kişiliğini ve kültürünü besleyen, o toplumun kültür yaşamını ateşleyen en önemli sanat kesimidir. (...) Ucuz bir yolda popülerize edilmiş ticarî sanat, dikkat edilmediği sürece halk sanatı olarak piyasaya sürülür ve gerçek halk sanatı böylece arka düzeyde bırakılır.*¹⁹ Bu arada *Gösteri Sanatları* üçüncü bir prodüksiyona hazırlanır. Ünlü Amerikan müzikali **Hello Dolly**, Nisa Serezli tarafından bize uyarlanarak yeniden yazılır. Yaşanılan toplumsal süreçle hiçbir ilgisi olmayan, başka dünyanın esintileri gibi seyircinin önüne konan bu

¹⁸ Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, TİBKY, Ankara 1983, s.603.

¹⁹ Özdemir Nutku, *Yaşayan Tiyatro*, Çağdaş Yayınları, Ankara 1976, s. 15.

müzikaller, seyirciden beklenen ilgiyi görür. Yalnız seyirciler değil, eleştirmenler ve basın da bu yapımları destekler; alkış tutar. Bunların içinde sahnelere, takındığı politik tavırla dikkat çeken bir müzikal gelir. 1980 yılında *Ortaoyuncular* adıyla doğan yeni bir topluluk, kurucusu Ferhan Şensoy'un yazdığı **Şahları da Vururlar** adlı müzikalle gücünü gösterir. Bu oyun aynı zamanda Ferhan Şensoy'u hem yeni bir yazar hem de oyuncu olarak öne çıkartacaktır.

Türkiye'de sanat henüz büyük sermayenin belirgin güdüsü olan kâr sağlayacak bir aşamaya gelmediğinden, büyük sermayenin egemenliği altında da değildir.

Eylül öncesi perde kapamış birçok tiyatro patronu, yeni dönemle birlikte harekete geçti. Önce iş çevrelerinin kapıları tıklatılıp bu alana biraz para akıtmaları istendi. O günlerde, Türkiye'de sponsörlük henüz keşfedilmemişti. Bu öneri, toplumda meşruluğun yollarını arayan kimi iş adamlarınca sevinçle karşılandı.²⁰

Kapitalist ekonomi sürecinde gerek gelişmişlik düzeyindeki, gerek kâr oranındaki artışın eriştiği nokta, ancak sermayenin 'siyasal bilinci' ile birleşince, sanat alanındaki yatırımlar başlar. Sermaye piyasasının kendi çıkarları için tiyatroyu kullanmasında büyük bir içtensizlik ve yapaylık görülür. Allayıp pullayıp ortaya çıkarılan boyalı müzikallerin getirdikleri çok sevdikleri mesaj olan 'yaşama sevinci' değil, gazino kültürünün gerçek olmayan ve sırttan yüzüdür. Bu yüzden ardında bomboş, anlamsız, umutsuz bir karanlık vardır.²¹ İşte bu yüzden tiyatro sanatının 1980'lerden sonra geriye düşmesini biraz da doğrudan olmayan, gizlenmiş yollardan ve çeşitli araçlarla gerçek sanat yapıtına getirilen sansüre bağlanır.

Renkli renksiz, çeşitli büyüklükteki fotoromanlar, ucuz piyasa filmleri, sevgi kavramını beğeni düzeyinin altında işleyen kurdeleler, idealize edilmiş gerçek dışı kahramanlarla vahşeti, kan ve ölümü göstererek duygu sömürüsüne giden ticari filmler, arabesk diye adlandırılan soyu sopu belli olmayan müzik türü, seyircisine hiçbir insancıl katkıda bulunmayan, korkunç bir boşluğu getiren oyunlar, gerçek sanat yapıtlarının önüne konulduğu

²⁰ Mehmet Esatoğlu, "12 Eylül ve Tiyatro", *Evrensel Kültür*, sayı: 22, İstanbul, Ekim 1993, s. 29.

²¹ Özdemir Nutku, "Yine Özel Tiyatrolar Üzerine", *Milliyet Sanat*, sayı: 40, 15 Ocak 1982, s. 21.

ve buna göz yumulduğu için gerçek sanata dolaylı yoldan sansür getirilmiş olur.²²

Düzeysizliğe varan bir kitle kültürü sanatı kaçınılmaz olarak etkisi altına alır. Kapitalizme dönük ekonomik düzende, arabeske dayalı bir piyasa oluşur. Arabesk, alınır- satılır bir konu olarak ticarileşir. Plâk ve kaset sektöründe yoğun olarak görülen bu kültür minibüslerle birlikte hayatımızın zorunlu bir parçası haline gelir.

Sanıyorum ki Türk kültür sanatını bekleyen en büyük tehlike, ne iktidar baskısı, ne de büyük sermayenin tekelleşmesidir. Çünkü bu her iki tehlike de, yüksek düzeyde bir beğeniye sahip olan toplumlarda iflas etmeye mahkûmdur. Türkiye'yi kültür ve sanat alanında bekleyen en büyük tehlike, en düşük düzeyde bir kitle kültürünün egemenliğidir. (...) Kültürel populizm, arabeskin müziğimize yaptığını tüm kültürel etkinlik alanlarında egemen kılabilir.

23

Arabeskleşme, 1980'lerden 90'lara uzanan güncel bir olgu olarak kalır. Tiyatro çevresinin 'yoz' olarak nitelendirdiği bu gecekondu kültürü, doğrudan sanatın içine girmese de, seyircinin yapısını ve beğenisi etkileyen yaygın bir anlayış haline gelir. Aslında hayatın dinamiklerine sızan bu kültürü, seyircide belirgin bir düzey düşüklüğüne yol açtığından, tiyatronun gelişimini yönlendiren doğrudan bir etki olarak ele almak da mümkündür.

Tiyatronun 1980- 90 yılları arasında nasıl bir çizgi izlediği konusunda en büyük göstergelerden biri toplulukların repertuvarlarını oluşturan oyunlardır. Bu nedenle tiyatro sezonlarında dönem dönem hangi oyunların oynandığına geniş ölçüde yer verme zorunluluğu doğar. 1979- 80 sezonundan baktığımızda İstanbul'da *Dostlar Tiyatrosu*'nun, Ankara'da *Ankara Sanat Tiyatrosu* (AST) ve *Ankara Halk Tiyatrosu*'nun (AHT), 1980 öncesinde ve 80'li yılların başında, politik tiyatronun öncüsü konumunda olduğunu görürüz. Tiyatroda belli bir tavır tutturun bu özel tiyatrolar kendi çizgilerinden ödün vermez. "*Dostlar Tiyatrosu*'nun repertuvarında, Nazım Hikmet'in 1941- 50 yılları arasındaki yaşam süresini, şairin o döneme ilişkin anı, mektup ve şiirlerinden Macit Koper'in kaleme aldığı ve yönettiği, *Aslolan Hayat'tır* adlı yeni bir oyun yer

²² Özdemir Nutku, "Tiyatromuzun Değişmeyen Sorunları (2), Sosyoekonomik ve Estetik Sorunlar ve de Sansür", *Milliyet Sanat*, sayı: 171, 1 Temmuz 1987, s.25.

²³ Emre Kongar, "1982'de Kültür ve Sanatımızı Bekleyen Sorunlar", *Milliyet Sanat*, sayı: 40, 15 Ocak 1982, s.11.

alır.”²⁴ Ancak İstanbul Sıkıyönetim Komutanlığı’nca oyuna izin verilmez.²⁵ Oyunla ilgili olarak Genco Erkal kırk sekiz saat gözetim altında tutulur. *Tevfik Gelenbe, Gönül Ülkü- Gazanfer Özcan, Dormen ve Nejat Uygur* Tiyatroları bulvar ve vodvil tiyatrosu olarak 12 Eylül sonrasında da faaliyet gösterirler. *G.Ülkü- G. Özcan Tiyatrosu* Melih Vassaf’ın **Saygısızın Biri** oyunuyla perde açar. *Nisa Serezli- Tolga Aşkıner* salonsuzluk ve yeni kadro oluşturma sorunlarına karşın Loleh Bellon’un **Perşembe Kadınlarını** adlı oyunla Kent Tiyatrosu’nda sezona başlar. *Hadi Çaman -Yeditepe Tiyatrosu* 1980’den sonra genel çizgisinin dışında seyirciyi Dario Fo’nun **Bir Anarşist’in Kaza Sonucu Ölümü** ile karşılar. *Nokta Tiyatrosu* **Zakkumun Kökü**’yle güncel olayları ele alan ancak gişe kaygısı ile ticarî bakılmış bu oyunla perde açar. *Zeki Alasya- Metin Akpınar* 1980’den önce Haldun Taner’in oyunları ile yakaladıkları seviyeli çizginin altına düşer. *Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu* **Oğlum Çiçek Açtı** komedisiyle oldukça düzeysiz bir oyuna imza atmış olur. Dönemin en iyi hasılatlarından birini yapan oyunu aynı tiyatrodaki **Çılgınlar Kulübü** izler. Jean Poiret’in bu oyunu, oyuncular Ali Poyrazoğlu ile Bülent Kayabaş’a Avni Dilligil ödülleri kazandırır. Bir yandan seyircinin ilgisi bir yandan tiyatro çevresinin ödüllendirdiği bu suya sabuna dokunmayan oyunlar toplulukları da heveslendirir. “Topluluğun kendinden söz ettiren diğer bir oyunu ise Michel Vincento Gazzo’nun **Morfin**’idir.”²⁶ Bu dönemde kurulan *Kastelli Kültür ve Sanat Vakfı* ilk etkinlik olarak Haldun Dormen’in yazıp yönettiği **Geceye Selam** adlı müzikali sergiler. *Gülriiz Sururi- Engin Cezzar Tiyatrosu* **Uzun İnce Bir Yol** oyunuyla perde açar. *Tevfik Gelenbe Tiyatrosu* **Kime Niyet Kime Kısmet**, İ.Refik Ahmet Nuri’nin **İpekçi Merhum**, Raşit Rıza’nın **İkizler** adlı müzikli güldürüleriyle dönemin siyasetinin dışında rahat rahat cirit atar. “*Kent Oyuncuları*, amaçlarının öncelikle Türk yazarların oyunlarını sahnelemek olduğunu söyleseler de sahneye çıkartacak yerli oyun sayısının yüzde bir olduğunu ve bunları kayda değer bulmadıklarını belirtir. Bu yüzden de **Babalar ve Oğullar, Vişne Bahçesi, Karar Kimin ve Jan’ın İşyüzü** gibi oyunları repertuvara sokarlar. *Levent Kırca Tiyatrosu* tiyatronun bünyesinde kurdukları bir dramaturji kurulu yoluyla oyunları düzenleyerek topluma uyarlar. Kırca’nın kendi yazdığı **Anahtarlık** ile bir Fransız oyunu olan **Yürü Ya Kulum** bu yılki repertuvara alınır. Bir yandan sabun köpüğü oyunlar devam

²⁴ “Giden Aydan Bu Aya”, *Hürriyet Gösteri*, sayı: 5, Nisan 1981, s.81.

²⁵ “Dostlar Tiyatrosu’nun ‘Aslanan Hayattır’ ve ‘Hergün Yeni Baştan’ Oyunlarına İzin Verilmedi”, *Tiyatro’80*, sayı: 51, yıl: 10, s.9.

²⁶ Sevgi Sanlı, “Geçen Tiyatro Sezonundan Enstanteneler”, *Hürriyet- Gösteri*, s: 14, Ocak 1982,s.69. Yaşar İlksavaş, “Çağdaş Bir Sorundan Çağdaş Bir Yorum”, *Aynı*, sayı: 5, Nisan 1981, s.31.

ederken, bir yandan politik olmaya çalışan tiyatrolar baskıyla karşılaşır. *Dostlar Tiyatrosu* 1981 sezonuna geçtiğinde Genco Erkal'ın oynadığı tek kişilik oyun olan **Her Gün Yeni Baştan** sıkıyönetim tarafından yasaklanır. " 27

"1980- 81 döneminde *İstanbul Şehir Tiyatrosu*'nda birçok oyun gösterimden kaldırılır. Fakir Baykurt'un romanından Taner Barlas'ın tiyatroya uyarladığı **Tırpant**'a Kültür Bakanlığı izin vermez. Oysa 1979- 80 sezonunda Fatih Tiyatrosu'nda oynayan oyun, Avni Dilligil, Ulvi Uraz, İsmet Küntay ödülleri yanında Tiyatro'80 ödülünü de almıştır. Aynı sezon içerisinde Sofokles'in **Antigone**, Sadık Şendil'in **Kanlı Nigâr** ve Necati Cumalı'nın **Şafak Karakolu** adlı oyunlar gösterimden kaldırılır. Yine Şehir Tiyatroları'nın bünyesinde Beklan Algan yönetiminde kurulan *Tepebaşı Deneme Sahnesi* 1980'de E. Robles'in **Montserrat** adlı oyununu Erol Keskin rejisiyle sahneye getirir. Ancak bu oyun da denetimin elinden kurtulamaz ve kaldırılır." 28 1981 yılında aynı topluluk Başar Sabuncu'nun sahnelediği, Can Yücel'in Shakespeare'in **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'ndan çevirdiği **Bahar Noktası**'nı oynar ve oyun büyük ses getirir. Yönetmenin çağdaş bir yaklaşımla ele aldığı oyun, eleştirmenlerden de olumlu tepkiler görür. 29 Genel prova Belediye tarafından gönderilen görevlilerce izlenir; oyunu çok beğenmelerine karşın aynı gün Başar Sabuncu'nun tiyatrodaki görevine son verilmesi ilginçtir. Görevliler, bu konuda bilgilerinin olmadığını söyler. Oyunun sahnelenmesi engellenemez. Matine ve suare seyircisi ile dolup taşarak izlenen oyunun afişlerine, yöneten sanatçının adı basılmaz. 30 "*İstanbul Devlet Tiyatrosu* AKM salonunda yönetmen David Conville yönetiminde **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nı oynamaktadır. Aynı iki oyunun değişik çeviri ve yorumu ile sahneye gelmesi tiyatroseverler açısından ilginç bir yaklaşım olur." 31

1980- 81 dönemine özel tiyatrolar büyük sorunlarla girer. Bina sorunu

27 Tefrik Gelenbe, "Tiyatrolar Karpuz Sergisi Değildir", *Hürriyet- Gösteri*, s:11, Ekim 1981, s.64.

Şükran Güngör, "Amacımız Öncelikle Türk Yazarının Oyununu Sahnelemek", *Aynı*, s.64.

Levent Kırca "Devletten ve Belediyeden Oldum Olası Yardım Beklemedim", *Aynı*, s.65.

Ferhan Şensoy, "Tiyatro Salonlarına Sahip Çıksın", *Aynı*, s. 65.

Sevgi Sanlı, "Oyunların İçinden", *Hürriyet- Gösteri*, 100. Özel Sayı, Mayıs 1989, s.26.

Zeynep Oral, "İstanbul Tiyatrolarına Yerli Yazarlar ve 'Eğlencelik' Oyunlar Egemen", *Milliyet Sanat*, sayı: 9, 1 Ekim 1980, s: 10- 12.

28 Metin And, *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*, s. 362.

29 Zeynep Oral, "Bahar Noktası ya da Yaşasın Tiyatro", *Milliyet Sanat*, sayı: 17, 1981, s. 46.

Bkz., Cevat Çapan, "Hemşerimiz Shakespeare", *Hürriyet Gösteri*, sayı: 4, 1981, s. 19.

Bkz., Selim İleri, "Özlemince Görsün Gözün", *Hürriyet Gösteri*, sayı: 5, 1981, s. 51.

30 Tamer Levent, *Niçin Tiyatro*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1993, s. 27.

31 "Giden Aydan Bu Aya", *Hürriyet Gösteri*, sayı: 5, Nisan 1981, s.80.

yine gündemdedir. Ödenek alamadıkları için bilet ücretlerini yüksek tutan özel tiyatrolar ciddi bir seyirci kaybına uğrar. Sanatçı aylıklarını veremedikleri için de kadrolarda sürekli bir değişim gözlenmektedir. Sanatçıların sosyal güvenceleri yoktur. Sanatçılar geçimlerini sağlayabilmek için reklamlara ya da içi boş şatafatlı müzikallere gitmek zorunda kalır. ³² Bu dönemde Ankara'da iki özel topluluk kalmıştır. Biri daha önce sözettiğimiz *Ankara Sanat Tiyatrosu* diğeri Erkan Yücel'in yönetmenliğini yaptığı *Ankara Halk Tiyatrosu*'dur. "*Ankara Halk Tiyatrosu* repertuvarına aldığı Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi*, Gogol'ün *Bir Delinin Günlüğü*, Erol Toy'un meddah çalışması olan *Düş ve Gerçek* ile AST'tan daha başarılı bir dönem geçirir. Dönem başında Orhan Kemal'in *Müfettişler Müfettişi*'ni yineleyerek başlayan çalışmalarını, Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı* ile sürdürür. Turhan Temuçin'in *Hastane mi Kestane mi?* oyununu da repertuvara ekler. Yeni dönemdeki ilk oyunu Vasıf Öngören'in *Oyun Nasıl Oynanmalı?* ve Mehmet Akan'ın *Hikâye-i Mahmud Bedreddin* ile sezonun başında yüksek bir düzey tutturan AST ardından gelen yapımlarla doyurucu gösteriler oluşturamaz. ³³ Başkent'in özel toplulukları bu dönemde yapısal bazı güçlükler yaşar. Örneğin , en bunalımlı dönemlerde bile güçlü kadrosuyla , ilerici devrimci ilkelerinden ödün vermemekle saygınlık kazanmış AST'ın kadrosunda eksilmeler göze çarpar. Tiyatronun repertuvarı oluştururken de zorluk çektiği anlaşılır.

Topluluklarda, kendini çok açığa vurmeyen gizli bir dağılma yaşanmaktadır. Dağılma, kimi zaman ekonomik, kimi zaman da kişisel nedenlerle ortaya çıkmış , bir iki kişi bu toplulukları temsil eder olmuştur. Topluluklar, topluluk olma özelliğini yitirerek oyuna göre oyuncular seçen prodüksiyon tiyatroları haline gelmiştir. Topluluğu *Ankara Sanat Tiyatrosu* ya da *Dostlar Tiyatrosu* yapan kişilerin, topluluktan ayrılmış olmalarıyla içiçe giren ve bu ayrılmayı belirleyen önemli bir dağılma noktası; ideolojik savrulmaların gündeme gelmiş olmasıdır. Genel kanının aksine, bu dağılma, 12 Eylül'ün yasaklatma, izin vermeme gibi somut yaptırımlarının yoğunlaştığı ilk günlerinde değil, sonrasında gerçekleşmiştir. ³⁴

³² Özdemir Nutku, "Yine Özel Tiyatrolar Üzerine", *Milliyet Sanat*, sayı: 40, 15 Ocak 1982, s. 21.

³³ Atila Sav, "Başkentte Tiyatro", *Milliyet Sanat*, cilt:1- 5, s:103.

³⁴ Meral Gündoğdu, "Tiyatrodaki Muhalefet", *Evrensel Kültür*, Ekim'93, s. 39.

1980'den önce ödenekli sanat kurumlarının kültür etkinliklerini ancak belli birkaç merkezde sürdürmesi eleştirilen bir nokta idi. Yurt düzeyindeki milyonlarca insanın bu kamu hizmetinden pay alamayışı da ayrı bir eleştiri noktasıydı. 1981'in yaz dönemine girilirken Devlet Tiyatrosu'nun sekiz ayrı koldan yurt içi turnesine çıktığı görülür. Atatürk'ün 100. doğum yılı nedeniyle bu dönemdeki turne daha da geniş tutulur. 67 il, 92 ilçe, 25 köye yönelen topluluklar bugüne değin yapılan en geniş sanat gezilerinden birini oluşturur. Haziran sonuna değin sürecek bu gezilerde toplam 191 gösterim yinelenir. Birkaç kolun köylere kadar uzanması dikkate değer bir olaydır. İki yıl önce Ergin Orbey'in Devlet Tiyatroları Genel Müdür'lüğü döneminde en geniş biçiminde yapılmasına çalışılan bu gezilerin bu yılki düzeni de olumlu karşılanır. ³⁵

1980- 81 döneminde Devlet Tiyatroları'nın beşe çıkarılan sahnelerindeki dönem içinde oynanan 27 oyunun 18'i Türk yazarlarının yapıtlarından oluşturulur. Bu üçte ikilik oran, bugüne kadarki en yüksek orandır. Ancak, bunlar geçmiş yıllardan sürerek gelen ya da ikinci üçüncü kez yinelenen oyunlar olarak dikkat çeker. İlk kez sahne ışığına çıkacak olan oyunlar arasında Turan Oflazoğlu'nun **Genç Osman**, Recep Bilginer'in **Ben Kimim**, Ülker Köksal'ın **Adem'in Kaburga Kemiği**, Orhan Asena'nın **Seyispaşa Konağı** ve Yeşim Müderrisoğlu ile Yıldırım Türker'in birlikte yazdığı **Gölge Ustası** yer alır. Geçen dönemlerden kalan ya da yinelenen oyunlar içinde Güngör Dilmen'in oyunları başı çeker. Dönemin en başarılı ve özenli yapımlarından biri **Bağdat Hatun**'dur. Yazarın diğer oyunu **Kurban** ilk oynandığında çok büyük ilgi ile karşılandığından bu dönemde de uzun süre sahnelerde kalır. Oflazoğlu'nun geçen dönemden kalan **Elif Ana** oyunu, Aksal'ın **Bay Hiç'i** ve Tarık Buğra'nın **Akümülatörlü Radyo**'su bu sezon da oynar. Necati Cumalı'nın **Boş Beşik** oyunu *İzmir Devlet Tiyatrosu*'nda sahnelenir. A. Kutsi Tecer'in **Köşebaşı**, S. Kudret Aksal'ın **Kahvede Şenlik Var**, M.Celal'in **İstanbul Efendisi**, C. Atay'ın **Yangın Memet**, N. Araz'ın **Alacakaranlık**, İsa Coşkun'er'in **Hep Vatan İçin** oyunları Devlet Tiyatrosu sahnelerinde seyirciyle buluşur. Bu dönemde Devlet Tiyatrosu repertuvarında yer alan çeviri oyunlara gelince iki tiyatro klasiği göze çarpar. Shakespeare'in **Kral Lear**'i ile Molière'in **Taruffe**'ü. Lorca'nın **Bernarda Alba'nın Evi**, Arthur Miller'ın **Bütün Oğullarım**, Curzio Malaparte'nin **Kadınlar da Savaşı Yitirdi**, Paul Zindel'in **Kadife Çiçekleri**, A. Strindberg'in **Baba**, Aleksey Arbuzov'un **Eski Usul Komediya** oyunları göze çarpanlar

³⁵ Atila Sav, "Bir Dönemin Ardından", Milliyet Sanat, sayı: 26, 15 Haziran 1981, s.26

Bkz., Selma Tükel, "En Büyük 'Gezginci Tiyatro' Anadolu'da", Hürriyet- Gösteri, sayı: 7, 7 Haziran 1981, s: 24- 25.

arasındadır. ³⁶

1980- 81 döneminin tiyatro alanındaki ödülleri şöyledir; Abdi İpekçi Oyun Ödülü Tuncer Cücenoglu'nun **Çıkmaz Sokak** ve Vüs'at O. Bener'in **İpin Ucu** oyunları arasında paylaştırılır. İsmet Küntay Tiyatro Ödülü **Hikâye- i Mahmud Bedrettin** adlı oyunuyla Mehmet Akan'a verilir. Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri'nde **Kahvede Şenlik Var** adlı oyunu ile 'en iyi yerli oyun yazarı' olarak Sabahattin Kudret Aksal'a verilir. **Çılgınlar Kulübü** ile Ali Poyrazoğlu 'en iyi erkek oyuncu' ödülünü alırken **Aç Koynunu Ben Geldim** oyunuyla Altan Karındaş 'en iyi kadın oyuncu' ödülünü alır. Enis Fosforoğlu **İsmail Nasıl Büyüdü?** oyunundaki rejisiyle 'en iyi yönetmen' seçilir. Türk Sanat Kurumu ise en iyi oyun yazarı olarak **Fehim Paşa Konağı** ile Turgut Özakman'ı seçer; **Bir Garip Orhan Veli** ile Murathan Mungan'ı övgüye değer bulur. **Kurtuluş Savaşından Belgeler** AÜ Dil- Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nin oyunu olarak Jüri Özel Ödülü alır. ³⁷

1980'lerin başında **Şahları da Vururlar** oyunuyla yazar olarak dikkati çeken Ferhan Şensoy dışında, ünlü romancı ve öykücü Erhan Bener 1979'da yazdığı **Hızır Doktor** oyunuyla 1980'e oyun yazarı kimliği ile girer. Tuncer Cücenoglu bu dönemde **Çıkmaz Sokak** ile kendini gösteren yeni isimler arasındadır. Mehmet Baydur ilk oyunu **Limon** ile dikkatleri üzerine çeken yeni bir yazar olarak karşımıza çıkar. Tuncer Cücenoglu ve özellikle Mehmet Baydur 1980 kuşağının üretimli yazarları olarak kendilerinden söz ettireceklerdir. Ferhan Şensoy da bu dönemde birçok oyun yazar; ancak oyunlarını kendi tiyatro üslubuna uygun yazdığından diğer topluluklar tarafından oynanmayan ve yine kendi ile bütünleşen oyun dağarı oluşturur.

Türkiye'nin toplumsal- ekonomik yapısı değişme ve gelişme çizgisinde, kültür ve sanat etkinliklerinin hem para ettiği hem de ideolojik bakımdan denetlenmesi gerektiği gibi iki ayrı yargının buluşma noktasında büyük sermayenin gerek gösteri sanatlarında gerekse yayın dünyasındaki yatırımları ortaya çıkar. Çok masraflı sahne prodüksiyonları bunun tipik örneğidir. Bir yandan çok masraflı sahne oyunları sergilenirken, diğer yandan tiyatro yapan ciddi sanat kuruluşları, ekonomik sorunlar yüzünden teker teker piyasadan çekilmektedir. Nitekim devlet zorluk içerisinde olan tiyatroları destekleme kararı alır.

1981 yılının ortalarında Kültür Bakanı Cihad Baban, Bakanlığın 1982 malî yılı nedeniyle hazırladığı bütçeye özel tiyatrolara yardım amacıyla ödenek

³⁶ Atila Sav, "Bir Dönemin Ardından", Milliyet Sanat, sayı: 26, 15 Haziran 1981, s: 26- 27.

Bkz., Hazırlayan: Deniz Taşkan, Devlet Tiyatroları 1949- 1983 Oyunları ve Tatbikat Sahnesi Çalışmaları, Devlet Tiyatroları Dergisi Repertuar Özel Sayısı, Ekim 1983, s.43.

³⁷ "1981: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları", Milliyet Sanat, sayı: 39, 1 Ocak 1982, s: 5-6.

ayırıldığını bildirir. Ancak söz konusu yardım bakanlıkça belirlenen koşullara uyan tiyatrolara yapılacağı yolundadır. Bakanlığın istediği koşullar henüz tam olarak belli olmamakla birlikte genel olarak bir kaç noktaya değinilir. Tiyatrolarda devamlılık aranması, programlarında millî , yani yerli oyunlara yer verenlerin öncelik hakkı olacağı gibi... ³⁸ Bu koşulların henüz belirsiz olması nedeniyle para yardımı ile birlikte gelecek denetim havası sanat çevrelerinde yankılanmaya başlar.

"AST"ın temsilcisi olarak Rutkay Aziz, öncelikle 'tarihsel kalıcılığı ve etkinliği olan' tiyatrolara devletin desteğinin bir görev olduğu bu yaklaşımın yardım sözcüğüne sıkışıp kalmaması gerektiğini söyler. *Dostlar Tiyatrosu'* nun sözcüsü Genco Erkal, devletin bu yaklaşımını bir 'ön denetim' olarak görür. Bakanlığın yardım yapılacak özel tiyatroları hangi ölçütlere göre ve nasıl değerlendireceğinden duyduğu kuşkuyla bu girişime sıcak bakmazken Gazanfer Özcan, tiyatrosu adına devletin bu girişimini olumlu karşılar. Özel tiyatroların içinde bulunduğu malî sıkıntılardan söz ederek yardımın bir an önce hayata geçmesini ister. AHT temsilcisi Erkan Yücel de yardıma temkinli yaklaşanlar arasındadır. *Yardımanın koşullara bağlanmasını yadırgamıyoruz. Özellikle yerli oyunları teşvik ediyor olması da yardımın olumlu yönüdür. Ancak bu uygulama, yardım almak isteyen bazı tiyatroların 'yerli oyun olsun da ne olursa olsun' anlayışıyla öz ve biçim kıstaslarını, seyircinin taleblerini bir yana bırakarak niteliksiz oyunlara yönelmeleri gibi bir tehlikeyi de içeriyor. Bu da millî tiyatromuzu geliştirmekten çok kösteklemek gibi bir sonuç doğurabilir. Sanatçı, toplulukların yardım alabilmek için yerli oyunlara yönelip uluslararası değerleri bir yana bırakacağından , gerek öz ve gerek biçim açısından tiyatro sanatını geliştirici nitelikteki yabancı eserlerin yeterince tanıtılamamasından kuşku duyar.* ³⁹

1980- 81 Dönemi tiyatro seyirci sayısı açısından bir önceki döneme göre daha yoğundur. Seyircinin bu beklenmedik ilgisini televizyonun çekiciliğini büyük oranda yitirmesine ve anarşik olayların sona ermiş olmasına bağlayabiliriz. *Salonlarda özlem giderircesine bir doluluk var. Tiyatroya gidebilmenin, TV karşısından, çeşitli nedenlerle ayrılabilmenin, bir yeniden tiyatro yaşayabilmenin zamanındayız.* ⁴⁰ Ancak seyirci sayısındaki artış,

³⁸ "Kültür Bakanı, Özel Tiyatrolara Yardım Yapılacağını Açıkladı", *Milliyet Sanat*, sayı: 34, 15 Ekim 1981, s.56.

³⁹ "Özel Tiyatrolara Devlet Yardımı Konusunda Sanatçılarımızın Görüşleri", *Milliyet Sanat*, sayı:35, Kasım 1981, s:28- 29.

⁴⁰ Selma Tükel, " Ankara'da Yeniden Başlayan Tiyatro Canlılığı", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 4, Mart 1981, s.46.

salonlardaki yapay bir doluluk, tiyatroya bilinçsiz bir sarılış olarak da görülür.

Seyirci her zamankinden daha aç. kendine her verileni hemen kabullenen, 'Eh bu koşullarda, bu ortamda bu kadar olur'la yetinen. En az kötü olanı alkışlayan. Çevresini saran ve giderek alıştırıldığı müzikten, televizyon programlarına, sinemadan yayınlara tüm yozlukların, ucuzlukların bir nebzecek dışına çıkan, herşeye 'harika' diye sarılan... Tüketen, tüketilen seyirci...⁴¹

Şu ya da bu sebepten dolayı seyircinin ilgisi artmıştı ancak tiyatrolarımız bu dönemde iyi sınav veremez. Ödenekli tiyatrolar yeni oyunlar, yeni yazarlar müjdelemekten çok, eskileri yeniden canlandırma eğilimi gösterir.

Tiyatromuzda 'yeniler'in yok denecek denli az, 'yenileyenler'in kıt, 'yinelenenler'in ise çok bol olduğu bir yıl yaşandı 1981'de. (...) Çoğunlukla bildiğimiz yazarların bildiğimiz ve bilmediğimiz yapıtlarını izledik. Murathan Mungan, Yeşim Müderrisoğlu, Yıldırım Türker gibi genç yazarlar alabildiğine azınlıktaydı. İzlediğimiz oyunlarda tiyatro yazarlığımızın nitel ve nicel bakımlardan umut verici bir çizgide geliştiğini gözlemleme olanağı da bulamadık.⁴²

Bu dönemde üniversite tiyatroları dikkat çekici ve iyi projeler üretme yoluna gider. O dönemde Ege Üniversitesi'ne bağlı Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü öğrencileri (ki sonradan Dokuz Eylül Üniversitesine bağlanacaktır), Bölüm Başkanı ve hocaları Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun yönetiminde **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'nı** başarıyla sahnelerken, DTCF Tiyatro Kürsüsü öğrencileri Prof. Sedat Veyis Örnek'in **Halkbilimi** yapıtından Yeşim Müderrisoğlu'nun uyarladığı Anadolu'nun gelenek ve göreneklerini içeren bir gösteri sunarlar. Aynı üniversiteye bağlı olarak Ergin Orbey'in yazıp sahnelediği **Kurtuluş Savaşından Belgeler** 'Atatürk Yılı'nda anlamlı ve başarılı bir çalışma olarak yerini alır.⁴³

⁴¹ Zeynep Oral, "1981 Tiyatrosunda Seyirci Hem Tüketti, Hem Tüketildi", *Milliyet Sanat*, sayı:39, 1 Ocak 1982, s.23.

⁴² Ayşegül Yüksel, " 'Yenileyenler' ve 'Yinelenenler' ", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 14, Ocak 1982, s: 69- 70.

⁴³ " 'Yenileyenler' ve 'Yinelenenler' ", *Aynı*, s. 70.

S. Günay Akarsu, "Tiyatrocular Yılın Oyunlarını Seçtiler", *Aynı*, s. 70.

1982 yazında Devlet Tiyatroları yine 'Büyük Anadolu Turnesi'ne hazırlanır. Büyük kentlerde bitmiş olan tiyatro sezonunu Anadolu'da uzatmak tiyatronun halka gitmesi açısından olumlu bir gelenek halini almaya başlar. Özel tiyatrolar ve İstanbul Şehir Tiyatroları'nın daha önceden başladığı bu misyona Devlet Tiyatroları da katılır. "Turnede, Çehov'un iki kısa oyunu olan **Teklif** ve **Ayı** dışında sergilenen tüm oyunlar yerlidir. C. F. Başkut'un **Paydos**, O. Rifat'ın **Çil Horoz**, S. K. Aksal'ın **Kahvede Şenlik Var**, N. Cumalı'nın **Boş Beşik** oyunları büyük merkezlerde oynarken, Remzi Özçelik'in **Taş Bademleri** ve H. Sayın'ın **Köşe Kapmaca** gibi oyunlar köylere taşınır." ⁴⁴

Ankara Devlet Tiyatrosu Büyük Tiyatro'da **Kral Lear** ve **Tartuffe** 1981- 82 sezonunda da devam ederken yeni oyun olarak Henrik İbsen'in **Yaban Ördeği** eklenir. Küçük Tiyatro'da, Nikolai Erdman'ın **İntihar** adlı oyunu sahnelenir. Yeni Sahne'de Arbuzov'un **Eski Usul Komedyası** devam etmektedir. Willy Russel'in **Rita** adlı oyunu bu sezon eklenen yeni oyunlar arasında yer alır. *Ankara Oda Tiyatrosu*'nda Eugene Ionesco'nun **Kel Şarkıcı** ve **İki Kişilik Hırgür** ile Altındağ Tiyatrosu'nda, C. Atay'ın **Ana Hanım Kız Hanım** oyunu sahnelenir. *İstanbul Devlet Tiyatrosu* Kültür Sarayı'nda T. Oflazoğlu'nun **Kösem Sultan**, Jean Giraudoux'nun **Truva Savaşı Olmayacak**, Oliver Goldsmith'in **Yanlış Yanlış Üstüne** ve Feydau'nun **Avanak** Willy Russel'in **Rita** adlı oyunları ile perde açar. *İzmir Devlet Tiyatrosu*'nun repertuarı'nda yeni oyun olarak **Venedik Taciri** sahnelenir. *Bursa Devlet Tiyatrosu* sahnelerinde Tarık Buğra'nın **Ayakta Durmak İstiyorum** ile Kenan Işık'ın **Behçet Bey'in Fötr Şapkası** oynar. Repertuvara yeni alınan yerli oyunlar olarak F.N. Çamlıbel'in **Akın**, R. Bilginer'in **Yunus Emre** ve **Oyun Bitti**, R. Erduran'ın **Cengizhan'ın Bisikleti**, H. Taner'in **Huzur Çıkmazı**, N. Cumalı'nın **Dün Neredeydiniz?**, A. Muhip Dıranas'ın **Gölgeler** yer alırken, çeviri oyunlar arasında Howard Lindsay'ın **Baba Evinde Hayat**, Simon Kaufman'ın **Öteki Dünyaya**, Moss Hart'ın **Götürecek Değilsin Ya**, Emilyn Williams'ın **Ekinler Yeşerince** listeye yeni eklenenler arasındadır. " ⁴⁵

1981- 1982 sezonunda *İstanbul Şehir Tiyatroları*'nda oynanan oyunlara baktığımızda Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu'nda sahnelenen T.

⁴⁴ Selma Tükel, "Tiyatroların Halka Gitme Mevsimi", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 20, Temmuz 1982, s:12- 13.

⁴⁵ Selma Tükel, "Seyir Başlıyor", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 11, Ekim 1981, s.46- 47.

Bkz., Tahir Özçelik, "İstanbul Devlet Tiyatrosu", *Milliyet Sanat*, sayı: 39, 1 Ocak 1982, s.46.

Bkz., Atilla Sav, "Devlet Tiyatroları, Ankara Özel Tiyatroları, Üniversite Tiyatrosu", *Milliyet Sanat*, sayı: 33, 1 Ekim 1981, s: 20- 21.

Bkz., *Devlet Tiyatroları 1949- 1983 Oyunları ve Tatbikat Sahnesi Çalışmaları*, Devlet Tiyatroları Dergisi Repertuar Özel Sayısı, Ekim 1983, s: 44- 45.

Oflaoğlu'nun **Deli İbrahim**'i dışında repertuvarın oldukça kötü olduğu dikkat çeker. Bu sezonda sahneledikleri oyunların pek çoğuna tiyatro demek bile olanaksızdır. ⁴⁶ Fatih Şehir Tiyatrosu'nda N. Araz'ın **Öyle Bir Nevcihan** Tepebaşı Deneme Sahnesi'nde R. Erduran'ın **İp Oyunu** ve Üsküdar Şehir Tiyatrosu'nda Fuat İşhan'ın **Bayrak Böyle Yükseldi** oyunları sahnelenir. *Şehir Tiyatroları*'nın ikinci tur oyunları olarak Orhan Elmas'ın **Ezo Gelin**, R. Erduran'ın **Büyük Jüstinyen**, M. Celâl'in **Aynaroz Kadısı**, R. Özçelik'in **Taş Bademleri** hazırlanır.

Devlet Tiyatrosu Genel Sekreteri ve Başdramaturgu Gencay Gürün, yerli oyunlara geniş ölçüde yer vermeye çalıştıklarını ancak gelen yerli oyun sayısının çok az olduğunu belirtir. *Yazarlarımız daha çok tarihi ve köy konulu oyunlara eğiliyor. Bu yıl sergilenecek üç tarihi oyunumuz var elimizde. T. Oflazoğlu'nun Kösem Sultan , H. Sayın'ın Yıldırım Beyazıt ve O. Asena'nın Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe .* ⁴⁷

"AHT, 1981- 82 tiyatro sezonunda yeni oyun olarak Arnold Wesker'in **Mutfak**, O. Asena'nın **Atçalı Kel Memet** oyunlarının dışında İrfan Yalçın'ın **Fareyi Öldürmek** adlı romanından aynı adla Erkan Yücel'in sahneye uyarladığı oyunu sahneler. AHT'nin perdesini 'küçük insanlar'ın yaşamları üzerine kurulu bir oyunla açması, kendi çizgisine yakışır bir tavır olur." ⁴⁸ Oyunda sıradan bir memurun hayatını kuşatan baskılara karşı gösterdiği sessiz bir isyan anlatır. Erkan Yücel oyunu seçmedeki yaklaşımını şöyle açıklar:

Biz bu oyunla, Türk Tiyatrosu'nda uzun zaman üzerine eğilinmemiş olan küçük insana gittik. Küçük insanın boyutlarına inmeye çalıştık. Tiyatroyu şematik tiplerden kurtarmak istiyoruz. ⁴⁹

1982 yılında banker olayı patlak verince tiyatrodaki günceli yakalamak adına AHT, **Banker Tanker** adlı bir güldürüyü dördüncü oyunu olarak repertuvara alır. Bankerlik olayını röportajlar biçiminde arka arkaya ekleyip izleyiciye sunulan oyunda, Tulûat Tiyatrosu ve Kabare'ye özgü araçlar da kullanılır. ⁵⁰ Bu dönemde geleneksel tiyatroya olan yatkınlık dikkat çeker. **AST perdelerini O. Arayıcı'nın Rumuz Goncagül'ü ile açar. Müziklerini**

⁴⁶ Yaşar İlksavaş, "Amatörlere Burun Kıvrınlar", *Hürriyet Gösteri*, sayı: 20, 1982, s: 38- 39.

⁴⁷ Aktaran: Selma Tükel, "Seyir Başlıyor", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 11, Ekim 1981, s.47.

⁴⁸ "Seyir Başlıyor", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 11, Ekim 1981, s.48.

⁴⁹ Selma Tükel, " Küçük İnsanların Acımasız Davranışları ve **Fareyi Öldürmek**", *Hürriyet Gösteri*, sayı: 13, Aralık 1981, s.16.

⁵⁰ Bkz., Atila Sav, "Banker Tanker", *Milliyet Sanat*, sayı: 52, 15 Temmuz 1982, s. 32.

Timur Selçuk'un yaptığı oyun için yönetmen Rutkay Aziz şunları söyler:

Bu oyunla çağdaş bir ortaoyunu denemesi yapıyoruz. Ortaoyunu olarak daha değişik bir sahne düzenine oturtmaya çalışıyoruz. Oyunda klasik ortaoyunu türükleri kullanılıyor, aynı zamanda çağdaş tiyatro öğelerinden de yararlanılıyor. Oyunda sahne-seyirci ilişkisini canlı tutmaya çalışıyoruz.⁵¹

Ortaoyuncular 1981- 82 tiyatro sezonuna, hâlâ yeterince seyircisi olduğunu düşünerek **Şahları da Vururlar** oyunuyla girer. Bir repertuvar Tiyatrosu olmayı amaçlayan *Ortaoyuncular* Ferhan Şensoy'un yazıp yönettiği üç yeni oyun olan **Ayetullah'ın Önlenebilseydi Yükselişi** ya da **Binbirgece Cinayetleri**, **Kiralık Oyun** ve **İşbirlikçi Dolunay** ile repertuvara başlar. Ferhan Şensoy bu üç oyunun bir arada 'faşizmin değişik boyutlarını' sergilediğini söyler. *Dostlar Tiyatrosu*, Yaşar Kemal'in romanından Macit Koper'in oyunlaştırdığı **Ağrı Dağı Efsanesi**'ni sergiler. *Ali Poyrazoğlu- Korhan Abay Tiyatrosu*, **Çılgınlar Kulübü** ve **Morfin** adlı oyunlarına seyirciden gördüğü yoğun ilgi üzerine devam ederken, topluluk yeni oyun olarak Peter Schaffer'in Mozart'ın yaşamı üzerine yazılmış müzikli bir oyun olan **Amadeus**'u sahneler. *Gönül Ülkü- Gazanfer Özcan Tiyatrosu* Franz Arnold'tan uyarlanan **Kimse Durduramaz** ve Peter Yeldham'ın **İpteki Kuşlar** oyunlarını seyirci karşısına çıkartır. *Enis Fosforoğlu Tiyatrosu*, John Patrick'in **Aceleci Kalp** ve geçen sezon AHT'nin sahnediği **Hastane mi Kestane mi?** adlı oyunları repertuvara alır. *Kent Oyuncuları* **Cyrano** ile perde açar. Topluluğun **Harold ile Maude** oyununda Yıldız Kenter olağanüstü bir oyunculuk sergilerken, Ayhan Kavas yeni ve güçlü bir oyuncuyu müjdeler. *Hodri Meydan Kültür Merkezi* sezonu L. Kırca'nın **Anahtarlık** oyunuyla açar. 'Bir banker öyküsü' olarak tanımladıkları Louis Verneuil'ün **Nemo Bankası** adlı oyunundan uyarlanan **Yürü Yakup** diğer oyunları. Topluluk bu oyunların seçiminde seyirciye uyguladıkları anketten yararlandıklarını belirtir. Anket sonuçlarına göre çoğunluk 'sosyal içerikli güldürü' noktasında birleşmektedir. *Devekuşu Kabare Tiyatrosu* geçen sezondan **İnsanlığın Lüzumu Yok** adlı kabareyi bu sezona aktarırlar. *Nejat Uygur Tiyatrosu* Labiche'nin **Hasır Şapka** oyunundan adapte edilen **Asrın Düğünü** adlı oyunla seyirciyi karşılar. *Kastelli Kültür ve Sanat Vakfı* Haldun Dormen'in yazıp yönettiği **Geceye Selam** adlı müzikali sahneler.⁵²

1982 Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri'nde **Geceye Selam** müzikaliyle

⁵¹ Aktaran: Selma Tükel, "Seyir Başlıyor", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 11, Ekim 1981 s.48.

⁵² Zeynep Oral, "İstanbul'da Yeni Tiyatro Mevsimi", *Milliyet Sanat*, s: 33, 1 Ekim 1981, s: 16- 19.

Haldun Dormen 'en iyi yönetmen' ödülünü alırken, Melih Kibar 'en iyi sahne müziği' ödülünü alır. **Kösem Sultan** ile Turan Oflazoğlu 'en iyi yerli yazar' seçilir. İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri'nde **Hikâye- i Mahmud Bedreddin** oyunuyla Mehmet Akan 'en iyi oyun yazarı' seçilirken Sanat Kurumu Ödülleri'nde , 'en iyi oyun yazarı' olarak Oktay Arayıcı'ya ödül verir.⁵³

Topluluklar yeni oyunlarına hazırlana dursunlar tam bu sırada Sıkıyönetim kendini bir kez daha hatırlatır. Her tiyatro sezonu öncesi ödeneksiz tiyatrolar Belediye'ye başvurarak bilet satışları için belirli bir tarife alırlardı. Böylece bilet fiyatları Belediye encümen kararı ile belirlenmiş olurdu. Ancak 1981'in sonlarına doğru bu uygulamada değişiklik yapılır. Tekliflerin görüşülmesi ve tiyatroya bir tarife verilebilmesi için Belediye, Sıkıyönetim'den oynanacak oyunun okunduğuna ve onaylandığına dair bir izin belgesi ister. Cumhuriyet tarihinden beri, bir oyunun seyirci karşısına çıktıktan sonra yasaklanması alışılmış bir olay olmasına karşın, şimdiki uygulamada seyirci önüne çıkmadan bir ön denetim getirilmesi söz konusuysa. İlginç olan 1982'nin başında Devletin tiyatrolara para yardımında bulunacağını açıklamasıdır. Bir yandan kısıtlayıcı önlemler bir yandan tiyatro sanatını geliştirmeye yönelik desteği bir çelişki gibi gözükse de devletin ne demek istediği oldukça açıktı; 'eğer benim istediğimi yaparsanız, sizi desteklerim.'

8 Şubat 1982 tarihinde gazetelerde özel tiyatrolar ve sinema alanında yapılacak yeni düzenlemelerle bu sanatların devlet denetimi altına alınacakları yolunda haberler çıkar. Para yardımı dolayısıyla özel tiyatrolara devlet denetiminin getiriliyor olması sanatçılarda tepki ile karşılaşır.

"Adalet Ağaoğlu, sanattaki yaratıcılığın denetlenemeyeceğini söylerken, devletin sanatı denetlemekle değil, desteklemekle yükümlü olduğunu hatırlatır. Metin And, dünyanın her yerinde devletin para verdiği kurumlara belli ölçütler getirdiğini ancak bu ölçütlerin, nitelik ve kalite belirleyecek türde olduğunu söyler. Aksi halde, devletin bir oyunun özünü, konusunu, içeriğini belirlemesi, tiyatronun sanat işlerine karışmasının mümkün olmadığını vurgular. Bugüne kadar ödenekli tiyatroların devletin malî ve idarî, dolayısıyla sanatsal denetimi altında olduğundan sözeden Oktay Arayıcı, genel müdürlerin, sanat yönetmenlerinin, seçici kurulların devlet tarafından atandığı bir sistemde endişelerin yersiz olduğunu da belirterek sanatçılar arasındaki telaşa ironik yaklaşır. Devletin parasal yardımı dolayısıyla sanatın denetim altına alınacağı görüşü, Bilgesu Erenus içinde gereksiz bir kaygıdır. Çünkü, sanat zaten denetim altındadır.*Yeni tasarı zaten çeşitli boyutlarda*

⁵³ "1982: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları", Milliyet Sanat, sayı: 63, 1 Ocak 1983, s. 7.

varolan bir denetime yasayla ad konmasından öte bir anlam taşımıyor. Tasarıda önerilen genel kültür , örf, âdet ve ananelere uygunluk çağdaş yorumu açık olmak koşuluyla sanatçı olarak bizlerin de ilgi alanı ama daha kaliteli ürünler yapılması için yardım vaadi sanatsal yaratıcılığın üstünde tam bir Demokles kılıcı gibi sallanmakta. ⁵⁴

Bütün bu tartışmalar henüz daha yapılacak yardım konusunda nasıl bir yönetmelik izleneceğinin açık olmamasından kaynaklanır. "Nihayet, 6 Temmuz 1982 tarihli Resmî Gazetede, Turizm ve Kültür Bakanlığı'nın Özel Tiyatrolara yapacağı yardıma ait yönetmelik yayınlanır. Tiyatro sanatının sevilip yaygınlaşma amacını taşıyan yardım yönetmeliği yine de sanatçıları sansür konusunda tedirgin etmektedir. Kent Oyuncuları Bakan'a telegraf çekerek sansür konusundaki kaygılarını belirtirler. Bakan'ın verdiği yanıt ilginçtir; eğer sansür olursa, 'alınız paranızı geri' , deriz." ⁵⁵ Bakanın tiyatrodan defolu bir mal gibi söz etmesi tiyatro sanatı açısından utanç vericidir. Ancak, sanatçıların bu sözle ikna oldukları anlaşılır.

1980'lerden sonra gerek profesyonel tiyatro toplulukları, gerek bilim ve tiyatro adamları amatör tiyatrolar üzerinde durmaya başlar. 1978'den bu yana düzenli olarak yapılan Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) Amatör Tiyatrolar Şenliği 1980'de yasal nedenlerle durdurulmuştu. 1982'de yeniden gerçekleştirilen şenlik bugün önemli bir yer edinmiştir. İstanbul Liseleri Tiyatro Örgütü (İLTÖ) kesintiye uğradığı 79- 80 döneminden sonra ülke çapında bir şenlik olma yoluna girmiştir. 1982 yılından beri düzenli oyunlar oynayan Denizli Tiyatrosu (DE-Tİ), kendi bölgelerinde 1985 yılında gerçekleştirdikleri Amatör Tiyatro Şenliği'nin de başını çekmektedir. Amatör tiyatrolar açısından yüz akı olan bir tiyatro da Ordu Belediyesi Karadeniz Tiyatrosu (OBKT) 'dur. Ordu'da neredeyse otuz yıldır etkinliklerini sürdüren bu tiyatro bugün Ankara ve İstanbul dışında kalmanın acısını yaşamaktadır. Yalnızca amatör tiyatrolar değil Devlet Tiyatrosu bile taşrada tiyatro yapmanın sıkıntısı içindedir. Bölge Tiyatroları ancak İstanbul ya da Ankara'ya turne yapabildikleri ölçüde eleştirmenlerin veya tiyatrocuların ilgi alanına girmektedir. Adana Devlet Tiyatrosu Müdürü Şakir Gürzümar'ın söyledikleri de çarpıcı gerçeği vurgular:

Basın konusunda şikayetlerimiz sürüyor doğal olarak. Yazarımız, çizerimiz, hepsinden önemlisi eleştirmenlerimiz İstanbul ve Ankara'da çünkü. Biz ancak bu iki kente gidip oynarsak eleştirmenlerin

⁵⁴ " Sinemaya ve Özel Tiyatrolara Devlet Denetimi Getirilmek İstenmesi Tepkiyle Karşılandı", Milliyet Sanat, sayı: 42, 15 Şubat 1982, s: 26- 27.

⁵⁵ Selma Tükel, "Özel Tiyatroların Yaşamında Bir Başlangıç...", Hürriyet- Gösteri, sayı: 22, Eylül 1982, s: 18- 19.

dikkatini çekebiliriz, o da belki... Aksi halde, bizim oyunlarımız Adana yerel basınının cinayet haberleri arasında, küçük habercikler olarak kaynayıp gidiyor ve gidecektir kuşkusuz.⁵⁶

1982'den beri DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü 27 Mart Dünya Tiyatrolar Günü'nü bir hafta boyunca süren etkinlikleriyle şenlik niteliğinde kutlamaktadır. 'Suat Taşer Kısa Oyun Yarışması' adı altında açtığı ve 'dramatik yazarlık sanat dalı'nda okuyan veya mezun olanların katıldığı bu yarışmanın sonucunda ortaya çıkan kört kısa oyunla bir hafta boyunca seyirci ile buluşur. 1978'den bu yana Prof. Dr. Özdemir Nutku'nun yürüttüğü 'sahne uygulaması' dersi kapsamında bir proje niteliğinde hazırlanan büyük oyunlar da İzmir'in tiyatro yaşamına soluk aldırان etkinlikler arasındadır. Bu dönemde oyun yazarları için teşvik edici bir yarışma gündeme gelir. Salihli Belediye Başkanı Zafer Keskiner'in öncülüğünde ve Şadan Gökovalı'nın destekleri ile başlatılan *Salihli Şiir İkındileri* kültür ve sanat etkinliklerine oyun yarışması eklenir. Belediye Başkanı'nın görevde kaldığı süre içinde devam eden yarışma yeni oyun yazarları için yeni bir kapı açar. Haluk Işık, Turgay Nar, Ali Berktaş ve Yüksel Pazarkaya gibi yazarların oyunları ödüle lâyık görülerek, sahnelenir. Yine DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezun olanların kurduğu **Meydan Oyuncuları** ne yazık ki tiyatro hayatlarını fazla sürdüremez. Öğretim kurumlarının bağrında yaşattığı tiyatro topluluklarına bir örnek de AÜ Dil-Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nin öğrencilerinden oluşan tiyatro topluluğudur. İzmir'te *Kocaeli Bölge Tiyatrosu*, Bursa'da *Meydan Tiyatrosu*, o dönemde keşfedilmeyi bekleyen amatör tiyatrolar olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Bir yandan amatör topluluklar çalışmalarını zorluklar içinde sürdüre dursunlar 1982-83 döneminde hükümet , Cumhuriyet tarihinde ilk kez tiyatrolara devlet yardımı yapma kararı alır.

Devlet yardımı uygulamasından sonra uzun süredir çalışmalarını durdurmuş olan Nisâ Serezli- Tolga Aşkıner, Gülriz Sururî- Engin Cezzar, Lâle Oraloğlu yeniden perdelerini açar. Devletten en büyük yardımı *Kent Oyuncuları* alır. Topluluk geçen yıldan devam ettirdikleri *Cyrano de Bergerac* ve *Harold ve Maude* oyununa Turgenyev'den M.C. Anday'ın oyunlaştırdığı **Babalar ve Oğullar** ve O. Asena'nın **Ölümü Yaşamak** adlı yeni oyunları da ekler. En büyük yardım diliminden birini alan *Ali Poyrazoğlu- Korhan Abay Tiyatrosu*, sezona Aziz Nesin'in topluluk için yeniden yazdığı **Deliler Boşandı** adlı müzikli bir güldürü ile girer. Klaus Mann'ın **Mefisto** adlı oyunu ile Orhan

⁵⁶ Tahir Özçelik, "Suçlu Kim? II", Milliyet Sanat, sayı: 121, 1 Haziran 1985, s.47.

Duru'nun **İstanbul Bir Şenliktir** adlı müzikli oyununu repertuvara eklerler. Yardım alan bir başka topluluk, *Nejat Uygur Tiyatrosu* Nejat Uygur'un kaleme aldığı **Şeytandan 29 Gün Evvel Doğan Adam** oyunu sahneler. Uygurlar, ilk kez müzikli- komedi olmayan bir oyunla seyirci karşısına çıkarlar. Sahneledikleri diğer oyun C.F. Başkut'un **Hacıyatmaz** olunca *Uygur Tiyatrosu*'nun da alışkın olduğu kalıpları kırmaya çalıştığı gözlenir. Yardımdan önemli bir pay alan *Gönül Ülkü- Gazanfer Özcan Tiyatrosu* Arthur Long'dan Mustafa Kılıç Işılay'ın uyarladığı **Kırkından Sonra** adlı güldürüyü sahneler. Devlet yardımından yararlanamayan özel tiyatrolar için sonradan yapılacak ek bir uygulama ile maddi destekten yoksun bırakılmaz. Ayrıldıkları tiyatro sahnelerine yıllar sonra dönen Abdullah Şahin ile Enver Demirkan *Nokta ile Virgül Güldürü Gösterileri*'nin ilk oyunu Sadık Şendil'in **Çılgın Yenge**'si olur. *Tevfik Gelenbe Tiyatrosu*, **Kocamın Nişanlısı** adlı güldürü ile perde açar. *Gülriş Sururi- Engin Cezzar Tiyatrosu* Başar Sabuncu'nun yazıp yönettiği **Kaldırım Serçesi** müzikalini sahneye getirir. *Ortaoyuncular* sezonu Kurt Weill'in ünlü müzikali, Brecht'in **Yedi Ölüm Günahı** ile açar. *Dormen Tiyatrosu* Haldun Dormen'in yazdığı **11 Eylül Gecesi** adlı oyunu sahneler. Bir yalıda iki anarşist arasında geçen ve karakter çatışmasını vurgulayan oyun Dormenlerin çizgisinin dışında bir çalışma olarak dikkat çeker. *Levent Kırca Tiyatrosu*, çağdaş bir ortaoyunu olarak nitelendirdikleri **Aşağı Yukarı** oyunu yanında Dostoyevski'den Levent Kırca'nın uyarladığı **Suç ve Ceza** ile Büchner'in **Woyzeck**'ini sahneye getirirler. *Bizim Tiyatro* Wibberley'den Zafer Diper'in uyarladığı **Kükreyen Fare** ile perde açar." ⁵⁷

" 1982- 83 tiyatro sezonunda *Ankara Sanat Tiyatrosu* T. Özakman'ın **Resimli Osmanlı Tarihi**'ni ve M.Gorki'nin **Yaz Misafirleri**'ni oynarken, *Ankara Halk Tiyatrosu* O. Asena'nın **Kan Davası**, O. Kemal'in **Bir Filiz Vardı** ve R. Ilgaz'ın **Uzun Eşek** oyunlarını sahneler." ⁵⁸

Bu sezonda ödenekli tiyatrolar cephesinde özellikle Devlet Tiyatrolarının oyun seçimi eleştirilir; sürekli aynı oyunların tekrarından oluşan repertuvarda yeni yazarların yeni oyunları görülmediği gibi eski yazarların yeni oyunları da yer almaz. "*Ankara Devlet Tiyatrosu* Büyük Tiyatro'da sezona O. Asena'nın **Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe** oyunuyla girer. Bu sezona devreden oyunlar arasında Yeni Sahne'de N. Cumalı'nın **Dün Neredeydiniz?** ile Oda

⁵⁷ Zeynep Oral, "İstanbul Tiyatroları: Güldürüler, Eğlencelikler Ağır Basıyor", *Milliyet Sanat*, sayı: 58, 15 Ekim 1982, s: 10- 12.

Bk., Yaşar İlksavaş, "Bu Kez Daha Hazırlıklılar", *Hürriyet- Gösteri*, s: 23, Ekim 1982, s: 54- 55.

⁵⁸ Selma Tükel, "Daha Renkli, Daha Yerli Bir Mevsim... mi?", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 23, Ekim 1982, s: 50- 51.

Tiyatrosu'nda Y. Müderrisoğlu ve Y. Türker'in ortak oyunu **Gölge Ustası** yer alır. Küçük Tiyatro'da Max Frisch'in **Yine Başladılar Şarkılarına** ve Loleh Bellon'un **Daha Dün Gibi** oyunları sahnelenir. Yeni Sahne'de Vaclav Havel'in **Görüşme- Kutlama- Çağrı** adlı üç kısa oyunu yer alır. Altındağ Tiyatrosu'nda Casona'nın **Yedi Balkonlu Ev** adlı oyunu sahnelenir. *İstanbul Devlet Tiyatrosu*'nun yeni oyunları arasında Goldoni'nin **İki Efendinin Uşağı**, H. İbsen'in **Rosmersholm**, A. Strindberg'in **Hayaletler Sonatı** oyunları yer alır.⁵⁹ "Devlet Tiyatroları sahnelerinde tekrarlanan yerli oyunların yanına eklenen yeni oyunlar şunlardır; S.K.Aksal'ın **Önemli Adam**, O. Asena'nın **Gilgameş** (Tanrılar ve İnsanlar), Nazım Kurşunlu'nun **Gecikenler**, Nezihe Araz'ın **İmparator'un İki Oğlu**, R. Özçelik'in **Su Geline**, N. Cumalı'nın **Gömü**."⁶⁰ Yeni Türk oyunlarını ortaya çıkarmakla yükümlü gösterilen Devlet Tiyatrosu'nun oyun yarışmalarından ödül alan oyunlara olanak sağlaması gerektiği üzerinde durulur. Gerçi ödül alan yazarlar arasında pek de bir değişiklik yoktur.

1982- 83 tiyatro dönemini kapsayan oyunların seçiminde çekişen bir tutum izlendiği dikkat çeker. Bu dönem, devlet tiyatrosu sanatçılarının parasal durumlarını iyileştirmeye yönelik bir düzenlemeye gidilir. Bakanlar Kurulu'nca hazırlanan yeni yasaya göre sanatçılar puanlama sistemi ile değerlendirilir. Sözleşmeler de bu esasa göre yapıldığından yönetimin kendine yakın saymadığı sanatçıları kimi zaman düşük puan yoluyla cezalandırdığı da görülecektir. Böylece yeni bir boyun eğme politikası hüküm sürmeye başlar. Sanatçılarının uysal olmaları gerektiğini hatırlatan bu düzenleme, yönetimdeki baskısının başka bir göstergesidir.

İstanbul Şehir Tiyatrosu O. Asena'nın **Hürrem Sultan**, F.H. Çorbacıoğlu'nun **Münasip Beyin Dünya Evi**, Pristley'in **Hafta Başı**, Jean Conel'in **Kralın Kısrağı** oyunlarını sahneler.⁶¹ Bu sezonda tiyatronun başında Vasfi Rıza Zobu bulunduğu devletin doğrudan sansür yapacağı bir şey de yoktur. Zobu sayesinde zaten istenilen denetim sağlanır. "Balzac'ın

⁵⁹ Atıla Sav, "Yeni Dönem, Yeni Bir Süreci de Birlikte Getiriyor", *Milliyet Sanat*, sayı: 58, 15 Ekim 1982, 13- 14.

Atıla Sav, "Devlet Tiyatrosu'nun Oyun Seçme Çizgisi", *Milliyet Sanat*, sayı: 62, 5 Aralık 1982, s: 28- 29.

⁶⁰ *Devlet Tiyatroları 1949- 1983 Oyunları ve Tatbikat Sahnesi Çalışmaları*, Devlet Tiyatroları Dergisi Repertuar Özel Sayısı, Ekim 1983, s: 45- 46.

⁶¹ Atıla Sav, "Yeni Dönem, Yeni Bir Süreci de Birlikte Getiriyor", *Milliyet Sanat*, sayı: 58, 15 Ekim 1982, 13- 14.

Atıla Sav, "Devlet Tiyatrosu'nun Oyun Seçme Çizgisi", *Milliyet Sanat*, sayı: 62, 5 Aralık 1982, s: 28- 29.

Vurguncular adlı oyununun repertuvaya alındıktan sonra listeden çıkarılması ve Zobu'nun *istediğim oyunda değişiklik yaparım*. Bu oyunun yerine daha iyi bir *vodvil buldum ve onu tercih ettim* demesi, uygulamadaki keyfiliği gösterir." ⁶² Şehir Tiyatrolarının 1982- 83 döneminde on beşi bulan çeviri-uyarlama yapıtlarının yanında sahnelenen yerli oyun sayısı dördttür. Vasfi Rıza Zobu dönem öncesi yayın organları aracılığı ile yerli oyunlara öncelik tanınacağı konusundaki demecine ters düşmekle kalmamış; bu konuda ciddi bir gerilemeye de neden olmuştur. ⁶³

1983 Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri'nde Orhan Asena **Ölümü Yaşamak** ile en iyi yerli yazar seçilir. Raik Alnaçık, **Gılgameş**'te 'en iyi yönetmen', **Kaldırım Serçesi** ile Gülriz Sururi 'en iyi kadın oyuncu', **İki Efendinin Uşağı** oyunuyla Ahmet Uğurlu 'en iyi erkek oyuncu' seçilir. İsmet Küntay Tiyatro Ödülünü **Resimli Osmanlı Tarihi** oyunuyla Turgut Özakman alır. Sanat Kurumu Tiyatro Ödülleri'nde 'en iyi yerli oyun yazarı' ödülü verilmezken; Yeşim Müderrisoğlu ve Yıldırım Türker'in birlikte yazdığı **Gölge Ustası** adlı oyun övgüye değer bulunur. Rutkay Aziz, **Yaz Misafirleri** ile 'en iyi yönetmen' , aynı oyunda Macide Tanır 'en iyi kadın oyuncu', Ertan Savaşçı 'en iyi erkek oyuncu' ödülünü alır. Ulvi Uraz Ödülü ise bu yıl AST çalışanlarına verilir.⁶⁴ 1980'lerden sonra yarışma, ödül ve şenlikler gerek resmî gerek özel kuruluşlar arasında gittikçe kurumlaşacaktır.

1983 yılına siyasal hayattaki değişikliklerle girilir. 1982 Anayasası'nın kabulünden sonra askerî rejimin resmî olarak sona ermesi üzerine sözde bir sivil hayata geçiş yaşanır. Siyasal partilerin yeniden kurulduğu, 'parlamenter demokrasi'nin yeniden işlediği bir dönüm yılı olan 1983'den sonra kültürel hayatın değişeceği de gözlenecektir. Ordunun devlete el koymasının getirdiği sıkıyönetim şartlarından yavaş yavaş da olsa uzaklaşıldığı, belli düzeyde bir özgürlük ortamının geldiği söylenebilir. Ancak, sanatın siyasetten etkilenmesi daha uzun sürede, daha belirsiz boyutlarda ortaya çıkacaktır. Daha gözle görülür olan ise sistemi eleştiren, gündeme bir sözü olan veya yasaklı yazarların oyunlarını oynayan tiyatrolara uygulanan baskılardır. Gerek doğrudan sansür, gerekse dolaylı olarak ortaya çıkan oto- sansür olgusu kısa vadede kendini gösterir. Sanat ve kültürde resmî politika ne denli belirleyici ise piyasa koşulları da o denli etkileyicidir. Hızla yükselen enflasyon oranları

⁶² "Vasfi Rıza Zobu: İsteddiğim Oyunda Değişiklik Yaparım" *Cumhuriyet*, 6 Eylül 1982, s.4.

⁶³ Tahir Özçelik, "Sona Eren Bir Tiyatro Mevsimine Toplu Bakış", *Çağdaş Eleştiri*, sayı: 6, yıl: 2, Haziran 1983, s.40.

⁶⁴ "1983: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları", *Milliyet Sanat*, sayı: 87, 1 Ocak 1984, s: 6-7.

kitap maliyetlerine büyük artış getirince, etiketlere yansıyan fiyatlar okuyucuyu kitaptan uzaklaştırır. Buna karşın sanat ve edebiyat dergilerinde bir gelişme, atılım gözlenir. Bu dönemde **Milliyet Sanat** dergisinin yanına **Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi** eklenir. **Varlık, Oluşum, Birikim, Yazko-Edebiyat, Yazko- Çeviri, Sanat Olayı, Yarın** gibi edebiyatın yanında tiyatroya da yer veren dergiler tiyatronun fikir hayatına katkılar sağlar. Günay Akarsu'nun genel yayın yönetmenliğini yaptığı **Tiyatro Dergisi** 1982 yılına kadar yaşamını sürdürebilir. 1981 yılında çıkmaya başlayan **Çağdaş Eleştiri**, 80'lerin ortasında yayın yaşamını noktalar.

1983 döneminde Devlet Tiyatroları yönetim değişikliği olur. Cüneyt Gökçer görevinden alınır; yerine Turgut Özakman atanır. Böylece kurumun başına tarihinde ilk kez dışarıdan biri getirilmiş olur. 1958'den bu yana Devlet Tiyatroları'nın başında bulunan Gökçer'in, en uzun süre görevde bulunan yöneticisi olması bakımından bu olay biraz merak biraz da ilgi ile karşılanır. 25 yıl Devlet Tiyatroları'nın Genel Müdürü sıfatında çalışan bir kişinin kuruma neler katıp neler eksilttiği ister istemez sürekli tartışılır. Cüneyt Gökçer'in kimliğinde kemikleşen en büyük özellik, Devlet Tiyatrosu'ndaki merkezci yönetim olur. Gökçer'in, Bölge Tiyatroları'nın özerkleşmesine bir anlamda yerinden yönetime karşı olan anlayışı, devletin tiyatrosunun 'kurumlaşma'sına engel olur.

Gökçer, Türk Tiyatrosu'nda 'kişisel yönetim' anlayışının simgesidir. Tiyatroyu, kendisine yakın bulduğu ve saydığı kişilerle yönetmeyi yeğlemiştir. Bir özel tiyatroda kabul edilebilecek bu anlayış, bir devlet kurumu için büyük yanlışlar getirmiştir. Devlet Tiyatrosu'nda her şey, tek kişi ve onun çevresindeki dar halkanın istemleri, kararları doğrultusunda yürütülmüştür. Yasada kurulması gerekli görülen kurullar bile tam kurulmamış ve çalışmaya bırakılmamıştır. ⁶⁵

1984 tiyatro mevsimine yeni yönetimle girilir.

Özakman, asker yönetiminden sivil yönetime geçiş aşamasını yaşayan toplumumuzda devlet mekanizmasının olağan koşullarla çalışmadığı bir dönemde, bütünüyle devletin denetimi altında olan bir kurumun yöneticiliğini üstlenirken olağan dışı

⁶⁵ Atilla Sav, "Devlet Tiyatroları Yönetiminde Değişiklik", **Milliyet Sanat**, sayı:70, Nisan 1983, s. 26.

koşulların getireceği üst denetim olgusunun da bilincindeydi kuşkusuz.⁶⁶

Genel Müdür pozisyonunda olan Özakman'ın kurumun kendi koşullarının dışında başka koşullara da bağlı olmak durumunda kalacağı açıktır.

Artık Özakman'a Devlet Tiyatroları'nda 'sonu mutlu biten' oyunlar ya da 'ulusal' oyunlar sergilenmesini sağlamak görevi de verilmiştir. Özakman bir dolu açmazdan kurtulma yolunu, ağırlığı nitelikli ya da niteliksiz yerli oyunlara vermekte, böylece yerli yazarların kendi oyunlarını Devlet Tiyatroları'nda çok ve sık oynatma isteğini de yerine getirmekte bulmuştur.⁶⁷

Özakman'ın yerli oyun politikası, yeni açılan Bölge Tiyatroları ve Anadolu'nun henüz yerleşmemiş seyircisi için uygun düşse de ödenekli bir tiyatronun büyük kentlere düzeyli tiyatro götürme zorunluluğu noktasında bir ikilem doğurur. Sonuç olarak Devlet Tiyatroları oyun dağarında 'sakıncasız' yerli- yabancı yapıtlar boy göstermeye başlar. Turgut Özakman, Devlet Tiyatroları'nın başındayken yazarlara 'millî piyes' yazmaları konusunda yaptığı çağrının nedenini şöyle açıklar; 1983 Ekim'inde Cumhuriyet'in 60. yılı kutlanacaktı. Ne çocuklar, ne gençler ne de genel seyirci için, Cumhuriyet'le noktalanan o olağanüstü ilginç ve dramatik dönem hakkında Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenebilecek nitelikte oyun bulamadık. türk tiyatrosu'ndaki bu boşluk, eskiden beri, bir çok ortamda konuşulur. Çağrı o yüzden yapılmıştır.⁶⁸ Bu çağrının sonucunda yerli oyun dağarına iki oyun kazandırılır. Bunlar, Samim Kocagöz'ün **Kalpakkılar** ve Tuncer Cücenoglu'nun **Riga- 1920** adlı oyunlarıdır.

1 Ekim 1984 günü Devlet Tiyatrosu'nun 35. yıldönümünü kutlamak için Yeni Sahne'de Cevat Memduh Altar, Cüneyt Gökçer, Ergin Orbey ve Turgut Özakman'ın katıldığı bir panel düzenlenir. Devlet Tiyatrosu'nun geçmişi ve bugünü tartışılır. Anadolu'nun çeşitli bölgelerine turne yapma zorunluluğu

⁶⁶ Ayşegül Yüksel, "Devlet Tiyatroları'nda Özakman Dönemi", Milliyet Sanat, sayı: 160, 15 Ocak 1987, s. 12.

⁶⁷ Ayşegül Yüksel, "Devlet Tiyatroları'nda Özakman Dönemi", Milliyet Sanat, sayı: 160, 15 Ocak 1987, s. 14.

⁶⁸ Tahir Özçelik, Özakman: 'Her Derdin Devası, İyi Oyun', Milliyet Sanat, sayı: 171, 1 Temmuz 1987, s.51.

olan kurum her yıl 40 oyun sahneleyerek ciddi bir seyirci sayısına ulaşmaktadır. Turgut Özakman bu açıdan Devlet Tiyatrosu'nu 'tiyatro fabrikası'na benzetirken gerçek anlamda tiyatro yapmak için tiyatro yapılarının yetersiz olduğunu, varolanların da teknik koşullar açısından aciz kaldığını vurgular. Bu arada nitelik mi nicelik mi sorunu hâlâ gündemdedir. Bu yoğun sirkülasyonda her oyunun yüksek kalitede olmasını Özakman, tavlada arka arkaya kırk kez düşüş atmaya benzetir. Bu yoğun ve yüklü çalışmaların bir başka eksiği de oyun yazarları olarak görülür.⁶⁹ Bu yıl Bolu'nun da eklenmesiyle Ankara, İstanbul, Bursa, İzmir, Adana, Konya, Elazığ ve Erzurum'la birlikte dokuz kentte yerleşik sahnelere sahip Devlet Tiyatrosu repertuvarına girebilmiş oyun yazarlarına baktığımız zaman hep aynı isimlerle karşılaşmaktayız. " 1983- 84 döneminde *Ankara Devlet Tiyatroları* G. Dilmen'in **Ak Tanrılar**, D. Sümer'in **Karacaoğlan**, N. Cumalı'nın **Mine**, S. Şendil'in **Kanlı Nigâr**, H. Taner'in **Keşanlı Ali Destanı** ve V. Uçkan'ın **Acılı Toprak** adlı oyunları sahnelenir. *İstanbul Devlet Tiyatroları* bu yıl Taksim Devlet Tiyatrosu'nu hizmete açarken ilk oyun olarak Musahipzade'nin **İstanbul Efendisi**'ni oynar. O. Asena'nın **Gilgameş** ve M.C. Anday'ın **Mikado'nun Çöpleri** İstanbul sahnelerinde yer alır. *İzmir Devlet Tiyatrosu*, A.K. Tecer'in **Köşebaşı** ile sezona girer. *Bursa Devlet Tiyatrosu* C.F. Başkut'un **Makine** ile T. Buğra'nın **İbiş'in Rüyası** oyunlarını sahneye getirir. *Adana Devlet Tiyatrosu* ise R. Bilginer'in **Sarı Naciye** oyunuyla perde açar." ⁷⁰ Dilmen, Sümer, Cumalı, Şendil, Taner, Uçkan, Anday, Asena, Musahipzade, Tecer, Başkut, Buğra, Bilginer. Hepsi eski kuşak, daha çok 50'li yılların yazarları olarak bu sezon oyunlarına imza atarlar. Üstelik bu oyunlardan yalnızca **Ak Tanrılar** ve **Karacaoğlan** ilk kez sahnelenmekte; diğerleri tekrar eden oyunlar olarak karşımıza çıkmaktadır. " R.Bilginer'in **Sarı Naciye**, M.C. Anday'ın **Mikado'nun Çöpleri**, H. Sayın'ın **Pembe Kadın**, A.K. Tecer'in **Köşebaşı**, S.K. Aksal'ın **Kahvede Şenlik Var**, N. Araz'ın **Bozkır Güzellemesi**, H. Taner'in **Huzur Çıkmazı** adlı oyunları tekrarlananlara örnek gösterilebilir. Yabancı oyunlar cephesinde ise Moliere'in **Zorakî Tabip** , Çehov'un **Sevgili Doktor** ve Ayı, W. Russel'in **Rita**, H. Kleist'in **Kırık Testi**, A. Shaffer'ın **Son Gülen**, Aristophanes'in **Lysistrata** oyunları yer alır." ⁷¹

⁶⁹ Atila Sav, " Devlet Tiyatroları'nın Dünü, Bugünü, Yarını", *Milliyet Sanat*, sayı: 106, 15 Ekim 1984, s:16- 17.

⁷⁰ Atila Sav, "Başkent Tiyatroları: Tüm Sahnelerde Yerli Oyunlar Egemen", *Milliyet Sanat*, sayı: 81, 1 Ekim 1983, s: 18- 19.

⁷¹ Bkz., Ömer Kaysı, *Devlet Tiyatroları'nda Oynanmış Oyunların Bibliyografyası (1983- 1986)*, D.T. İç Eğitim Dizisi, c: 5, Ankara 1988, s:405- 434.

1984 yılında *İstanbul Şehir Tiyatroları*'nda da yönetim değişikliği yaşanır. Kurumun başına getirilen Gencay Gürün on yıl süreyle görevde kalacaktır. Gürün için sanatçılar olumlu olumsuz bazı eleştirilerde bulunur. Olumlu olanları Şehir Tiyatroları'nın yeni yönetim ile birlikte inanılmaz bir atılım yaptığı ve seyirci sayısında bir patlama yaşandığı konusunda odaklaşır. *1984 dediğimiz tarih tiyatronun çok kötü bir dönemiydi. Elimizden gitti gidiyorduk tiyatromuz. Gencay Gürün'ün girişimiyle bu badireden kurtulduk.*⁷² Alev Gürzap gibi Nedret Güvenç de yeni yönetimi övmektedir.

Gencay Gürün gelmeden önce anarşi yıllarını yeni atlatmıştık, çok zor günler yaşamıştık. 1402'lik pek çok arkadaşımız alındı tiyatromuzdan. Eksildik, Hiç perde açamayacak duruma düşmüştük. Derken, pašalar Vasfi Hoca'yı tayin ettiler. İyi- kötü perde açmaya kendimizi toparlamaya başlamıştık ki seçimler yapıldı. Bedrettin Dalan belediye reisi oldu ve Gencay Gürün'ü getirdi. (...) O'nun taze kan getirerek Şehir Tiyatrosunu yeniden yarattığını söyleyebilirim. Çok güzel repertuvarlar yapıldı, çok çağdaş oyunlar buldu getirdi. Repertuvar sistemi getirdi, eskiden her tiyatroda bir oyun oynarken, her tiyatro birkaç oyun oynamaya başladı. Rolü olmayan, boş oturan arkadaşımız kalmadı. Aç Sınıfın Laneti, Aşk Mektupları gibi pek çok oyun aynı anda hem Londra'da oynarken hem de benim tiyatromda oynamaya başladı. Mehmet Baydur, Murathan Mungan gibi denenmemiş yazarlara imkânlar tanıdı.⁷³

Şehir Tiyatrolarının özellikle Gencay Gürün'den sonra parlak bir döneme girdiğini vurgulayan sanatçılar, seyirci sayısında büyük bir artışın olduğundan sözeder.

Gencay Hanım döneminin başlangıcından çok kısa bir süre sonra seyircide çok belirgin bir artış başladı ve bu çizgi hiç düşmeden yukarıya çıktı. Gencay Hanım'ın ilk beş yılı dolduğu zaman seyirci sayısı %400'den fazla artmıştı. Doğru oyunlar seçildi, doğru kadrolar yapıldı. Şehir Tiyatrosu'nda bir kenarda oturan bir yığın insan yetenekleri ölçüsünde yeniden değerlendirilmeye alındı. (...) Konuk

⁷² Alev Gürzap, "Şehir Tiyatroları Ne diyor?", Varlık, sayı: 1044, İstanbul, Eylül 1994, s.15.

⁷³ Nedret Güvenç, "Şehir Tiyatroları Ne diyor?", Aynı, s. 15.

statüsü altında, hem 1402'lik niteliği taşıyan örneğin Aliye Uzunatağan, Savaş Dinçel, Oben Güney daha yasal işlemleri tamamlanmadan, mahkemeleri bitmeden, oynadıkları oyunlarla üstelik devlet ödülü almışlardır Şehir Tiyatrosu çatısı altında. Arsen Gürzap, İsmet Ay, Suna Pekuysal, Toron Karacaoğlu kuruma yeniden kazandırılmışlardır. ⁷⁴

Ancak bu konuda olumsuz düşünen, oyunları, seyirciyi Şehir Tiyatroları'na çekme kampanya olarak gören sanatçılar da vardır.

Haldun Dormen'in sahneye koyduğu ve hala devam eden Lüküs Hayat bu dönemin ürünüdür. Yapılan doğru tahlil ve yönlendirme doğrultusunda, bulvar tiyatrolarının izleyicisi 'ucuz' Şehir Tiyatrosu'nu tercih etmeye başladı. Muhsin Ertuğrul'un kökenini klasiklerde aradığı tiyatro, bu kez kendine model olarak bir başka batıyı; Broadway'i ve Westend'i örnek aldı ve bu model piyasa değerleriyle eşsiz bir uyum halinde dolaştı. (...) Batının birinci elden kopyası Evita ve Kuşlar müzikalleriyle gerçekleşti. Büyük oynamak sevdasıyla örülü *most- production*'lardı bunlar. Nitekim akın akın izleyici geldi. Eleştirmenler tam gaz destek verdiler. ⁷⁵

1983- 84 tiyatro döneminde başkentte üç özel topluluk perdelerini açmak için hazırlıklarına devam eder. *AST*, *AHT* ve *Sanat Evi*, üçü de özel tiyatrolara yapılan devlet yardımından yararlanır. *Sanat Evi*, İsmet Küntay'ın son oyunu **403. Kilometre**'yi oynar. *AST*, sezona Bilgesu Erenus'un **Güneyli Bayan**'ı ile girer. Projelerini daha çok takım oyunculuğu üzerine kuran topluluk belki de bazı sanatçısının devlet tiyatrosuna geçmesinden dolayı pek de tarzları olmayan iki kişilik bu oyunu sahnelerler. *AHT* ise Orhan Asena'nın **Ölümü Yaşamak** oyununu sahneye getirir. Bu dönemde yerli oyun yazarlarının oyunları ağırlıklı olarak sahnelerde yer alırken aralarında yeni bir isme rastlanmaz. ⁷⁶ *Gülriiz Sururi- Engin Cezzar Tiyatrosu* F. Dürrenmatt'ın

⁷⁴ Hakan Altınar, "Şehir Tiyatroları Ne diyor?", *Aynı*, s:16- 17.

⁷⁵ Meral Gündoğdu, "Tiyatrodaki Muhalefet", *Evrensel Kültür*, Ekim'93, s.39.

⁷⁶ Atila Sav, "Başkent Tiyatroları: Tüm Sahnelerde Yerli Oyunlar Egemen", *Milliyet Sanat*, sayı: 81, 1 Ekim 1983, s. 19.

Ziyaret adlı oyununu sahneler. *Levent Kırca Tiyatrosu* Dostoyevski'den uyarladıkları **Budala** ve İsmet Küntay'ın **Tozlu Çizmeler**'ini seyirci karşısına getirir. *Kent Tiyatrosu*, T. Williams'ın **Arzu Tramvayı** ile perde açar. Müşfik Kenter'in tek kişilik oyunu **Savunma** devam eden oyunlar arasında. Yıldız Kenter'in de tek kişilik bir oyunu var; Güngör Dilmen'in **Ben Anadolu** bu sezona girer. *Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu* Ali Poyrazoğlu'nun Nazi kampları üzerine kitaplardan, Nürnberg Mahkemesi tutanaklarından, Schirer'in **Nazi İmparatorluğu** kitabından ve Fanya Goldstein'in anılarından yararlanarak yazdığı **Orkestra** adlı oyunu sahneler. Ali Poyrazoğlu'nun yönettiği oyunda oyuncuların oluşan gerçek bir orkestra kurulur. **Orkestra** oldukça kalabalık bir kadro ile başarılı bir yapım gerçekleştirilir. Topluluk aynı zamanda Dostoyevski'nin **Budala** adlı yapıtından uyarlanan bir oyunu da sahneler. *Ortaoyuncular* geçen sezondan tekrarladıkları oyunların yanı sıra Ferhan Şensoy'un yazdığı **Fırıncı Şükrü**, **Deli Vahap**, **Nuri ve Ötekiler** yanında yine Ferhan Şensoy'un Dürrenmatt'ın **Büyük Romülüs**'ünden uyarlayarak yeniden yazdığı **En Büyük Romülüs Başka Büyük Yok** adlı yeni oyunlarla sezona girer. *Nisa Serezli- Tolga Aşkıner Tiyatrosu* Nezihe Meriç'in **Sular Aydınlanıyordu** oyununun dışında Serezli ve Aşkıner'in çeşitli oyunlardan birlikte derlediği **Adem ile Havva'yı** da sahneler. *Enis Fosforoğlu Tiyatrosu* Ted Allen'in **İkiz Kardeşim David** ile perde açar. Bu yıl matine düzenleyen topluluk bunun için M.C. Anday'ın **İçerdekiler** oyununu seçer. *Tevfik Gelenbe Tiyatrosu* Labich'ten Hüseyin Fahri'nin uyarladığı **Öp Babanın Elini**, Feydeau'dan Reşit Baran'ın uyarladığı **İşte Talih Buna Derler** oyunlarını sahneler. *Hadi Çaman Yeditepe Oyuncuları* geçen sezondan kalan **Kelebekler Özgürdür** oyununun yanı sıra D. Sümer'in yazdığı **Üç Derste Aşk** ile Çehov'un **Sevgili Doktor** oyunlarını hazırlar.⁷⁷

Özel tiyatroların repertuvarlarına baktığımızda son iki yıldır, kadrolarına uygun oyunları seçmek amacıyla çeşitli oyunlardan, roman ya da skeçlerden hatta inceleme yapıtlardan uyarlama oynadıkları dikkat çeker. Kolaj ya da derleme tekniği ile kendi yapıtlarına uygun düşürdükleri oyunları oynamayı tercih eden kimi özel tiyatrolar, yeni bir oyun yazarı keşfetmenin misyonundan da uzak düşerler.

1984 TOBAV oyun yazma yarışması'nda Erhan Gökçü'nün **Ramazanla Cülide** ve Tuncer Cücenoglu'nun **Kadıncıklar** adlı oyunları ödülü paylaşır. Aynı yıl Avni Dilligil Tiyatro Ödülü'nde Tuncer Cücenoglu **Kadıncıklar**'la 'en iyi yazar' ödülünü alır. İsmet Küntay 'en iyi yerli oyun yazarı' ödülü yine

⁷⁷ Zeynep Oral, "Yeni Bir Tiyatro Mevsimi Başlıyor (Mu?)", *Milliyet Sanat*, sayı:81, 1 Ekim 1983, s: 13- 15.

Kadıncıklar'la Cücenoglu'na verilir. Enka Bilim ve Sanat Ödülü yarışmasının tiyatro dalında, **Yeniden Yaratma** oyunuyla Ülkü Ayvaz birinci olurken, **Bir Şehnaz Oyun**'la Turgut Özakman ikinci, **Uzaklar** oyunuyla Ülker Köksal üçüncü olur. Mansiyonları ise **Mangoma Maskeleri** ile Cahit Atay, **Cem Sultan** ile Turan Oflazoglu, **Ölümsüzler** ya da **Bir Cinayetin Söylencesi** ile Melih Cevdet Anday, **İnsan ve Devlet** ile Güngör Dilmen alır. Ankara'da sergilenen oyunlara verilen Sanat Kurumu Tiyatro ödülleri 'en iyi yazar' **Taziye** oyunuyla Murathan Mungan'a ve **Limon** oyunuyla Mehmet Baydur'a verilir. Seçici kurul, özel ödülleri 'en iyi yapımlar' dalında **Amadeus**'a verirken, sahnelemedeki başarılarından dolayı **Galile** oyunu ile **AST'a**, **Orkestra** oyunu ile **Ali Poyrazoglu Tiyatrosu**'na da verirler. Uluslararası Endüstri ve Ticaret Bankası'nın düzenlediği **kadın** konulu tiyatro oyunu yarışmasında birinciliği Güngör Dilmen **Anadolu: Söylenceden Gerçeğe** adlı oyunuyla, Tülay Güngör ve Refik Erduran **Bunu Yapan İki Kişi** oyunuyla, üçüncülüğü ise Müzeyyen Engin Erim **Hulusi Bey'in Kızları** adlı oyunuyla kazanır.⁷⁸

1984- 85 tiyatro sezonuna Gencay Gürün'ün yeni yönetiminde giren **İstanbul Şehir Tiyatrosu**, Oktay Arayıcı'nın **Rumuz Goncagül**, Bilgesu Erenus'un **Misafir**, Refik Erduran'ın **Büyük Jüstinyen**, Camus'nün **Caligula** Robert Bolt'un **Yalnız Adam** sahnelenir.⁷⁹ Bilgesu Erenus'un sahnelerimizde ilk kez oynanan **Misafir** adlı oyununa Şehir Tiyatrosu'nun kapılarını açması olumlu bir adım olmakla beraber yeni bir dönemin başladığının da habercisidir.

"1984- 85 tiyatro sezonunda **Ankara Devlet Tiyatrosu Küçük Tiyatro**'da Goldoni'nin **Otelci Kadın**, **Büyük Tiyatro**'da H. Taner'in **Keşanlı Ali Destanı**, **Yeni Sahne**'de Brian Clark'ın **Karar Kimin?**, **Altındağ Tiyatrosu**'nda O. Asena'nın **Toroslardan Öteye**, **Oda Tiyatrosu**'nda Beckett'in **Godot'yu Beklerken** ve G. Sümer'in **Hüzzam** adlı oyunları repertuvara girer. ' **Keşanlı Ali Destanı** Devlet Tiyatrosu'nun Türk tiyatrosunda klasikleşmiş oyunlara yer vermesi gerekliliği noktasında olumlu karşılanan bir yapımlar olur.'⁸⁰ **İstanbul Devlet Tiyatrosu** AKM ve **Venüs Tiyatroları**'nda olmak üzere E. de Flippo'nun **Komedi Sanatı**, Kemal Bekir'in Nahit Sırrı Örik'in 'Sultan Hamit Düşerken' romanından oyunlaştırdığı **Düşüş** ile perde açar. **Bursa Devlet Tiyatrosu** Ahmet Vefik Paşa Sahnesi'nde Reşat Nuri'nin **Yaprak Dökümü**, **İzmir Devlet Tiyatrosu**'nda Noel Coward'ın **Özel Hayatlar**, **Adana Devlet Tiyatrosu**'nda C. Atay'ın **Sultan Gelin** oyunları sahnelenir."⁸¹ Devlet

⁷⁸ "Yılın Olayları", **Milliyet Sanat**, sayı: 111, 1 Ocak 1985, s: 6-7.

⁷⁹ Zeynep Oral, "1984- 85 Sezonunda İstanbul Tiyatroları", **Milliyet Sanat**, s: 105, 1 Ekim 84, s.14.

⁸⁰ Atila Sav, "Anlı Şanlı Bir Destan", **Milliyet Sanat**, sayı: 110, 1984, s. 45.

Tiyatroları sahnelerinde yer alan yerli- yabancı diğer oyunlar şunlardır; S.K. Aksal'ın **Şakacı**, D. Sümer'in **Katip Çıkmazı**, N. Cumalı'nın **Derya Gülü**, R. Erduran'ın **Deli**, G. Dilmen'in **Canlı Maymun Lokantası**, T. Buğra'nın **Osmancık**, Ü. Köksal'ın **Uzaklar ve Sacide**, T. Oflazoğlu'nun **Kösem Sultan**, J. Steinbeck'in **Fareler ve İnsanlar**, P. Shaffer'ın **Amadeus**, N. Marsha'nın **İyi Geceler Anne**, M. Medoff'un **Sessizliğin İçinden**, A. Gelman'ın **Yüzyüze**, W. Shakespeare'in **Julius Caesar**, A. Miller **Bedel**." ⁸²

Özel tiyatroların repertuvarına göz gezdirdiğimizde yerli oyunların çoğunlukta olduğu dikkat çeker. AST bu sezona iki yerli oyunla girer; B. Erenus'un **Misafir** ve T. Özakman'ın **Bir Şehnaz Oyun**. **Gülriz Sururi- Engin Cezzar Tiyatrosu** E. de Flippo'nun **Filumera**'sını sahneler. **Dostlar Tiyatrosu**, geçen sezondan aktardığı B. Brecht'in **Galileo Galile**'yi kısa bir süre devam ettirirken yeni oyun olarak repertuvara yeni yitirdiğimiz Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur** oyununu sokar. **Nisa Serezli- Tolga Aşkîner Tiyatrosu** Nisa Serezli'nin çeşitli skeçlerden oluşturduğu ve kadın- erkek ilişkilerini irdeleyen **Adem ile Havva** müzikli oyunuyla perde açar. **Kent Oyuncuları**, geçen sezondan salonu dolu kapattıkları **Savunma** ve **Arzu Tramvayı**'nın yanı sıra festivalde gösterilen **Ben Anadolu** oyunlarına kısa bir süre devam ederler. Repertuvara aldıkları yeni oyun ise Beth Henley'in **Yüreğin Suçları**. **Nejat Uygur Tiyatrosu**, yeni sezona Nejat Uygur'un yazıp yönettiği, Sakıp Sabancı'nın yaşamını konu alan **Holding Emmi** ile girer. Cevat Fehmi Başkut'un **Hacıyatmaz** topluluğun ikinci oyunu. **Enis Fosforoğlu Tiyatrosu**'nda Eric Segal'in '**Kadın, Erkek ve Çocuk**' adlı romanından uyarlanan aile ilişkilerinin irdelendiği müzikli bir oyun yer alır. **Tevfik Gelenbe Tiyatrosu**, Yıldırım Keskin'in **İnsafsızlar**'ını devam ettirirken, Fûruzan Hüsrev Tökin'in yazdığı **Gülme Komşuna** adlı güldürüyü de sahneler. **Bizim Tiyatro**, Şükran Kurdakul'un yapıtlarından yola çıkarak Zafer Diper'in oyunlaştırdığı ve yönettiği **Kurtuluştan Sonra'yı** sergiler. Devlet yardımı yapılan bu özel tiyatroların yanında bir de yardımdan yoksun kalan **Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu** ile **Ortaoyuncular** vardır. **Ortaoyuncular** bu sezon, Ferhan Şensoy'un yazıp yönettiği **Hayrola, Karyola** ile yine Şensoy'un Moliere'in tek perdelik **Moliere Şakası** adlı oyunundan çeviri ve montaj yoluyla derleyip kaleme aldığı **İşkilli Memo** oyunlarını sahneler. ⁸³

⁸¹ Atila Sav, "Başkent Tiyatroları Yeni Döneme Girerken", **Milliyet Sanat**, sayı: 105, 1 Ekim 1984, s: 15- 17.

⁸² **Devlet Tiyatroları'nda Oynanmış Oyunların Bibliyografyası (1983- 1986)**, D.T. İç Eğitim Dizisi, c: 5, Ankara 1988, s: 434- 463.

⁸³ Zeynep Oral, "1984- 85 Sezonunda İstanbul Tiyatroları", **Milliyet Sanat**, sayı: 105, 1 Ekim 1984,

Özel tiyatrolara devlet yardımının koşullarından biri olan yerli oyun oynama zorunluluğu ilk bakışta yerli oyun yazarlarını destekleyici nitelikte görünse de, yol başlarını tutmuş kimi yazarlar dışında hemen hiç bir yazarın özellikle de genç yazarların bu konuda destek görmediği ortadadır. Özel tiyatrolar gişe kaygısı içinde olduklarından ünlenmiş yazarların yapıtlarını oynayarak kendilerini güvenceye almaktadır. Bu nedenle de kimi yazarların eski yapıtları yeniden sahneye getirilmekte ya da ünlenmiş adların en sıradan yapıtları bile sahnelerimizde boy göstermektedir. Ödenekli tiyatrolarda repertuvarlarına tanınmış yazarların oyunlarını almayı tercih ettiklerinden, yeni yazarlar ancak kimi banka ve holdinglerin açtıkları yarışmalar sonucunda isimlerini duyurabilmektedir. Konuyla ilgili olarak yerli oyun yazarının yetişmesinde Devlet Tiyatroları'nın ön ayak olması gerekliliği doğar. Devlet tiyatrosu bünyesinde görev yapan dramaturgların yeni yazarların repertuvara alınan oyunlarına yardımcı olmaları, yeni yazarların acemiliklerini aşmada katkıda bulunmaları önerilir. Yine yazarların yönetmenlerle işbirliği içinde olması önerilir. Oyun seçimi konusunda hükümetin görüşlerine uygun düşmeyen yazarları uzakta tutup, ötekileri yakına almak; bir bölümünü dışlayıp bir bölüme ayrıcalık tanımak doğrultusundaki yanlış tutum eleştirilir.

1985 yılı kültür yaşamımızın büyük darbeler yediği bir yıl olur. Özellikle bir toplumun yazılı kültürüne vurulan sekteler telafisi olmayan kalıcı zararlar bırakır. İşte bir örnek; "TRT Genel Müdürü Tunca Toskay, bilim, edebiyat, basın ve konuşma dilinde yerini bulan 200'ü aşkın sözcüğün Kurum'un yayın organlarında kullanılmasını yasaklar." ⁸⁴ 12 Eylül sonrası Türk Kültür kurumlarında farklı etkilerini gördüğümüz olumsuzluklar doğal olarak tiyatromuza da yansımıştır. Öncelikle bir ülkede, o ülkenin insanlarının ortak geçmişlerini oluşturan tarihini araştıran Tarih Kurumu'nu ve o insanların anlaşma ve gelişme yolu olan ortak dili zenginleştiren, boyutlandıran bir Dil Kurumu'nu kapatırsanız başka bir darbe yapmaya gerek yoktur. ⁸⁵ Devlet, Türk Dil Kurumu'na hukuka aykırı müdahalede bulunarak dil çalışmalarında özerkliği kaldırır. Böylece, kendi dairelerine benzettiği kurum eliyle, dilin gelişmesine engel olmaya yönelir. Kültürün gelişmesi yönünde çaba harcanmadığı gibi durağanlaşmasına yönelik faaliyette bulunulduğu görülür. Bütünsel açıdan bakıldığında, televizyonun da kültüre değil, yoz kültüre prim

s: 11- 13.

⁸⁴ Hıfzı Veldet Velidedeoğlu, Nadir Nadi, "TRT'de Yasaklanan Sözcükler", Çağdaş Eleştiri,

sayı: 2, yıl 4, Şubat 1985, s: 4- 7.

⁸⁵ Hülya Nutku, "Tiyatrodan Pembe Diziye", Evrensel Kültür, Ekim 1993, s. 37.

veren eğlence programlarına ağırlık verdiği anlaşılır ve devlet olanaklarının hangi yönde kullanıldığının boyutlarını gözler önüne serer. 1980'lerin sonuna doğru bu anlayışta en ufak bir değişiklik bile gözlenmez. ⁸⁶

1985 yılı tiyatro açısından tam bir duraklama yılı olarak anılır. Bu dönemde en ağırlıklı yapımlar olarak **Keşanlı Ali Destanı** ile **Asiye Nasıl Kurtulur?** gösterilir. Eski kuşağın yaşayan yazarlarının gitgide azalan sayıda yapıt verdiği, tiyatronun son on , on beş yılını yönlendirmiş orta kuşak yazarlarının bir bölümünün ise garip bir rastlantıyla ölüme yenik düştüğü tiyatro ortamımızda, sesini duyuracak güçte bir genç yazara da rastlanmamaktadır. "*Dostar Tiyatrosu*'nun oyunu olan **Asiye Nasıl Kurtulur** ne yazık ki Emniyet'in elinden kurtulamaz. Önce kaymakamlıktan oyunun oynanacağı gün yasaklandığını öğrenen topluluk, oyunun başlamasına bir iki dakika kala Vali tarafından oynanabileceği haberini alır. Oyunun ikinci perdesinde polisler, kaymakamlıktan izin kağıdı getirilmeden oyuna devam edilemeyeceğini söyleyerek oyunu durdururlar. Ancak seyirci yerinden bile kıpırdamaz. İzin kağıdı gelene dek bekler. Beklenen kağıtta '... kanuna aykırı beyan ve davranışlarda bulunmamak kaydıyla' oyunun oynanmasına izin verilir." ⁸⁷

1985 yılı, birkaç yıl önce *İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları*'ndan 1402 sayılı yasa buyruğuyla çıkarılmış olan sanatçıların, sıkıyönetimce aklanmış olmalarına karşın, görevlerine döndürülmedikleri yıl olarak da hafızalarda yer eder. 1982 yılında Vasfi Rıza'nın bir anlamda temizlik operasyonu ve 1402 sayılı sıkıyönetim yasasına dayandırılan girişim sonucu 45 sanatçı Şehir Tiyatroları'ndan atılmıştı. 1985 yılında bu sanatçıların aklanmasına karşın Şehir Tiyatroları Genel Yönetmeni Gencay Gürün, kadrosuzluk nedeniyle sanatçıları işe alamayacağını belirtir. ⁸⁸ Sanatçıların durumu Danıştay, Belediye Başkanı ve Gencay Gürün arasında gidip gelen bir tartışmaya dönüşür. Danıştay'ın 'geri dönme' kararına rağmen Bedrettin Dalan onları görevlerine iade etmeyeceğini ve kendisine sanat danışmanı yapacağını söyler; *Belediye kadrosuna alıyorum ya... Sahneye çıkarmam şart değil. Bunun için yasal hakkım var. Ancak zaman içinde, tiyatronun isteklerine göre, tiyatrodan gelecek taleplere göre dönebilecekler olabilir... Belki yeni tiyatrolar açarız, belki orada görev veririz. Fena mı Şehir Tiyatrosu'yla aralarında rekabet de olur.* ⁸⁹

⁸⁶ Alpay Kabacalı, "Kültür Bunalımı Sürdükçe Edebiyatın Gücü Azalacak", *Milliyet Sanat*, sayı: 206, 15 Aralık 1988, s.15.

⁸⁷ Zeynep Oral, "Bir Cumartesi Öyküsü", *Milliyet Sanat*, sayı: 131, 1 Kasım 1985, s: 20- 21.

⁸⁸ Bkz., Zeynep Oral, " Herşey Eskisi Gibi (Mi?)", *Milliyet Sanat*, sayı: 129, 1985, s: 12- 15.

⁸⁹ Zeynep Oral, "1402'lik Sanatçılar'ın Önlenemeyen Dönüşleri", *Milliyet sanat*, sayı: 161, 1

Bedrettin Dalan Şehir Tiyatrosu'nun uyumunu bozacağı endişesiyle görevlerine döndürmediği sanatçılara karşı sonradan bakışı değişir. Leyla Altın, Başar Sabuncu ve Gencay Gürün'le yaptığı bir toplantı sonucunda fikir değiştiren Belediye Başkanı(...) *İnsan birbirini tanıyınca farklı oluyor. Baktım hepsi iyi insanlar... Aramızda karşılıklı anlayış doğdu... Tiyatroya dönerlerse değil oradaki uyumu bozmak, oradaki ahengi daha da pekiştireceklerine dair bana şeref sözü verdiler. Ben de peki öyleyse deneyelim dedim... Evet şimdi bunu deneyeceğiz. Hepsi sırayla tiyatroya dönecek* ⁹⁰ demektedir. Sonuç, sanatçıların lehine çözümlenir ancak sanatçıların kaderinin belediye başkanları eliyle çizilmesi tiyatro adına silinmeyecek kara bir leke olarak kalacaktır. 1980'lerin ortası aynı zihniyet çerçevesinde farklı olaylara da tanıklık eder. *Dostlar Tiyatrosu* Ankara turnesi için izin alamaz. *AHT*'nin İzmir turnesinde Erkan Yücel'in sahneye çıkması yasaklanır. 1985'in 'Gençlik Yılı' olmasına karşın, gençlerin okullarda çalıştıkları ve sahneye çıkma aşamasına getirdikleri oyunların yasaklandığı görülür.

Gençlere yönelik olumlu bir adım Devlet Tiyatrosu'ndan gelir. "Özakman, 'Gençlik Yılı'nda Devlet Tiyatroları Gençlik Tiyatrosu biriminin kurulmasına öncülük eder ve bu yıl Devlet tiyatrosu bünyesinde *Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu* kurulur. Ankara için Sönmez Atasoy'un yazdığı *Yaşasın Tiyatro* ile Turgut Özakman'ın *Ah Şu Gençler* adlı oyunlar oynarken, aynı oyun İstanbul Taksim Sahnesi'ne de taşınır. Adana'da Özdemir Nutku'nun *Söylev*, İzmir'de Mehmet Büyükağaoğlu ve Murat Tuncay'ın Ceyhun Atuf Kansu'nun şiirlerinden oluşturduğu *Kuşlar İzmir Üstünde Uçar* oyunları sahnelenir. Gençlik Tiyatrosu için hazırlanan bir oyun da Leonie Ossowski'nin *Tam Rolünde* adlı oyunudur." ⁹¹

1985- 86 sezonunda *İstanbul Devlet Tiyatrosu* AKM Büyük Salonu'nda, Shakespeare'in *Julius Caesar* devam ederken, Oda Tiyatrosu'nda Sevim Burak'ın *Sahibinin Sesi*, Taksim Sahnesi'nde O. Asena'nın Kanunî Üçlemesi'nin ilk ayağını oluşturan *İlk Yıllar (Roksalan)* sahnelenir. *Ankara Devlet Tiyatrosu* Küçük Tiyatro'da Tarık Buğra'nın konusunu tarihten alan *Güneş ve Aslan* oyunu sahnelenir. Yeni Sahne'de Beethoven'ın günümüzde yeniden yaşama döndüğü fantazisine dayanan Peter Ustinov'un *Onuncu Senfoni* adlı güldürü, Altındağ Tiyatrosu'nda N. Cumalı'nın *Bir Sabah Gülerek*

Şubat 1987, s. 15.

⁹⁰ Zeynep Oral, "1402'lik Sanatçılar'ın Önlenemeyen Dönüşleri", *Milliyet Sanat*, sayı: 161,

1 Şubat 1987, s. 16.

⁹¹ Atila Sav, "Yeni Dönemde Başkent Tiyatroları", *Milliyet Sanat*, s: 129, 1 Ekim 1985, s.17, 63.

Bkz., Sevdâ Şener, "Gençlik Tiyatrosu'nun Başarısı", *Hürriyet- Gösteri*, s: 64, Mart 1986, s:50- 51.

Uyan, Büyük Tiyatro'da Shakespeare'in **Hırçın Kız** ve dönüşümlü olarak T. Oflazoğlu'nun **Kösem Sultan** adlı oyunlar sahnelenir. Oda Tiyatrosu ise Pavel Nilin **İlk Evlilik** oyunuyla perde açar. *İzmir Devlet Tiyatrosu* Tennessee Williams'ın **Gençliğin Tatlı Sesi** ve G. Sümer'in **Hüzzam** adlı tek kişilik oyunuyla Erdoğan Aytekin'in **Kırmızı Sokağın Suzan'ını** ve Max Frisch'in **Andorra'yı** sahneye getirir. *Bursa Devlet Tiyatrosu*, Bedri Konak'ın ilk oyunu **Biz Almanya'dayken** ile seyirci karşısına çıkar. 17 Aralık 1985'te Bursa *Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu* bünyesinde yetmiş iki kişilik bir oda tiyatrosu kurulur. *Feraizcizade Oda Tiyatrosu* adıyla etkinliklere başlayan tiyatro Nezihe Meriç'in **Sular Aydınlanıyordu** oyunuyla perde açar. *Adana Devlet Tiyatrosu* T. Oflazoğlu'nun **Genç Osman'ını** oynarken Devlet Tiyatroları'nın turne sahneleri olan Bolu'da **Bedel**, Çorum'da **Bir Sabah Gülerek Uyan**, Erzurum'da **Sacide** ve **Uzaklar** sahnelenir. ⁹² "Devlet Tiyatroları 1985- 86 sezonu repertuvarında yer alan diğer yerli ve yabancı oyunlar şunlardır; S. Atasoy'un **Yaşasın Tiyatro**, N. Kurşunlu'nun **Dumanlı'da Telâki**, D. Sümer'in **Gül Satardı Melek Hanım**, O. Kemal'in **İspinozlar**, H. Taner'in **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı**, G. Dilmen'in **Kurban**, R. Bilginer'in **Karım ve Kızım**, M. Celal'in **Yedekçi**, N. Gogol'ün **Müfettiş**, L. Ossowski'nin **Tam Rolünde**, F. Dürrenmatt'ın **Fizikçiler**, j. Murell **Anılar**, A. Çehov'un **Martı**." ⁹³

1985 yılı Devlet Tiyatroları için nicelik açısından oldukça verimli bir yıl olmasına karşın nitelik geri plânda kalır. Tiyatro 'seri imalât' ilkelerine göre yapılmaktadır sanki.

Yaşadığımız politik- toplumsal süreç ya yazarlarımızı suskunlaştırmış ya da yazdıkları sahnelere ulaşmıyor. Açıklanan yerli oyunlar arasında 'ilk kez' sergilenen olanlar birkaç tane; bunların bir bölümü de yeni yazılmış değil. Türk yazarlığı sahnelerimizde yine beş- altı yazarın yapıtlarıyla, çoğunlukla da yine tarihsel oyunlarla yansıtılıyor. ⁹⁴

Bu dönemdeki yaratıcı çalışmalar ancak iki ya da tek kişilik oyunlarda kendini gösterir. Bu tür oyunlarda yetki ve sorumluluk çok küçük bir sanatçı ekibi tarafından paylaşıldığından, seyircinin tepkisi daha çok önemsenir. Devlet Tiyatrosu dünya klasiklerini repertuvara alarak oynamaya devam eder.

⁹² Atila Sav, "Yeni Dönemde Başkent Tiyatroları", *Milliyet Sanat*, s: 129, 1 Ekim 1985, s:16- 17.

⁹³ Bkz., *Devlet Tiyatroları'nda Oynanmış Oyunların Bibliyografyası (1983- 1986)*, s: 463 - 492.

⁹⁴ Ayşegül Yüksel, "Umudumuz Sürprizler'de", *Milliyet Sanat*, sayı: 129, 1 Ekim 1985, s. 14.

Ancak 80'lerin ortalarından itibaren yönetmenlerin oyunlara daha esnek yaklaştığı kendi yorumlarını hissettirdikleri dikkat çeker. Klasik tragedyaların modernize edildiği ya da yeniden çağdaş yorumla sahnelendiği gözlemlenmektedir. Bunun en somut örneklerinden biri 1986'da Yücel Erten'in sahnedeki **Martı** oyunudur. "**Martı**'yı güldürü gibi yorumlayan yönetmen, oyunu program dergisinde de komedi olarak nitelendirir. Yönetmenin oyunun önüne ve içine eklediği sahneler, oyuna yeni bir yorum katmaktadır." ⁹⁵

İstanbul Şehir Tiyatroları Gencay Gürün yönetiminde büyük prodüksiyonlarına devam eder. Haldun Dormen'in sahnelediği **Lüküs Hayat** bu sezon da repertuvarda yerini alır. Çağdaş bir görünüm altında yeni oyunlar keşfetmeye devam eden *Şehir Tiyatrosu* bunu yerli oyunlardan çok, yabancı oyunlar listesinden gerçekleştirir. Anton Çehov'un oyunu **Deli Bal**, Michael Fray tarafından yeniden yazılarak bir vodviline dönüştürülür. Geçen yıl *National Theatre'de* oynanan '**Deli Bal**', şimdi de *Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu'nda* sahneleniyor. Üstelik *Milano'daki Teatro Nazionale ile eşzamanlı olarak.* ⁹⁶ Çehov'u andıran bu Çehov uyarlaması özentili tiyatro anlayışı ile gündeme getirilmiş bir gösterimdir. Bu tür oyunların yanında *Fatih Şehir Tiyatrosu* Reşat Nuri Güntekin'in ilk oyunu olan ve 1920'lerde yazılmış olan **Hançer'i** sahneler. Dramaturgluğunu Murathan Mungan'ın yönetmenliğini Engin Uludağ'ın yaptığı oyun, 1986'nın seyircisine ne anlatacağı belirsizdir. *Şehir Tiyatroları* bu yıl, David Hare-Howard Brenton ikilisinin yazdığı **Gazate- Gazete**, İbsen'in **Nora**, Shakespeare'in **Antonius ve Kleopatra** oyunlarına da imza atar. *Şehir Tiyatroları'nın* yerli oyun listesinde **Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe** ile **Bir Şehnaz Oyun** yer alır. ⁹⁷

1985'te bir kısım özel toplulukların 'tecimsel' amaçlar doğrultusunda, 'tiyatro' denemeyecek yapıtlarla ortaya çıkıp seyircinin gitgide düşmekte olan beğeni düzeyini daha da aşağıya çeken yapımlara ağırlık verdiği görülür. Genellikle TV yoluyla 'yanlış yönlendirilmiş' seyirciyi tiyatrolarına da çekmek isteyen ünlü sanatçıların önderlik ettiği bu eğilim *Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'nun Aş Bunları Aş*, *Levent Kırca Tiyatrosu'nun Aşağı Yukarı* yapımlarında somutlanır. Ferhan Şensoy'un bu sezonda oynadığı **Molyer Şakaları** ve kendisinin yazdığı **Şakir Parasız Hayat Pahalı** adlı oyunlarla; Metin Akpınar- Zeki Alasya ikilisinin son yıllarda tiyatro adına ortaya koydukları da bu eğilimi desteklemektedir." ⁹⁸

⁹⁵ Atila Sav, "Martı", *Milliyet Sanat*, sayı: 141, 1986, s. 45.

⁹⁶ Tahir Özçelik, "Deli Bal", *Milliyet Sanat*, sayı: 139, 1 Mart 1986, s. 47.

⁹⁷ Tahir Özçelik, "Emek- Sonuç Orantısızlığı: Hançer", *Milliyet Sanat*, s:163, 1 Mart 1987, s.44.

1985- 86 tiyatro süreminde,AST, Faruk Erem'in anı kitabından Çetin Öner'in oyunlaştırdığı **Bir Ceza Avukatının Anılarını** geçen sezondan bu sezona taşır. *Dostlar Tiyatrosu*, Vasıf Öngören'in **Asiye Nasıl Kurtulur** oyunuyla perde açar. İkinci oyun olarak Maxwell Anderson'dan **Yalınayak Sokrates**'i repertuvara alan topluluk bu oyunla büyük başarı sağlar. Erkan Yücel'in beklenmedik ölümü *AHT*'nin dağılmasına yol açar. Devlet yardımı için Erkan Yücel, kendi adına başvuruda bulunduğundan, kurul topluluğa ödenek ayırmaz. Zaten sahne sıkıntı içinde olan *AHT* bir anlamda ortada kalmış olur. *Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu* çeşitli yazarlardan, şairlerden seçip derlediği öykü, şiir ve skeçlerden oluşturdukları **Hoşçakal İstanbul** adlı 'alternatif bir kabare' gösterisi sunar.⁹⁹ Bu oyunla Ali Poyrazoğlu Ulvi Uraz Tiyatro Ödülleri'nde en iyi yönetmen ödülüne değer bulunur.¹⁰⁰ *Kent Oyuncuları*, Sergev Kokovki'nin **Beş Yol** adlı oyunu ile perde açar. Topluluğun ikinci oyunu, Ülker Köksal'ın **Uzaklar**, Talat Halman'ın **Kahramanlar ve Soytarılar**'ı Müşfik Kenter oynar.Bu oyunları Talat Halman'ın Yahya Kemal'in şiirlerinden ve yaşamından derlediği **Kendi Gök Kubbemiz** adlı oyun izler. *Nisa Serezli- Tolga Aşkiner Topluluğu*, Turgut Özakman'ın **Töre** oyununu geçen sezondan bu sezona aktarır. *Gülriş Sururi- Engin Cezzar Tiyatrosu* İstanbul Festivali için hazırladıkları Bilgesu Erenus'un **Halide** adlı oyunu ile geçen sezon küçük bir sahneye geçtikleri için kaldırmak zorunda kaldıkları **Kaldırım Serçesi** müzikalini yineler. *Levent KırcaTiyatrosu* Tuncer Cücenoglu'nun yazdığı, Neyzen Tevfik'in yaşam öyküsü ve o'nun çevresinde gelişen olayların işlendiği **Neyzen** adlı oyunu sahneler. *Bizim Tiyatro*, Barry Collins'in İkinci Dünya Savaşı'nda geçen gerçek öykülerden derlediği **Yargı** oyunuyla seyirci karşısına çıkar. 1985- 86 sezonunda ilk kez açacak olan *Ercan Yazgan Tiyatrosu* Kandemir Konduk'un **Taralelli** oyununu sahneler. *Nokta Tiyatrosu*, Erol Sınar'ın yazdığı **Tontona Maşallah** müzikli oyunun yanı sıra Tuncer Cücenoglu'nun derlediği müzikli komedi **Namus Enflasyonu** adlı oyunlarla sezona girer.¹⁰¹

Bu dönemde, Avni Dilligil Tiyatro Başarı Ödülleri dağıtılırken 86'nın en

⁹⁸ Ayşegül Yüksel, "Tiyatromuzun 1985'i: Duraklama Sürüyor", *Hürriyet Gösteri*, sayı: 61, Aralık 1985, s:19- 20.

⁹⁹ Zeynep Oral, "Hoşçakal İstanbul", *Milliyet Sanat*, sayı: 138, 15 Şubat 1986, s.45.

¹⁰⁰ "10. Ulvi Uraz tiyatro Ödülleri'ni Kazananlar Açıklandı", *Milliyet Sanat*, sayı: 144, 15 Mayıs 1986, s. 59.

¹⁰¹ "Tiyatrolarda Yeni Mevsimde Yeni Oyunlar", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 58, Eylül 1985, s.44.

Bkz., Zeynep Oral, "Herşey Eskisi Gibi (Mi?)", *Milliyet Sanat*, sayı: 129, 1 Ekim 1985, s:12- 15.

Bkz., Atila Sav, "Yeni Dönemde Başkent Tiyatroları", *Aynı*, s: 16- 17.

iyi yapımı olarak *İBŞT*'nin oynadığı 1793 seçilir. 'En iyi oyun yazarı ödülü' **Çıkmaz Sokak** oyunuyla Tuncer Cücenoglu'na verilir. Aynı oyunda Oben Güney, 'en iyi yönetmen' seçilir. **Martı** oyunundaki rolüyle Zuhall Olcay 'en iyi kadın oyuncu' seçilirken, **Yalınayak Sokrates**'teki rolüyle Genco Erkal 'en iyi erkek oyuncu' ödülünü alır.¹⁰² İsmet Küntay Tiyatro Ödülü **Uzaklar** oyunuyla Ülker Köksal'a verilir.¹⁰³

Devlet Tiyatroları'nın 1986- 87 tiyatro sezonunda ilk tur oyunları Turgut Özakman tarafından açıklanır. Yerli oyunların ağırlıkta olduğu repertuvarda yine Haldun Taner, Melih Cevdet Anday, Orhan Asena, Turan Oflazoğlu, Hidayet Sayın gibi kıdemli oyun yazarları revaçtadır.¹⁰⁴ Repertuvara genel olarak baktığımızda pek de stratejik bir yol izlenmediği gözlenir. Devlet Tiyatroları Ankara'da Vercos'un **İnsanlar ve Hayvanlar**'ını, Melih Cevdet Anday'ın **Mikado'nun Çöpleri**'ni ve **Ölümsüzler**'i, Alexander Galin'in **Gidiş-Dönüş**'ünü, Müzeyyen Engin Erim'in **Başka Yer Başka Dünya** adlı oyunlarını sahneler. İstanbul'da ise Ionesco'nun **Gergadan**'ı ile Oğuz Atay'ın **Oyunlarla Yaşayanlar**'ı sahnelenir. *Bursa Devlet Tiyatrosu*, Çehov'un **Bir Evlenme Teklifi** ve **Sayfiyede Yaz** adlı iki kısa oyununun yanı sıra Ergun Sav'ın **Vatan Yahut Namık Kemal**'ini ve Hidayet Sayın'ın **Yıldırım Beyazıd**'ını seyirci karşısına çıkartır. *İzmir Devlet Tiyatrosu* Özel Arabul'un **Mendilimde Gül Oya** ile Necati Cumalı'nın **Deve Tabanı**'nı sahneler. *Adana Devlet Tiyatrosu*, Turan Oflazoğlu'nun **Deli İbrahim**'ini seyirci karşısına çıkartır.¹⁰⁵ "N. Cumalı'nın **Derya Gülü**, G. Sümer'in **Hüzzam** oyunları yine bu dönemde sahnelenir. Yeni oyunlar arasında Müzeyyen Engin Erim'in **Bütün Menekşeler Annem Kokar**, Sönmez Atasoy'un **Çelebi**, Erhan Gökgücü'nün **Kısmet**, Özdemir Nutku'nun **Söylev**, Murat Karasu'nun **Hüzün Mahallesi Otobüsü** yer alır. Repertuvara seçilmiş yabancı oyunlar arasında da herhangi bir izlek olmadığı anlaşılır. Bu dönemde G.B. Shaw'un **Ermış Jeanne**, R. Thomas'ın **Sekiz Kadın**, A. Arbuzov'un **Söz Veriyorum**, N. Coward'ın **Ruhlar Gelirse** oyunları da sahnelenir."¹⁰⁶

¹⁰² Bkz., "9. Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri Açıklandı", *Milliyet Sanat*, s: 143, 1 Mayıs 1986, s.59.

¹⁰³ "İsmet Küntay Tiyatro Ödülü Ülker Köksal'a Verildi", *Milliyet Sanat*, sayı: 145, 1 Haziran 1986, s. 62.

Bkz., "1986: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları", *Milliyet Sanat*, sayı: 159, 1 Ocak 1987, s: 8- 9.

¹⁰⁴ Bkz., "Devlet Tiyatroları'nda Yeni Mevsimin İlk Oyunları Açıklandı", *Milliyet Sanat*, sayı: 145, 1 Haziran 1986, s. 60.

¹⁰⁵ Zeynep Oral, "Perdeler Açılıyor", *Milliyet Sanat*, sayı: 153, 1 Ekim 1986, s: 2- 7.

Bkz., Ayşegül Yüksel, "Ankara'da Tiyatrolar", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 71, Ekim 1986, s: 96- 97.

¹⁰⁶ Bkz., Devlet Tiyatroları'nda Oynanmış Oyunların Bibliyografyası (1983- 1986), D.T. İç Eğitim Dizisi, c: 5, Ankara 1988, s: 493- 505.

AST Eylül ayında İstanbul'da sundukları Henrik İbsen'in **Bir Halk Düşmanı** adlı oyunuyla 1986- 87 sezonunda Ankara'da da perdelerini açar. Yılmaz Onay'ın çevirdiği Rutkay Aziz'in sahnelediği oyun, İzmir, Gebze, İzmit, Samsun, Bursa gibi yerlere turne düzenler. 15 Kasım'da Ankara'daki salonlarında mevsimi açacak olan tiyatronun ikinci oyunu Maksim Gorki'nin **Sonuncular**. AST 25. sanat yılına girerken kötü bir sürpriz ile karşılaşır. "Kültür ve Turizm Bakanlığı, Özel Tiyatrolara Yardım Komisyonu, 16 özel tiyatroya devlet yardımı yapılmasını kararlaştırırken dört yıldır sürekli yardım alan AST'ı bu tiyatroların dışında tutar." ¹⁰⁷

Aziz Nesin (O dönemde BİLAR A.Ş. Yönetim Kurulu Başkanı'dır.), AST'ın bu yıl devlet yardımı almaması konusunda Kültür ve Turizm Bakanı Mükerrerem Taşcıoğlu'na bir telegraf göndererek uygulamayı kınar: *Ankara Sanat Tiyatrosu'nun etkinliklerimize salonunu açtığı için bu yıl devlet yardımı alamadığı basında yer almış ve bu sav bugüne dek yetkililerce yalanlanmamıştır. AST'ın kişiliğinde devlet fonlarının böylesine keyfi uygulamalara alet edilmesi, hükümetimize ağır sorumluluk yüklemektedir. Şirketimize karşı süregelen yasa dışı engellemeler, AST'a yapılan son haksızlıkla da birleşince, iktidarınızın kültür ve sanat düşmanlığının hangi boyutlara vardığı göstermektedir. Bu tutumu AST ile dayanışma duygularımızı yineleyerek protesto ediyorum. Kültür Bakanı bu suçlamayı reddederek, yardım yönetmeliğine uygun olmadığı gerekçesiyle AST'a yardım yapılmadığını ve yardım komisyonunun sunduğu listeyi bakanlık olarak yalnızca onayladıklarını ve bu konuyla ilgili hiçbir konuşma ve görüşme yapılmadığını söylemektedir.* ¹⁰⁸ AST'ın oynadığı **Bir Halk Düşmanı** gerekçe edilerek Bakanlık özel tiyatrolara yaptığı maddî desteği AST'tan çeker. Rutkay Aziz konuyla ilgili olarak şunları söyler:

Büyük bir politik çelişki var kesilen yardım konusunda. Çünkü AST'ta yardım verildiği yıl 1982. 12 Eylül'ün tam gücüyle devam ettiği bir dönem. O dönemde Türkiye'de bazı yasaklamalar söz konusu. Yasaklamalara rağmen o sıradaki hükümet ve onun kültür bakanlığının politikası, AST'a yardımı 'çağdaş' anlamda

¹⁰⁷ Bkz., "Özel Tiyatrolara Yapılacak Devlet Yardımı Belirlendi: AST'a Yardım Yok!", *Milliyet Sanat*, sayı: 149, 1 Ağustos 1986, s. 62.

¹⁰⁸ "AST'a Devlet yardımı Tartışması Sürüyor: Nesin'in Protestosu, Taşcıoğlu'nu Yanıtı...", *Milliyet Sanat*, sayı: 152, 15 Eylül 1986, s.46.

gerekli gördüğüne göre (ki o günden bu güne bu politikalarda gevşeme olduğunu Başbakan Özal söylüyor) AST'a günümüzde bu yardımın kesilmesini anlamak olanaksız. ¹⁰⁹

Bakanlık oyun üzerine Melih Cevdet Anday'ın ve Zeynep Oral'ın yazdığı eleştirileri kendine göre yorumlayarak oyuna karşı çıkararak, bir anlamda eleştirileri kullanır. ¹¹⁰ Yılmaz Onay, AST'ın **Bir Halk Düşmanı** oyunuyla yardımın kesilmesi güçlüklerini göğüsleme sorununun yanında olumlu bir nokta bulur. *Dramaturji denen kavramın, metin denen kavramın, yorum denen kavramın bakanlık düzeyinde tartışma konusu haline getirilmesi, bir... Oynanış denen kavramın da hukuksal düzeyde tartışma konusu haline getirilmesi iki... Bu durum tiyatro sanatının artık her yönüyle enine boyuna tartışılmasını sağlama bakımından çok önemli olmuştur.* ¹¹¹ Bakanlık oyunu izlemediği halde, oyunda değişiklik yapıldığı ya da dramaturjik bazı değişikliklerin söz konusu olduğunu bahane ederek kendini savunmaya geçer. Ya bu eleştiriler basında çıkmasa veya program dergisinde açık açık yazılmasa acaba bakanlığın bunlardan haberi olacak mıydı? Bu sorunun yanıtı bellidir; Bakanlık AST'ı cezalandırmak adına yardımını kesmek istiyordu ve önüne iyi bir bahane gelmişti.

"1986- 87 sezonunda *Bizim Tiyatro* Barry Collins'in **Yargı** oyunu ile seyirci karşısına çıkar. *Devekuşu Kabare Tiyatrosu* Kandemir Konduk'un yazdığı Metin Akpınar'ın yönettiği **Geceler** adlı kabare ile etkinliklerine devam eder. *Dostlar Tiyatrosu* geçen sezon oynadığı **Yalınayak Sokrates** ve **Yaz** oyunlarına bu sezon da devam ederken yeni bir prodüksiyon olarak Brecht'in **Bay Puntila ve Uşağı Matti**'yi ve Brecht'in şiirlerinden oluşan **Ben Bertolt Brecht** oyununu hazırlar. 'Bu oyun 1980 öncesinde yine Zeliha Berksoy ve Genco Erkal'ın beraber oynadığı **Brecht Kabare** olarak oynamıştı. Altı yıl aradan sonra tekrar ele alınan oyunda sınıfsal çatışmanın vurgulandığı bölümler dışarıda bırakılarak ağırlıklı olarak 'savaşa karşı direniş' teması işlenir.' ¹¹² *Hadi Çaman ve Yeditepe Oyuncuları* yeni sezona Aziz Nesin'in **Azizname** adlı oyunu ile girer. *Kent Oyuncuları* Ülker Köksal'ın **Uzaklar** oyununu sergilerken Müşfik Kenter *Ankara Sanat Tiyatrosu*'nda Talat Halman'ın yazdığı **Kahramanlar ve Soytarılar** adlı tek kişilik oyunla sahneye çıkar. *Kent*

¹⁰⁹ "Rutkay Aziz, Yılmaz Onay, Şahin Yenişehirlioğlu, Varlık Özmenek (Söyleşi), "AST: Çeyrek Yüzyıllık Demokratik Kurum", *Bilim ve Sanat*, sayı:73, Ankara, Ocak 1987, s.44.

¹¹⁰ Bkz., Zeynep Oral, "Yazmak ya da Yazmamak", *Milliyet Sanat*, sayı: 157, 1 Aralık 1986, s.42.

¹¹¹ "AST: Çeyrek Yüzyıllık Demokratik Kurum", *Bilim ve Sanat*, sayı:73, Ankara, Ocak 1987, s.45.

¹¹² Zeynep Oral, "Sahnelerde, Savaşa Ve İşkenceye Dair", *Milliyet Sanat*, s: 159, 1 Ocak 1987, s.44.

Oyuncuları zengin bir repertuvarla yeni sezona hazırlanır. Sırada, Arnold Wesker'in **Kökler**, Mehmet Baydur'un **Yalnızlığın Oyuncakları**, Athol Fugard'ın **Mekke Yolu**, Tom Stoppard'ın **Gerçek Düşünce**, Pieretta Bruno'nun **Ellisinden Sonra** gibi oyunları beklemektedir. *Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu*'nun ilk oyunu Gyome Roux'un yazdığı **Mavi Portakal**, ikinci oyun ise Pavel Kohout'un **Belki de Hamlet**. *Gülriz Sururi- Engin Cezzar Tiyatrosu* salon sorunu halledemediği için perde açamayan tiyatrolar arasında. *Levent Kırca Tiyatrosu* salonsuzluk nedeniyle Kenterler Tiyatrosu'nda temsil verir. Yeni sezonda Ahmet Önel'in yazdığı **Elalem Biale** onuyla seyirci karşısına çıkan topluluğun ikinci oyunu, bir belgesel olan **Şu Bizim Aziz Nesin**. Oyun, Aziz Nesin'le yapılmış röportajlar, yazarla ilgili araştırmalar ve daha önce oynanmamış iki kısa oyunundan oluşur. Topluluğun, aynı sezon içerisinde sunacakları bir başka oyun da Drio Fo'nun **Bir Anarşist'in Kaza Sonucu Ölümü**. *Nejat Uygur Tiyatrosu*, **Holding Emmi** ile sahne alır. *Nisa Serezli-Tolga Aşkıner Tiyatrosu* Barillet ve Gredy'nin komedi oyunu **Taçsız Kraliçeler**'i oynayacaklar. *Ortaoyuncular*, Ferhan Şensoy'un yazıp yönettiği **Muzır Müzikal**'i Şan Tiyatrosu'nda sahneler. Topluluk geçen sezonda oynadıkları **İçinden Tramvay Geçen Şarkı** oyununa Beyoğlu Küçük Sahne'de devam eder. *Taner Barlas Mim- Tiyatro*, Taner Barlas'ın yazıp yönettiği **Uzun Lafın Kısası** oyunuyla sezonu açarken, Franz Kafka'nın **Değişim**'ini Ahmet Levendoğlu'nun rejisiyle sahneye getirir. Topluluğun dağarındaki diğer oyunlar Richard Sude'un **Kırmızı Şapkalı Yaşanan Hayat Hikâyesi** ve Haldun Taner'in aynı adlı öyküsünden Rutkay Aziz'in oyunlaştırıp yönettiği **Konçinalar** adlı müzikli oyun da yer alır. *Tevfik Gelenbe Tiyatrosu* Bahariye'deki salonunda **Karamanın Koyunu** adlı güldürüyle sezona girer. Repertuvara alınan diğer oyunlar ise, Reşit Baran'ın **Kaş Yapayım Derken** ve İbnürrefik Ahmet Nuri'nin **Ceza Kanunu** adlı oyunlardır. *Dormen Tiyatrosu* bu dönemde seyircisini şaşırtmak pahasına kısa süreli de olsa Tuncer Cücenoglu'nun **Çıkmaz Sokak** adlı oyununu oynar. İşkencenin ele alındığı oyun Ali Taygun yönetiminde sahneye gelir." ¹¹³

Ortaoyuncular'ın Harbiye Egemen Gösteri Merkezi'nde sahneledikleri **Muzır Müzikal** oyunu oynanırken sahneye üç genç fırlayarak oyunu keser. Bu olay basında geniş yankılar yaratır. Sanat çevresinden olduğu kadar siyaset çevresinden de tepki alan bu olay üzerine SHP Genel Sekreteri Fikri Sağlar, sahneye çıkarak oyunu kesenlerin hükümetin başından cesaret aldığını

¹¹³ Zeynep Oral, "Yeni Mevsimde Tiyatro: Mutlu Buluşmalara...", *Milliyet Sanat*, sayı: 153, 1

Ekim 1986, s: 2- 7.

söyleyerek ülkenin geleceği ile ilgili ciddi kaygılar duyduğunu belirtir. Türkiye Tiyatro Yazarları Derneği başkanı Recep Bilginer, Kültür Bakanlığı'nın (Bu dönemde Kültür Bakanı Mesut Yılmaz'dır.) derhal olaya tepki göstermesini isterken, Rutkay Aziz, olayı irticanın sistemli bir biçimde büyümesinin ve yaygınlaşmasının bir sonucu olduğunu söyler. *İrtica sahneye çıkmıştır* diyen Ferhan Şensoy bu olayın arkasından müzikalin dinle ilgili bölümlerinde bazı değiştirmeler yapar.¹¹⁴

1986- 87 döneminde özel tiyatrolarda durum böyleyken ödenekli tiyatrolar cephesinde *İstanbul Şehir Tiyatrosu Medea* ile perdelerini açar. Bu oyunu **Vişne Bahçesi** ve **Keşanlı Ali Destanı** izler. Fatih Tiyatrosu Murathan Mungan'ın **Taziye'sini** Nurhan Karadağ'ın yönetiminde sahneye getirir. İkinci oyun Heinrich Böll'ün **Katharina Blum'un Yitirilen Onuru** Yücel Erten yönetimiyle sahneye gelirken N. Cumalı'nın **Bir Sabah Gülererek Uyan** sıradaki oyundur. Üsküdar Tiyatrosu ise Claude Magnier'in yazdığı **Döne Döne**, T. Oflazoğlu'nun yazdığı **Genç Osman** ile Ruzzante'nin **Çulsuzlar** 'ını oynamaktadır. *Şehir Tiyatrolarında Lüküs Hayat, 1793 ile Hiavata: Bir Kızılderili Efsanesi* prodüksiyonlarına devam etmektedir. Harbiye, Fatih ve Üsküdar bölgelerinde üç binası bulunan *Şehir Tiyatroları* bu yıl İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Bedrettin Dalan'ın bir sürprizi ile Kadıköy'de dördüncü binasına kavuşur.¹¹⁵

"1986 Sanat Kurumu Ödülleri'nde 'en iyi yapım' **Misafir** oyununa verilirken oyunun yönetmeni Nurhan Karadağ da 'en iyi yönetmen' ödülü alır. Ayrıca Tiyatro Onur Ödülü 'Türk Tiyatrosuna özverili katkıları nedeniyle' AST'a verilir. İsmet Küntay Tiyatro Ödülü, **Uzaklar** adlı oyunuyla Ülker Köksal'a verilir. Avni Dilligil Tiyatro Başarı Ödülleri'nde *İstanbul Şehir Tiyatroları'nın* sergilediği 1793 yılın en iyi oyunu seçilir. Tuncer Cücenoglu'na **Çıkmaz Sokak** oyunuyla 'en iyi oyun yazarı' ödülü verilirken yönetmeni Oben Güney de 'en iyi yönetmen' seçilir. Ulvi Uraz Tiyatro Ödülleri'nde Anadolu uygarlıklarının her evresinde yer alan kadınların kişiliklerini canlandığı **Ben Anadolu** oyunuyla Yıldız Kenter 'en iyi oyuncu', sahne sanatının bütün görsel öğelerini başarıyla kullandığı **Hoşçakal İstanbul** oyunuyla Ali Poyrazoğlu 'en iyi yönetmen' seçilir."¹¹⁶

Cevat Çapan adı duyulmamış genç yazarların yeni bir solukla mevsimi

¹¹⁴ "On Beş Günün Basınından", *Milliyet Sanat*, sayı: 159, 1 Ocak 1987, s. 62.

Bkz., Sevgi Sanlı, "İstanbul'da Tiyatrolar", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 71, Ekim 1986, s: 93- 94.

¹¹⁵ Zeynep Oral, "Yeni Mevsimde Tiyatro: Mutlu Buluşmalara...", *Milliyet Sanat*, sayı: 153, 1 Ekim 1986, s. 7.

¹¹⁶ "1986: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları", *Milliyet Sanat*, sayı: 159, 1 Ocak 1987, s: 8- 9.

zenginleştirmelerini büyük bir heyecanla özlüyorum derken yeni yazarların kendini gösteremediklerini belki de keşfedilemediklerini vurgulamaktadır.¹¹⁷ Yeni yazarların kendini gösterme yollarından biri de açılan yarışmalar halini alır. Bu yarışmalarda ödül alan oyunların sahneye çıktığı gözlenirse de yarışmaları kazanan yazarlar arasında yeni bir isme pek de rastlanmaz. Yıllardır tiyatronun cefasını çeken ve yazarlık mesleğinden doğru dürüst para kazanamayan yazarlar bu tür yarışmalar da hem kendini göstermek hem de maddi destek olanağı bulur. Ancak profesyonellik ayrımı yapılmayan ve sınırı çizilmeyen bu tür oyun yarışmalarında ödüller yine eski kuşak yazarlar arasında paylaştırılmış olur. Tanıdık isimler arasından sıyrılabilenler de olmuştur elbet. Yeni ve genç yazar yetişmiyor yakınmalarının gerçeğinde, ortamın yeterince elverişsiz olduğu yatar. Nedense bu gerçek üzerinde fazlaca durulmaz. Oysa yeni bir yazarın oyununu beğendirmesi ya da eski kuşak yazarların çemberini kırarak aralarından sıyrılması zor bir olaydır.

Çok iyi oyun yazıp da keşfedilmemiş bir yazar yoktur, mantığından hareketle Ali Poyrazoğlu şunları söyler;

(...) Nedense yazarlar, hep tiyatrocuların şikayet eder, tiyatrocular da ağızlarını açmaz. Ben sormak isterim: İyi bir piyes yazılmış da çekmecede mi kalmış? Ne yazılmış, ne üretilmiş, kime verilmiş de oynanmamış? (...) Niye Tiyatro Yazarları Derneği bir sempozyum, bir "workshop" düzenlemiyor? Yapsınlar iki aylık bir seminer, genç oyun yazarları yetiştirmek için. Tiyatroyu bilim olarak okumuş bir sürü insan var. Onlardan yararlansınlar. Onlarla ortak çalışma yapsınlar. Ayrıca yazarlarımız tiyatronun dışına düştü. Evlerde oturarak, tiyatronun pratiğinin dışında kalınarak artık yazar olunmuyor. Kollektif toplu yaratma meselesi haline geldi tiyatro. (...)¹¹⁸

Recep Bilginer tiyatro yazarlarına karşı bir tepkinin olduğundan sözeder.

Keşke bana bir rejisör, gel beraber çalışalım desin, hiç kimse buna karşı çıkmaz. Bir takım bahaneler aranıyor, tiyatro yazarlarına karşı bir tepki var. (...) Yazarın ekip çalışmasına katılması keşke

¹¹⁷ Cevat Çapan, "Sahnelemede Daha Çağdaş Bir Yaklaşım", Milliyet Sanat, sayı: 153, 1 Ekim 1986, s.9.

¹¹⁸ Dikmen Gürün Uçar, "Ali Poyrazoğlu'yla 'Alternatif Şeyler' ve yeni oyunlar Üstüne" Cumhuriyet, 18 Kasım 1987, s. 4.

gerçekleşse. İnanın, Türk Tiyatrosu ileri gider, uygulama açısından da gider.¹¹⁹

“Kanımca artık bir oyun yazarı Fildişi kulesine çekilmiş, baş eserlerini üretip piyasaya süren ve tiyatrolar tarafından kapışılmasını bekleyen kişi olmaktan çıktı. Çağımızın tiyatrosunda oyun yazarları tiyatronun mutfağında orada yaşayan kişiler haline geldi. Bizde ise bu kopukluk henüz aşılamadı”¹²⁰, diyen Genco Erkal bu dönemde oyun yazarları ile tiyatrolar arasında kopuklukluğu vurgular. Oyun yazarının ekip çalışması içinde yer alması ya da yönetmen- dramaturg işbirliğinin yapıldığı dönemlerde özellikle 1970’lerde önemli yazarların yetiştiğini görmekteyiz. AST’ın içinden Sermet Çağan, İsmet Küntay, Oktay Arayıcı çıkarken kendi tiyatrosunda yetişen Vasıf Öngören bu anlamda önemli modellerdir.

Bu dönemde tiyatronun gelişimi adına seyircinin yapısı da dikkate alınır. Nasrettin Hoca hikâyesinde olduğu gibi ‘hırsızın hiç mi suçu yok’ misali seyirci de eleştirinin odağı olur. Önce sinemanın, sonra televizyonun ve videonun ağır rekabeti içindeki tiyatro şimdi seyircisiyle başa çıkmanın yollarını aramaktadır. *Buraya nasıl geldik? Belki de asıl şu sorunun üzerinde durmalıyız. Yalnız sinema- televizyon rekabeti mi? Seyirci hangi sebeplerle tiyatrodan caydı? Kim bugünün seyircisi, beklentileri ne? Hem yalnız seyirci mi? Modern tiyatromuzun aşamalarını göz önüne aldığımızda, sanatın değerini algılamış, alımlamış bir seyirci kitlesinin yetişip yetişmediği de düşündürücü bir konu olarak karşımıza dikilmektedir.*¹²¹

Bugün yaşamına ve kültürüne tiyatroyu yerleştirebilmiş İstanbullu sayısının çok fazla değişmediğini ve dünyanın en iyi oyuncularını biraraya gelse, kusursuz bir repertuvar hazırlansa, aktarılabilecek en iyi yorum gerçekleştirilse bile seyirci sayısının değişmeyeceğini söyleyen Seçkin (Selvi) Cılızoğlu nüfusun artmasına karşın seyirci sayısının artmamasını bir sürpriz olarak görmez.

Anadolu’dan akın akın kopup kalkarak büyük kentlerin gecekondularına göçedenler ‘Aman kente yerleşelim de doya doya tiyatro seyredelim’ diye mi geldiler? Anadolu’nun küçük köşelerinden dönüp saparak daha büyük köşeler bulmak için büyük kentlere çöreklenenlerin kaç tane tiyatro denilince, dansöz oynatılan kumpanya kavramını aşmıştı ki?

¹¹⁹ Recep Bilginer, “Tiyatroda Devrim Tartışmaları (II)”, *Tiyatro*, sayı: 35, Mart 1994, s.40.

¹²⁰ Dikmen Gürün Uçar, “Dostlar Tiyatrosu Sezonu ‘Bay Puntilla ve Uşağı Matti İle Açtı’”, *Cumhuriyet*, 7 Kasım 1987, s. 5.

¹²¹ Selim İleri, “Bir Sorunlar Yumağı”, *Milliyet Sanat*, sayı: 153, 1 Ekim 1986, s.9.

Talebi olmayan bir şey arzedeceksiniz ve sonra neden sonuç alamadığınızı kara kara düşüneceksiniz.¹²²

Seyircinin işlevini en az sanatçılarınkı kadar önemli gören Ayşegül Yüksel nasıl bir seyirci özlediği şöyle dile getirir; *Tiyatroyu, düşünce ve beğeni düzeyini yükseltecek bir etken olarak gören, tiyatroya sahip çıkan, katılımı ve tepkileriyle tiyatroyu yönlendiren, istekli seyirciler özlüyorum.*¹²³ "Oysa 1986 tiyatro sezonunun başından beri dolu gişe oynayan bir tiyatro topluluğu var. *Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu Seçimler* adı altında bir dizi skeçlerden oluşan kabare türünde gösteri sunmaktadır." ¹²⁴ Bir yandan seyirci dediğimiz geniş yığının aslında tiyatro seyircisi bakımından çok da sınırlı olduğu gerçeği üzerinde durulmakta bir yandan da bazı yapımlarda salonların tıka basa dolduğu görülmektedir. Çelişik durum gibi karşımızda duran bu tablonun aslında basit bir açıklaması vardır. Ülkede yaşanan ekonomik dar boğaz çoğunluktaki fakir kesimi öylesine batağın içine sokmuştur ki günlük yaşamını ancak kurtarmaya çalışan insanlar, asgarî düzeyde yaşamak zorunda kalır. Tiyatro için ayıracağı parayı yaşamsal ihtiyaçlarına vermek doğal karşılanır. Yaşam standartı oldukça aşağıya çekilmiş bir kesimden tiyatro kültürünü geliştirmesini beklemek lüks bir beklenti durumuna düşer. Tiyatroya ayıracak parası olanlar ise ortanın iyisi durumundaki kesimler ya da ekonomik düzeyi iyi olanlardır. Genelde burjuva olarak adlandırabileceğimiz bu kesimin ise tiyatrodan beklediği işlev, eğlendirici olmasıdır. Günlük sorunlarından biraz da bu yolla arınmaya çalışanlar bu yöndeki yapımlara rağbet eder. İşte salonları dolduran seyirciler bu beklenti içerisinde ister istemez tiyatroya yön verirler. Gişe kaygısı ile zaten çizgisi sözünü ettiğimiz anlayışa yakın olan tiyatrolar bu dönemde pek de zorluk çekmezler.

1987 yılında yeniden ANAP iktidarının yaşandığı bir döneme girilir. 1986'da hükümetteki bazı değişiklikler nedeniyle Kültür Bakanlığı'na Mesut Yılmaz getirilmiştir. Genel seçimlerle birlikte siyasal hayatta bir sürpriz olmaz ancak Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'nden Turgut Özakman'ın istifası sürpriz olur. Üç yıldır görevini yürütmekte olan Özakman'ın 8 Ocak tarihli istifası dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Mesut Yılmaz'ın devletin tiyatroya olan yaklaşımı konusundaki demecine dayandırılır. *Devlet tiyatrosu, artık*

¹²² Seçkin Cılızoğlu: *Önce İnsan Malzemesi, Sonra Tiyatro Malzemesi*", *Milliyet Sanat*, sayı: 153, 1 Ekim 1986, s.8.

¹²³ Ayşegül Yüksel, "Benim Önümde Giden Bir Tiyatro", *Milliyet Sanat*, s: 153, 1 Ekim 1986, s.10.

¹²⁴ Zeynep Oral, "Komedi Dünyası...", *Milliyet Sanat*, sayı: 162, 15 Şubat 1987, s.44.

turne sistemiyle her tarafa tiyatro götüren bir kuruluş olmaktan çıkmalı, mahallî tiyatrolara yön veren, onlara ikmal yapan, onları eğiten merkezî bir kuruluş olmalıdır. Ve sayısı daha azaltılarak, devletin bir anlamda örnek tiyatrosu olmalıdır.”¹²⁵ Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın üst düzeydeki yetkililerinin ve Bakan’ın Devlet Tiyatrosu konusundaki tasarıları bir operasyonun başlangıcı izlenimini verir. Bakanlık, bir strateji ile Devlet Tiyatroları’nı güdümüne almak istemektedir. Kendi istekleri doğrultusunda bir ideolojik amaçla kullanmak için genel müdürü engel olarak gördükleri de açıktır.

Özakman, içe dönük bir kurum niteliği taşıyan Devlet Tiyatroları’nda belli bir oranda dışa açılma gerçekleştirir. Ancak dışarıdan bir sanatçı olarak yerleşik bir kurumu yönetmek hiç de kolay olmaz. Düzenli olarak sanatçılara ve basına da iletilen ‘Devlet Tiyatroları İç Bülteni’ o’nun döneminde çıkartılmaya başlanır. Hizmet içi eğitime önem veren Özakman, tiyatro üzerine yapılmış boyutlu araştırmaları ve önemli yerli ya da yabancı makaleleri özel kitaplar olarak bastırıp sanatçılara dağıtır. O’nun zamanında ilk kez bir sonraki mevsimin oyunları yaz başında belirlenir. Genellikle de buna uyulur. Oyunlardaki verimi artırmak için oyunlarda görev alacak sanatçılar önceden belirlenerek, daha uzun süreli çalışmalarına olanak sağlanır. Yıllık oyun dağırının erken açıklanması, oyunlarda görev alacak sanatçılar için de uzun erimli bir hazırlanma olanağı sağlar. Görevlerin kişisel ve keyfi belirlemelerle dağıtıldığı tek kişi, tek merkez yönetimine alışkın olan bir kuruluştaki bunun gerçek bir devrim gibi gözüktüğünü söyleyebiliriz. Böylece Devlet Tiyatrosu’na hiç uymayan ‘star’ sistemine de son verilmeye çalışılmış olur.¹²⁶ Özakman, Devlet Tiyatroları çalışmalarından daha geniş kitlelerin yararlanabilmesi için yeni sahneleri hizmete sokarak sahne sayısını 19’a çıkarır; 67 ilin kasaba ve köylerine turneler düzenler. Sahnelenen yerli oyun oranını %60’ın üzerine çıkarır. Devlet tiyatrosu bünyesinde Çocuk Tiyatrosu’na ayrıca önem vererek; bu konudaki birikimi artırır.¹²⁷ Bütün bu olumlu gelişmelere karşın bakanın tiyatro adına kaygı verici açıklaması, işin içinde başka oyunların döndüğünün işaretidir. Deneyimli ve bilgili bir sanat adamı olan Özakman çok geçmeden istifasını verir. “Bu istifaya neden olarak Kültür ve Turizm Bakanı Mesut Yılmaz’ın bir süre önce Turgut Özakman’a gönderdiği ve üniversitedeki görevine dönmesini istediği mektup gösterilir.”¹²⁸

¹²⁵ Atila Sav, “Devlet Tiyatroları’nda Son Oyun”, *Milliyet Sanat*, sayı: 160, 1987, s: 16- 17.

¹²⁶ Atilâ Sav, “ Devlet Tiyatroları’na Noktalı Virgül”, *Milliyet Sanat*, s: 162, 15 Şubat 1987, s.24.

¹²⁷ Tahir Özçelik, “Turgut Özakman ve Ciğercinin Kedisi”, *Milliyet Sanat*, sayı: 160, 15 Ocak 1987, s:14- 15.

Turgut Özakman 8 Ocak 1987'de görevinden ayrılmasından hemen sonra bu göreve Raik Alınacak atanır. Ancak Alınacak, bakanın konuşmasına tezat olarak altı bölge tiyatrosunu Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü'ne bağlar. Böylece tiyatronun etkinlik alanı artırılmış olur. Böylece, etkinliğin geniş alana yayılması ile oyunların niteliğini düşürdüğü gerekçesi, bir ilkeden değil, kişiye yönelik bir sorundan kaynaklandığı anlaşılır.¹²⁹

"1987'de İstanbul Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü'ne Bozkurt Kuruç getirilir. 1987-88 döneminin başında *Trabzon Devlet Tiyatrosu* kurulur. Müdürlüğüne Erhan Gökgücü'nün getirildiği Tiyatro, 1987 Ekim'inde perdelerini Necati Cumalı'nın **Boş Beşik** adlı oyunuyla açar. *Trabzon Devlet Tiyatrosu* bünyesinde 87 sonunda *Oda Tiyatrosu* açılır. Bu tiyatronun ilk oyunu N. Meriç'in **Sular Aydınlanıyordu** adlı oyunudur. *İstanbul Devlet Tiyatrosu*'na bağlı Oda Tiyatrosu'nda S. Kudret Aksal'in **Önemli Adam**, Franz Xaver'in **İnsan Meier** ve son olarak da Michel Tremplay'in **Dört Kız Kardeş** gibi iyi yapımlara girer. *İstanbul Devlet Tiyatrosu* Büyük Salonu'nda **Tohum ve Toprak** sahneye gelir. Cumhuriyet'in 64. yılında *İzmir Devlet Tiyatrosu*'nda Ö. Nutku tarafından oynatılan **Söylev**, R. Bilginer'in **Kıskanç** ve Neil Simon'ın **Tuhaf İkili** oyunları sahnelenir. *Bursa Ahmet Vefik Tiyatrosu*, **Venedik Taciri** ile perde açar. Ankara'daki Şinasi Tiyatrosu Yüksel Pazarkaya'nın **Media** adlı oyunuyla 13 Mart 1988'de faaliyete geçer. 15 Aralık 1988'de *Diyarbakır Devlet Tiyatrosu Ayyar Hamza* oyunuyla açılır.

İstanbul Şehir Tiyatrosu Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nde **Katharina Blum'un Çiğnemen Onuru** sahnelenir. Toplum ve devlet baskısı ve terörü karşısında bireyin mücadelesini gösteren oyun, düşünce özgürlüğü, basın özgürlüğü, kirli politika ve basın ahlaksızlığını, toplumsal çarkları sahneye taşır. Geçen tiyatro sezonundan devam eden oyun dönem açısından anlamlıdır. Çehov'un **Vişne Bahçesi** bu sezon da devam ederken **Lüküs Hayat** dördüncü yılına girer. Yeni oyunlar arasında yer alan **Vahşi Batı**, Sam Shepard'ın ülkemizde sahnelenen ilk oyunu. Oyunu konuk yönetmen Tunç Yalman sahneler. Bu sezonda Şehir Tiyatroları'nın kalıplarını kırarak konuk yönetmen ve sanatçılara yer verdiği görülür. Yönetmenliğini F. Şensoy'un yaptığı **Keşanlı Ali Destanı** dışında Vedat Türkali'nin **Dallar Yeşil Olmalı** ve R. Bilginer'in **Kıskanç**'ı yerli oyunlar arasında yer alır. Işıl Kasapoğlu'nun yönettiği **İki Efendi'nin Uşağı** ile Haldun Dormen'in sahneleyeceği Aristophanes'in **Kuşlar** sahnelenir. **Kuşlar** rock müzikal olarak büyük bir

¹²⁸ "Tiyatro", *Milliyet Sanat*, sayı: 183, 1 Ocak 1988, s. 9.

¹²⁹ Bkz., Atila Sav, "Yeni Tiyatro Dönemine Girerken Başkent Tiyatroları", *Milliyet Sanat*, s:177, 1987, s: 7- 10.



prodüksiyon şeklinde gerçekleşir. 1988 sezonunda *İstanbul Şehir Tiyatroları*, Aleksandr Gelman'ın **Biz Aşağıda İmzası Olanlar**'ı Oleg Yefremov ile Aleksandr Kalyagin ortak yönetiminde sahneler.¹³⁰ Özellikle yeni bir seyirci kitlesi oluşturmanın güzel bir yolu olarak beliren ve 1985'ten bu yana düzenlenen 'gençlik günleri gösterileri'nin yanı sıra, çağdaş oyunların sahnelenmesi, yerli olsun yabancı olsun araştırmayı önde tutan yönetmenlere kapılarını açarak, tiyatro sanatında yeniliklere ve yeni soluklara yer vermesiyle olumlu işler yapan Gencay Gürün'ün, Şehir Tiyatroları'nın geçmişini korumadan ve kaynaklarından yararlanmadan geleceğe doğru yol alması eleştirilir.

(...) Görünen o ki, son yıllarda Şehir Tiyatroları yönetimleri, 'günü ve geleceği' değerlendirirken, 'geçmişini' kullanamamanın beceriksizliğini yaşamışlardır. Muhsin Ertuğrul'un kişisel çabalarıyla 1930 yılından başlayarak tiyatro süremlerinde düzenli çıkan *Türk Tiyatrosu Dergisi* geleneği noktalanmış, büyük bir bölümü Tepebaşı Sahnesi'nin yanı sıra yok olsa da, Şehir Tiyatrosu'nun tarihini, dolayısıyla tiyatromuzun tarihini saklayan *arşiv* Harbiye'de Muhsin Ertuğrul Sahnesi'ne bitişik yönetim yerinin mahzeninde, çamaşırhanenin karşısındaki bir odada, kaderine terk edilmiştir.¹³¹

Kültürümüzün önemli bir parçası olan belgeliklerimizi kaderine terk ettiğimiz gibi varolan yazılı kültürümüzü de koruyamamaktayız. Yazarlarımıza, kitaplara uygulanan baskılar 80'li yılların sonlarına doğru artarak sürerken Türk Yazarlar Sendikası (TYS) da sesini duyurmaya başlar. Kara Kuvvetleri Komutanlığı 2 Mart 1987'de çıkarttığı ve yerli- yabancı 96 yazarın 280 yapıtını, ordunun tüm personeline ve askerî okul öğrencilerine yasaklayan bir emir çıkartır. Komutanlığın yasaklı kitaplar listesinde Attilâ İlhan, Çetin Altan, Uğur Mumcu, Yaşar Kemal, Fakir baykurt, Doğan Avcıoğlu, İlhan Selçuk, Orhan Kemal, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz, Necati Cumalı, Oktay Akbal ve Erol Toy gibi yazarların tüm yapıtları yer alır. Tolstoy, Hemingway, Dostoyevski, Gorki gibi yazarların dünya klasikleri arasında yer alan yapıtları da yasaklananlar listesinde bulunur. Olay, TSY tarafından kınanır ve elliye

¹³⁰ Zeynep Oral, "Perdeler Açılıyor", *Milliyet Sanat*, sayı: 177, 1 Ekim 1987, s: 5- 6.

¹³¹ Efdal Sevinçli, "Perdeler Açılırken Ödenekli Tiyatrolar", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 83, Ekim 1987, s. 38.

yakın yazar, yasağın protesto edilmesi için dava açılmasını ister. TYS Genel Başkanı, Aziz Nesin, Kara Kuvvetleri Komutanlığı, yetkisi olmayan, uzmanlığı içinde olmayan, insanlığa, hukuka, insan haklarına, demokrasiye aykırı yasak koymak suretiyle yasaları çiğnemiş bulunuyor. Görevini kötüye kullanmış oluyor. Bunun hesabının sorulması gerekir diyerek tepkilerini dile getirir. Necati Cumalı bu uygulama karşısında, çağdaş Türkiye’de Abdülhamit sansürünün bütün izlerinin, karanlık anılarının silinmesi gerekirken, bu yollara başvurmak tarih önünde nedametten, mahçubiyetten başka sonuç sağlamaz , derken Can Yücel, kitapsız bir memleket haline dönüştüğümüzü vurgular. ¹³²

Kültür yozlaşmasına neden olacak bu tür uygulamalar, baskılar tüm şiddetiyle devam ederken 12 Eylül’ün önemli bir karakteristiği ortaya çıkar. Devletin ses çıkarmadan devam ettirdiği denetim kendini en çok tiyatro yaşamında gösterir. Özellikle ödenekli tiyatrolar kimsenin engellemesine fırsat vermeden kendi iç denetimini sağlama yoluna gider. Bu durumu Devlet Tiyatroları’nın 1987- 88 sezonu oyunlarına baktığımızda açıkça görebiliriz.

İzmir Devlet Tiyatrosu sezona R. Bilginer’in *Kıskanç*, Goldoni’nin *İzmirli Ali Çelebi Venedik’te Oyuncu Seçiyor*, N. Simon’un *Bir Tuhaf İkili*, P. Ustinov’un *Ellerimin Arasındaki Hayat*, T. Oflazoğlu’nun *Bizans Düştü*, E. Albee’nin *Kıl Payı*, Kemal Bekir’in *Kamil Bey*, Samim Kocagöz’ün *Kalpakkılar* ve Ö. Nutku’nun *Söylev* adlı oyunları girer. “Devlet Tiyatrosu Ankara’da perdelerini dört sahnede birden açar. Büyük Tiyatro T. Oflazoğlu’nun *Kılıç ve Ney (III. Selim)* ve *Kim Korkar Hain Kurttan* oyunları sahne açarken Küçük Tiyatro E. de Filippo’nun *Büyük Büyü*, Yeni Sahne, Alan Ayckbourn’un *Bir Kadın, Bir Düş, Bir Oyun* ve Georges Aсталos’un *Matmazel Helsinka* oyunları sezona girer. Altındağ Tiyatrosu ise H. Taner’in *Ayışığında Şamata* ve Koestler’in *Gün Ortasında Karanlık* adlı oyunları oynar.” ¹³³

Kent Oyuncuları 1987- 88 döneminde Athol Fugard’ın *Çift Kanat* adlı oyununu oynarken sezona G. Arout’un Çehov’un 12 öyküsünden uyarladığı *İnsan Denen Garip Hayvan* oyunuyla devam eder. *Kent Oyuncuları* insan ilişkilerini irdeleyen, sıcak, duygusal oyunlarla seyirci karşısına çıkar.

Dostlar Tiyatrosu Brecht’in *Bay Puntila ile Uşağı Matti* oyunuyla perde açar. 1987’nin son ayında *Dostlar Tiyatrosu* tiyatro söyleşileri, yerli yazarların oyunlarının okunacağı bir okuma tiyatrosu, eleştiri toplantıları ve ileride

¹³² “Orduda Yasaklanan Kitaplara, TYS Tepkisi...”, *Milliyet Sanat*, sayı: 175, 1 Eylül 1987, s. 29.

¹³³ Atilla Sav, “Yeni Tiyatro Dönemine Girerken Başkent Tiyatroları”, *Milliyet Sanat*, sayı: 177, 1 Ekim 1987, s:7- 10.

“Tiyatrolar Perdelerini Açıyor”, *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 83, Ekim 1987, s.44.

kurulması düşünölen bir amatör tiyatro kolu için girişimler gibi etkinliklere yer verir. ¹³⁴ *Ankara Sanat Tiyatrosu* Sean O' Casey'in **Silahşörün Gölgesi**, Klaus Mann ve Ariane Mnouchkine'in **Mefisto'su** ile sezonu açar. *Taner Barlas Mim Tiyatrosu* bu yıl da **Konçinalar** müzikaline devam ederken, Adalet Ağaoğlu'nun iki oyununu birleştirerek sundukları **Çıkış ve Kozalar** oyunuyla seyirci karşısına çıkar. Birey- toplum çatışmasının ele alındığı oyunda, çıkışmış ve baskı altında kalmış bireyin trajedisi işlenir. *Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu* **Yanımdaki Yatak** , **Onikinci Gece** ve Ali Poyrazoğlu ile Altan Erbulak'ın birlikte yazdıkları **Dünyalar** adlı güldürüyü oynar. *Dormen Tiyatrosu* **İkinin Biri** ve **Papaz Kaçtı** oyunları ile seyirci karşısına çıkar. *Bizim Tiyatro* Kafka'nın **Duruşma'sını** yeni oyunlar listesine alır. *Enis Fosforoğlu Tiyatrosu* R. Bilginer'in **Genel Müdür** adlı oyununu sahnelerken *Gazenfer Özcan- Gönöl Ülkü Tiyatrosu*, geçen sezonun oyunu **Kaşla Göz Arasında** ile sezona devam eder. *Hadi Çaman Yeditepe Oyuncuları* **Dikkat! Kahvenizde Sonsuz Var** , **Örümcek Kadının Öpücüğü** ve Oben Güney'in Dostoyevski'den oyunlaştırdığı **Yer Altından Notlar** adlı oyunlarla sezona girer. Topluluk ayrıca 'Yeditepe- 1900' adı altında tiyatro kursları da düzenler. *Levent Kırca Tiyatrosu*, **Rastlantısal Bir Ölüm** ve Ahmet Önel'in **Yaşasın Tiyatro** adlı oyunlarla sahne açar. *Nisa Serezli- Tolga Aşkıner Tiyatrosu* Barillet- Grady ikilisinin **Hollywood Bulvarı** ile A. Ağaoğlu'nun **Çatıdaki Çatlak** oyunlarını sahneler. *Tevfik Gelenbe Tiyatrosu* dört yerli oyunu repertuvara alır. A. Nuri Sekizinci'nin **Ceza Kanunu**, Refik Kordağ'ın **Kör Düğüm**, Melih Vassaf'ın **Kızlara Göz Kulak Ol** ve Hakkı Özkan'ın **Hükümdarın Püskülü** oyunları ile perde açar. ¹³⁵

1987- 88 Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri sahiplerini bulurken başarılı yerli yazar ödölünü **Önemli Adam** ile Sabahattin Kudret Aksal alır. **Biz Aşağıda İmzası Olanlar** en iyi yapım seçilir. ¹³⁶ Sanat Kurumu'nun 1987 tiyatro ödülllerinde seçici kurul, 'en iyi oyun yazarı' dalında ödöl vermezken, D. Sümer'in **Maviydi Bisikletim** adlı oyunu övgüye değer bulunur. ¹³⁷ Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 1987 Tiyatro Başarı Ödülleri 'En iyi tiyatro yazarı' dalında, **Ölümsüzler** adlı eseri ile M.C. Anday'a verilir. 'En iyi tiyatro topluluğu' ödölü ise **Uzaklar ve Kökler** adlı oyunları ile *Kent Oyuncuları*'na verilir. ¹³⁸ 1987 Ulvi Uraz Tiyatro Ödülleri İstanbul'da sergilenen yerli oyunlar

¹³⁴ "Dostlar Tiyatrosu'ndan Yeni Etkinlikler...", *Milliyet Sanat*, sayı:184, 15 Ocak 1988, s.58.

¹³⁵ Zeynep Oral, " Perdeler Açılıyor", *Milliyet Sanat*, sayı: 177, 1 Ekim 1987, s: 2- 6.

¹³⁶ "Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri Açıklandı", *Milliyet Sanat*, sayı: 191, 1 Mayıs 1988, s. 57.

"Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 90, Mayıs 1988, s.47.

¹³⁷ "Sanat Kurumu'nun Tiyatro Ödülleri Belirlendi", *Milliyet Sanat*, sayı: 179, 1 Kasım 1987, s. 56.

içerisinde yalnızca yönetmen ve oyuncu değerlendirmesi yapar. **Yunus Emre** ve **Taziye** rejileriyle **Nurhan Karadağ** 'en iyi yönetmen' gösterilirken, **Sular Aydınlanıyordu** oyunundaki yorumuyla **Feyha Çelenk** 'en iyi oyuncu' dalında ödül alır.

Devlet Tiyatroları Genel Müdürü **Raik Alınacak**, 15 Aralık 1988 tarihinde gerçekleşen yönetim değişikliği ile görevinden alınarak yerine **Bozkurt Kuruç** atanır. **Bozkurt Kuruç** yeni görevi ile birlikte uzun süre Devlet Tiyatroları'nın başında kalacaktır. 1988'de Devlet Tiyatroları yeni bir bölgede hizmete girer. *Diyarbakır Devlet Tiyatrosu* açılır ve müdürlüğüne **Rahmi Dilligil** getirilir. Ödenekli tiyatrolar semtlere doğru yayılma politikası izlerken, bir zamanlar yerlerinde özel tiyatro olan mekânların bugünkü durumu içinde bulunduğumuz kültür ve sanat erozyonunun somut göstergesidir. *Karaca Tiyatrosu Belediye'nin elindedir. Gümüşsuyu Oda Tiyatrosu- Artık kuru temizleyici, Arena Tiyatrosu, Ticari Büro, Gen- Ar Tiyatrosu- Mimari büro, Ankara Meydan Sahnesi, Depo, Ümit Tiyatrosu- Pasaj, Dormen Tiyatrosu ve Elhamra Tiyatrosu- Sinema, LCC (Deneme) Tiyatrosu- Mobilyacı.* ¹³⁹

Özel tiyatroların bina, ödenek ve kadro gibi sorunlarına çözüm bulabilmek için bir çatı altında toplanma çabaları 1988'de sonuç verir. *Ankara Çocuk Tiyatrosu'* nun (AÇT) kurucusu **Salih Kalyon** ve 86'dan beri derneğin kuruluş formalitesi ile uğraşan avukat **Tayfun Akçay** Özel Tiyatro Yapımcıları Derneği olan TİYAP'ın kurulmasını gerçekleştirirler. Özel tiyatroların kurumlaşması ve örgütlenmesi adına önemli bir adım olan TİYAP'ın yönetim kurulunda **Yıldız Kenter**, **Salih Kalyon**, **Genco Erkal**, **Hadi Çaman** ve **Engin Cezzar** bulunmaktadır.

"TİYAP 1988'de özel tiyatroların sorununu tartışmak üzere **Tarık Buğra**, **Cevat Çapan**, **Ali Poyrazoğlu**, **Zeynep Oral**, **Çetin Özek** ve **Uğur Mumcu**'dan oluşan katılımcılarla bir panel düzenler. Özel tiyatroların kadro, bina ve parasal sıkıntılarının yanında yazarlık sorunu bağlamında da bir değinmede bulunan konuşmacılar, seyirci sıkıntısını yerli oyun oynamamaya bağlarlar."¹⁴⁰ Oysa genel tablo içerisinde yerli oyun sayısı hiç de azımsanmayacak genişliktedir. Ancak seyircinin yerli oyuna yatkınlığı gözönüne alındığında bu sayının arttırılması gerektiği de ortaya çıkar. 1980 sonrasında yeni yerli oyunlardan çok, eski yazarların klasikleşmiş oyunları tercih edildiğinden, kemikleşmiş izleyici

¹³⁸ "Kültür ve Turizm Bakanlığı Ödülleri", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 84, Kasım 1987, s.49.

¹³⁹ **Zeynep Oral**, "En Yararlı Özel Teşebbüs Özel Tiyatrodur/ TİYAP Panelinde, Özel Tiyatronun Yeri ve Önemi Gündeme Getirildi", *Milliyet Sanat*, sayı: 193, 1 Haziran 1988, s. 12.

¹⁴⁰ **Yaşar İlksavaş**, "Özel Tiyatrolar Ölüyor!...", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 91, Haziran 1988, s: 46- 47.

için sahnelenenler biraz da tekrar olmaktadır.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul festivali kapsamı içerisinde sunulan tiyatro gösterilerinin yeterli izleyici bulamadığını, önemli yapımların diğer etkinlikler arasında farkedilmeden geçtiğini vurgulayarak 1989 yılı için ilk olarak 'Tiyatro Festivali' düzenleme kararı alır. Vakıf Başkanı Aydın Gün, tiyatronun diğer sanat türleri arasında sönük geçtiğini oysa yurtdışından ve içinden önemli topluluklar geldiğinden söz eder. Seyircinin ilgisini ancak tiyatroyu bağımsız bir festival haline getirmekle kazanabileceklerinden hareket eden vakıf, festivale katılacak toplulukların seçiminde öneri sunacak bir danışma kurulu oluşturur.¹⁴¹

Devlet Tiyatroları 1988- 89 tiyatro sezonuna İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Adana, Diyarbakır, Trabzon olmak üzere yedi bölgede etkinliklere geçer. Bu yıl, repertuvara alınan yerli oyunlar yine bilindik yazarın oyunlarıdır. T. Oflazoğlu'nun **Mimar Sinan**, O. Asena'nın **Fadik Kız**, R. Bilginer'in **Kıskanç**, Y. Pazarkaya'nın **Medea**, N. Araz'ın **Afife Jale**, G. Sümer'in **Hüzzam**, Erman Canatan'ın **Batakhane Güzeli**, H. Taner'in **Sersem Kocanın Kurnaz Karısı** ve **Ben Mimar Sinan**, O. Arayıcı'nın **Rumuz Goncagül**, M.C. Anday'ın **İçerdekiler**, Âli Bey'in **Ayyar Hamza**, S. K. Aksal'ın **Kahvede Şenlik Var** adlı oyunlar sahnelerde yerlerini alırken Türk yazarların çizelgesinde yeni oyun, yeni yazar adı çok azdır. T. Buğra'nın **Dört Yumruk** ve Özel Arabul'un **Rüzgârlı Kadın** vitrine çıkan yeni oyunlar arasındadır. Tarık Buğra'nın bu bilinmeyen yeni oyunu hakkında bilgi edinemedik ama *İstanbul Devlet Tiyatrosu*'nun Oda Tiyatrosu'nda oynanan Özel Arabul'un oyunu hiç de iç açıcı gözükmemektedir.

İnsanın adını ak kağıt üzerinde basılı görme tutkusunu saygıyla karşılıyorum. kendinde yetenek sezen kişinin, bunu ürünleştirmesini alkışlıyorum. Ama 'tamamlandı' denilen ürüne şöyle birkaç metre uzaktan tarafsız ve alıcı gözle bakmamayı, çevredeki ilk kağıt sepetini fark etmemeyi bir türlü anlayamıyorum. Hele hele çağdaş bir sanatçının, toplumumuzun der- top edilip içine atıldığı arabesk yozlukla, bu yozluğun nedenleriyle savaşmak, arabeskten başka çıkış yolu bulamayan çaresiz kitlelere el uzatmak yerine, tutup bunu tiyatroya uygulamasını, anlamamaktan da öte, düpedüz kınıyorum. (...) ¹⁴²

¹⁴¹ Dikmen Gürün Uçarer, "Konuşma: Aydın Gün", *Milliyet Sanat*, sayı: 199, 1 Eylül 1988, s.64.

¹⁴² Seçkin Selvi Cılızoğlu, "Allah Allah Allah Bu Nasıl Oyun...", *Milliyet Sanat*, sayı: 203, 1 Kasım 1988, s.46.

Her ne kadar bir yazar adayının desteklenmesi gerektiği üzerinde durulsa da eleştirmenlerin kötü bir oyuna tahammülleri olmadığı açıktır. Oyun yazarlığının gelişimi açısından önemli payları olan eleştirmen grubun zaman zaman nişan aldığı hedefin saptığı da görülür. Olumsuz anlamda eleştiren oyunu repertuvara alarak sahne üzerine çıkaran devlet tiyatrosu edebî kurul üyelerine ve dramaturglara yönlendirilecek eleştiriler, bir anlamda daha geliştirici sonuçlar verebilir. Bu noktada devlet kurumu içerisinde görev yapan dramaturgların işlevi de tartışmalara girmiştir. "Tiyatro Yazarları Derneği Genel Sekreteri Recep Bilginer, *Batı anlamında dramaturg, yazar kadar tiyatronun edebiyatını rejisör kadar da tekniğini bilecek* derken ödenekli tiyatrolara gönderilen oyunların yeterince incelenmediğini vurgular. *Dramaturglar şöyle bir bakıyorlar. Beğeniyorlar ya da beğenmiyorlar. Olay öyle değil. Oyunun yazarı ile diyalog kurmak, konuşmak, tartışmak gerek. Başka nasıl yetişecek oyun yazarı* diyen Bilginer, genç oyun yazarlarını zorlayan bir olgu olarak da dramaturji sistemini görür.¹⁴³ Yazar ile tiyatro arasındaki kopukluk bu dönemde vurgulanan ancak çözümünü bulmayan bir sorun olarak kalır. Yeni yazar adayları oyunlarını Devlet Tiyatroları Dramaturji Bürosuna yolladıklarında ya 'olumlu' ya da 'olumsuz' biçimde yanıt alırlar. Olumlu olmasının sevincini yaşayan yazar oyununun kısa zamanda hayata geçeceğini düşünür. Ama öyle olmaz; oyun yalnızca oynanabilir özelliklere sahiptir; sahneye çıkabilmesi içinse bir yönetmen tarafından keşfedilmeyi bekler. Ama eğer yazarın böyle bir ilişkisi yoksa veya o çevrenin içinde değilse, bu neredeyse olanaksız hale gelir ve repertuvara alınan oyun yıllarca sahne ışığına çıkmadan raflarda tozlanır. Eğer yazar 'olumsuz' yanıt almışsa zaten oyunun eksiklerini bilmediği bir mektupla yetinmek zorunda kalır. Elbette tiyatroya yollanan her oyunun yazarının peşine düşmek bu kurulların görevi değildir; ancak yıllarca bunun tek bir örneğinin bile görülmemesi ister istemez bu suçu kurumlara yükler. Yeni izleyici kuşaklarına, değişik bölgelerde Türk Tiyatrosu'nda yerini almış klasikleşmiş oyunları oynamak gereklidir. Ancak Ulusal Türk Tiyatrosu'nun güçlenmesi adına da yeni yazarları keşfederek onlara teşvik etmek yine Devlet Tiyatrosu'na düşer. Türk Tiyatrosu'nun sürekli geliştiğini gösteren, eski ve klasikleşmiş sayılabilecek oyunların yanında "yeni"lerdir de aynı zamanda.

Şehir Tiyatroları'nın yerli oyun listesi'nde de yeni bir oyuna ya da yazara rastlanmaz. Geçen sezondan kalan Ekrem ve Celâl Reşit Rey'in Lüküs Hayat opereti, D. Sümer'in Gecenin Kulları ve V. Türkali'nin Dallar Yeşil Olmalı bu

¹⁴³ Dikmen Gürün Uçar, "Eleştiriler Işığında Oyun Yazarlığımız", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 99, Şubat 1989, s.48.

sezonunda devam ederken yeni oyunlara M. Celâl'in **Kafes Arkasında**, O. Rifat'ın **Çil Horoz** adlı oyunları ile geçen sezondan Ferhan Şensoy'un yorumuyla sahneye gelen **Keşanlı Ali Destanı** eklenir. Şehir Tiyatroları ağırlıklı olarak yerli oyunlara yer verirken geçen sezondan devam eden **Vişne Bahçesi** ve **Biz Aşağıda İmzası Olanlar** dikkat çeken yabancı yapımlar olarak karşımıza çıkar.

1989 ortalarında İstanbul Belediyesi'nin sanat danışmanı Hilmi Yavuz *İstanbul Şehir Tiyatrosu*'nda 'Repertuvar Kurulu'nun oluşturulması gerektiğini söyler. Gencay Gürün, edebî kurulların sansür kurulları olduğunu söyleyerek bu isteme karşı çıkar. Tiyatroların tek kişinin yönetiminde olmasını gerektiğini vurgulayan Gürün, Muhsin Ertuğrul'un tiyatro yönetimi için *gemide tek kaptan* olur sözünü anımsatarak gerçekte tek söz sahibi kişi olarak kendisinin olması gerektiği düşüncesini de açığa vurmuş olur. Bu anlayışa tepki göstererek karşı çıkan sanatçılar olduğu gibi Gürün'ün yanında yer alanlar da olur. Sonuç olarak 'repertuvar kurulu' oluşturulması fikri 1990'da kabul görecektir.

Bu sezon özel tiyatrolarda yine yabancı oyunlar ön plândadır. Yerli oyun kulvarına göz attığımızda, *Ortaoyuncular* 'ın Ferhan Şensoy'un kaleme aldığı **Ferhangi Şeyler** ve *İstanbul'u Satıyorum*'u sahnelediğini görürüz. *Levent Kırca Tiyatrosu* Aziz Nesin'in oyunlarından derlediği 'Nesin Üçlemesi' ile seyirci karşısına çıkar. *Enis Fosforoğlu Tiyatrosu* H. R. Gürpınar'ın romanından Enis Fosforoğlu'nun oyunlaştırdığı **Şipsevdi**'nin yanı sıra O. Arayıcı'nın **Nafile Dünya'sını** oynar. *Hadi Çaman Yeditepe Oyuncuları* Sinan Gürdağcık'ın yazdığı **Takıntılar** adlı kabareyi sahneye getirir. *Tevfik Gelenbe Tiyatrosu* Muzaffer Hepgüler'in anısına yine kendisinin kaleme aldığı **Vagondaki Zampara** adlı komediyi gösterime sokar. Tiyatro, 'Saat 6 Oyunları' adı altında sanatsal ağırlıklı ve az kadrolu oyunlar tasarlar. Bunlardan biri de Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun **Yunus Emre**'sidir. *Bizim Tiyatro* Nazım Hikmet'in yapıtlarından Zafer Diper'in uyarladığı **Nazım** adlı oyunu oynar; yine Paul Robeson'un yaşam öyküsünden yola çıkarak Zafer Diper'in yazdığı **Bize Türkülerimizi Söyletmiyorlar Robson** yeni bir oyun olarak karşımıza çıkar. Özel Tiyatrolar arasında *Kent Oyuncuları*'nın Athol Fugard'dan oynadığı **Sarı Sabır Çiçeği** ve Müşfik Kenter'in tek kişilik oyunu **Van Gogh** ile *Dormen Tiyatrosu*'nun **Papaz Kaçtı** adlı bulvar komedisi, *Bizim Tiyatro*'nun oynadığı Barry Collins'in **Yargı** iyi yapımlar arasındadır.¹⁴⁴

1988-89 Ulvi Uraz Tiyatro Ödülleri, "ele aldığı oyunlarda, geleneksel tiyatromuzdan hareketle güncel konuşma biçimini özgün bir dile

¹⁴⁴ Seçkin Selvi Cılızoğlu, "Perdeler Açılıyor/ İstanbul Tiyatroları Perdelerini Aralıyor!",

Milliyet Sanat, sayı: 201, 1 Ekim 1988, s: 2-10.

dönüştürerek kendine özgü bir sahne düzenlemesi gerçekleştirdiğini gözönünde tutarak Ferhan Şensoy'a *İstanbul'u Satıyorum* oyunundaki başarısından dolayı 'en iyi yönetmen' ödülü, Hikmet Kömükcü'ye *Dallar Yeşil Olmalı* oyunundaki rolü ile 'en iyi kadın oyuncu' ödülü verilir.¹⁴⁵ 1988 İsmet Küntay Tiyatro Ödülü *Afife Jale* oyunu ile Nezihe Araz'a verilir. Tiyatro sezonunda Sanat Kurumu, dönem içinde sergilenen yerli oyunlardan bazılarının eski yapıt olması, bazılarının ise yazarının en iyi yapıtı olmaması nedeniyle 'en iyi oyun yazarı' dalında ödül vermez. Bu yılki tiyatro sezonunun iyi yapımları arasında *İstanbul Devlet Tiyatrosu*'nun sahnelediği B. Brecht'in *Üç Kruşluk Opera* ile *AST*'ın sahnelediği Howard Fast ve Mino Roli'nin *Sacco ile Vanzetti* oyunları sayılabilir.

1988- 89 tiyatro mevsiminde seyirci ilk kez 'stand- up comedy' olarak tanımlanan bir gösteri ile karşılaşır. Rüstem Batum'un *İki Ters Bi Yüz Lâflar* adıyla sahneye çıktığı tek kişilik gösteride güncel olaylara göndermeler yaparak eleştiri getirilir. Zaman zaman modern meddahı anımsatan kabare ve tiyatro karışımı bu monolog türü ülkemizde 'stand up' furyasını da başlatacaktır.¹⁴⁶ 1988- 89 Avni Dilligil Tiyatro ödülleri'nde Türk Tiyatrosu'na yeni bir tarz getirdiği için Rüstem Batum'a 'özendirme ödülü' verilir.

Özellikle 1983'lerden sonra özel tiyatro toplulukları kendi bünyeleri içerisinde tiyatro eğitime ya da eğitim seminerlerine bağlı olarak bir takım kurslara ve atelye çalışmalarına yönelir. *Dostlar Tiyatrosu*, *Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu*, *Hadi Çaman- Yedi Tepe Oyuncuları*, *Bizim Tiyatro* ve *Tevfik Gelenbe Tiyatrosu* ve *AST* bunun örneklerini verir. Bu kurslarda yetiştirdiği oyuncular kendi kadrosunda tutan topluluklardan biri *AST*'tır. Bu çalışmaların temelinde tiyatronun bir eğitim sürecine ihtiyacı olduğu gerçeği yatmaktadır. Kendini yetiştiren istisna sanatçılarımız yanında başkalarının ustalığına ve eğitimciliğine ihtiyacı olan yeni kuşaklar gelmektedir. Bunlara kapılarını açan tiyatrolar oldukça önemli bir misyonu yüklenirler ama tiyatronun yüksek okul düzeyinde bir eğitim gerektirdiği gerçeği de asla unutulmaz. Bu konuda AÜ Dil- Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nin Tiyatro Kürsüsü ile DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Tiyatro Bölümü öncülük yapmaktadır. Konservatuvarların neredeyse 1940'lardan, DTCF'nin 1956'lardan, GSF'nin ise 1974'lerden getirdiği köklü yaklaşımlar sonucu tiyatrodaki eğitim sistemi oturmaya başlasa da yararı ve zararı tartışılmadan sağda solda tiyatro kursları açılması yeni bir tartışmayı doğurur. Oyunculuk eğitimindeki

¹⁴⁵ "Ulvi Uraz Tiyatro Ödülleri", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 91, Haziran 1988, s.43.

¹⁴⁶ Yaşar İlsavaş, "İki Ters Bi Düz Laflar", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 99, Şubat 1989, s.64.

yetersizliği bazı tiyatrolarca gelişi güzel açılan oyunculuk kurslarına bağlayan Özdemir Nutku, bu kursları açanların iyi niyetli çabalarının gerisinde bir tehlikeyi de getirdiklerini vurgular. *Adaylara, altı ayda oyuncu olabilecekleri sanısı verildiğinden, yozlaşmış bir oyunculuk anlayışı, yetişmemiş bireyler, konuşmasını, sahnede durmasını bilmeyen bir hevesliler öbeği piyasaya sürülmektedir. Buna bir de, yarım yüzyıla yakın bir süre geçmesine karşın, eğitimini yenileyemeyen, geliştirmeyen resmi okulların durumu eklenirse, tiyatroyu tiyatro yapan, onun topluma katkısını sağlayan, etkinliğini besleyen oyunculuğun ne duruma geldiğini anlamak zor bir iş değildir.*¹⁴⁷ Devlet Tiyatroları üzerine düşüncelerini toplayan TOBAV, raporunda bu konuya da değinmiş ve şu açıklamayı yapmıştır:

Unutulmamalıdır ki, bütün eksikliklerine rağmen, bugün varlığını 13 sahnede sürekli olarak sürdüren Devlet Tiyatroları, Türkiye ölçülerinde bir sanatsal düzeye sahiptir. Ve nice çabalarla ulaşılan bu düzey, yurdumuzdaki tiyatro okulu geleneğine yaslanmaktadır. Kurs ve benzeri geçici yöntemlerle, oluşturulacak kadroların, gerekli sanatsal düzeye varabilmesi, hele hele 'akademik' ve nitelikli bir gelenek oluşturması son derece zordur. (...) Bu nedenle 'okuldan tiyatroya' ilkesinin benimsenmesi gereklidir. Tiyatronun geleceğe yönelik gelişmesinde ayaküstü kurslarla değil; ancak köklü eğitim kurumlarıyla yol alabileceği gerçeği görülmelidir.¹⁴⁸

Tiyatro eğitiminin yazarlık, oyunculuk ve sahne tasarımının birada yürütüldüğü total bir eğitim olduğuna inanan Özdemir Nutku, ülkemizde ilk kez 'oyun yazarlığı eğitimi'ni tiyatro programına sokan tiyatro insanıdır. Yazarın kendi yeteneği dışında teknik ve estetik bilgiye ihtiyacı olduğuna inanan Nutku, böyle bir eğitimin öncülüğünü yaparken bu anlamda çağdaş bir tiyatro eğitim sisteminin temellerini de atmış olur.

Tiyatro sanatı, birbirinden değişik sanat

¹⁴⁷ Özdemir Nutku, "Oyunculuk Eğitimi", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 58, Eylül 1985, s. 39.

Özdemir Nutku, "Tiyatro Eğitimi", *Milliyet Sanat*, sayı: 203, 1 Kasım 1988, s. 4.

¹⁴⁸ "Tiyatro Sanatı ve Devlet Tiyatroları Üzerine Düşünceler", *Milliyet Sanat*, sayı: 163, 1 Mart 1987, s: 30- 31, 63.

yaratılarının bir arada, birlikte oluşturulması ile ortaya çıkan bir anlatım ve aksiyon sanatıdır. Tiyatro, ne yalnızca yazarlıktır, ne yalnızca tasarım, ne de salt oyunculuktur; bunların birlikte uyumlu ve estetik biçimde oluşturulmasıyla varolan bir sanattır. Tiyatro eğitimi de bu temel özelliği en iyi biçimde var edecek şekilde programlanmalıdır.; yani tiyatronun çeşitli güçlerini meslek dalları olarak almalı ve bunları birbirinden kopuk biçimde değil, birbiri arasındaki ilişkiyi sürekli kılacak bir eğitim sistemine gitmelidir. ¹⁴⁹

Ancak üniversitemizdeki tiyatro bölümlerine bu genel hedefi uygulama doğrultusunda yeterli olanaklar sağlandığı söylenemez.

Tiyatro eğitimi, pahalı teknik donanım, çok geniş 'zaman' ve 'mekan' olanakları gerektirmektedir. Oysa tiyatro eğitimi veren bölümlerin hiçbiri, öğrenciye gerekli zamanı, mekanı ve çalışma gereçleriyle, yaratıcı çalışmalara yönelik ortamı sağlayacak koşullarda çalışmamaktadır. Bunun yanında, yoğun ders yükünün ve vize sınavlarının altında ezilmemek için amansız bir çaba gösteren, öğrencilerle zaman zaman gereken 'teke tek' çalışmayı yapamadığı gibi, eğitim için zorunlu ders kitaplarını da yazamayan az sayıdaki yetişmiş öğretim elemanı da yeterli düzeyde araştırma yapamadığı gibi geleceğin öğretim kadrolarını da yetiştirememektedir. ¹⁵⁰

Tiyatronun artık varmayı amaçladığı nokta bir kimlik noktasıdır diyen Macit Koper, eğitimin çağdışı olduğuna katılmakla birlikte en çağdaş eğitim biçimlerinden birinin de, kimlik takkesi önümüze konulmadan ele alındığında, bir aktarmacılık olmaktan ileri gidemeyeceğine değinir. ¹⁵¹

Tarihsel süreç içinde her zaman duraklama dönemleri olmuştur. Ama bir kez yapılan bir atılım, hiçbir zaman kökünden yok edilemez. Bu bakımdan

¹⁴⁹ Ülkü Ayvaz, " Özdemir Nutku ile Tiyatro Eğitimi Üzerine", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 81, Ağustos 1987, s: 46- 47.

¹⁵⁰ Ayşegül Yüksel, "Bugünkü Eğitim, Tiyatromuzun Gelecekteki Niteliğini De Belirlemektedir", *Milliyet Sanat*, sayı: 203, 1 Kasım 1988, s.7.

¹⁵¹ Macit Koper, "Eğitimdeki Başlıca Sorunlar Üzerine", *Milliyet Sanat*, sayı: 203, 1 Kasım 1988, s. 11.

bu duraklama dönemini de yeni bir atılım izleyeceğine, suskunluğun bir arayışa dönüşeceğine inanıyorum. (...) Aslında yalnız tiyatrodan değil, yaşamımızın her alanında yaşadığımız bu duraklama süreci eğitimde odaklaşıyor. Yüzeysel ya da kısa süreli çözümlerle yetinilerek eğitim sorununun özüne inilmemesi, düşünemeyen, soru soramayan oldukça bilinçsiz bir yeni kuşağın yetişmesine yol açıyor. Amaçlanan da bu. Ama buna bir biçimde karşı koymazsak, yalnız tiyatronun değil, tüm sanat dallarının tükendiği kurak bir çölün içinde bulabiliriz kendimizi.¹⁵²

Sanat okullarının, tiyatro eğitimi veren yüksek okulların yetersizliği yukarıda da değinildiği gibi her alanda yaşanan bir duraklama sürecinin eğitimde odaklaşmasından başka bir şey değildir. 'YÖK yasası', çağdışı eğitim sistemleri, düşünen bireylerin yok edildiği hukuk mekanizması, kitapların poşete girdiği uygulamalar, yasaklı yazarlar, mahkûm edilen sanatçılar, kulağı çekilen ödenekli tiyatrolar, parasal yardımla denetime alınmış özel tiyatrolar, okullardaki tiyatro kolunu yönlendiren müfettişler, neye hizmet ettiği belli olmayan devlet kültür politikası, yayın organlarının güdümlü politikaları, yaşam dinamiklerine sızan arabeskleşme ve böylece uzayıp giden bir liste. Aslında çoktan beri çölün ortasında bulunmakta olmamıza rağmen 1980'ler umut arayışlarının henüz tükenmediği yıllar olacaktır.

Oyun yazarlığı noktasına döndüğümüzde Tiyatro Yazarları Derneği'nin yeni çabalarıyla karşılaşırız. Türk oyun yazarlığının öneminin henüz kavranmadığı düşüncesiyle bu bilinci yaratmak noktasından hareket eden dernek, bazı girişimlerde bulunur. Şehir Tiyatroları yönetmeliğinde repertuarın en az yüzde elli yerli oyunlardan oluşması hükme bağlanmış olduğu halde bu orana uyulmadığı gözlenmektedir. Bu durumun düzeltilmesi adına ısrarcı girişimlerini sürdüren dernek, Devlet Tiyatrosu yasasına tiyatro yazarları lehine önemli hükümlerin girmesini sağlar.¹⁵³

1988'de Özel Tiyatrolar'ın sorunlarına yönelik bazı önlemler alındığı da görülür. Kültür ve Turizm Bakanlığı özel tiyatroların yaz aylarında tatil köylerinde oyun sergilemeleri için destek sağlarken, Emniyet'in sanatçılara uyguladığı bürokrasinin tamamen kaldırılması için yönetmelik hazırlığına

¹⁵²Zehra İpşiroğlu, "Eğitimdeki Başlıca Sorunlar Üzerine", Aynı, s. 11.

¹⁵³Bkz., Tiyatro Yazarları Derneği/Çalışma Raporu, 'Türkiye'de Tiyatro Yazarı Vardır', Milliyet Sanat, sayı: 177, 1 Ekim 1987, s. 11.

girişilir. Özel tiyatroların temsil biletlerinden belediye rüsumu alınmayacağı belirtilir. Yine bu tiyatrolar Devlet tiyatroları'nın afiş kulelerinden yararlanabilecektir.¹⁵⁴

12 Eylül döneminin başlarında televizyonda kültüre va sanata yönelik programlara kapılarını kapatmış olan TRT bu dönemde yeni bir yön kazanır. Askerî rejimde tamamen yönetimin elinde olan bu aygıt, propaganda aracı olarak kullanılırken, sivil yönetime geçildiğinde de farklı görülmez. Sekiz yıllık ANAP iktidarında büyük ustalıkla yerleştirilmiş Türk- İslâm sentezine bağlı görevliler ve MHP kökenli yöneticiler dolayısıyla belli ideolojilerin elinde kalan televizyon yaratacağı kitleyi de ustalıkla belirler. ANAP içindeki 'Kutsal İttifakçılar' o gün için TRT'nin önüne içerden ve dışarıdan çeşitli engeller çıkarmaktadır. Genel Müdürü'nü ve diğer yönetecilerini aşan durumlar, yetkiler ve baskılar zaten üstten yönetilen bir kurum durumunda olan TRT'nin çağdaş yayıncılık düzeyine erişmesine engel oluşturur.

Özdemir Nutku televizyonu tiyatronun gerilemesine büyük engel olarak görür ve şunları söyler; *Devletin en büyük iletişim organı olan TRT, gerçek tiyatro sanatı önüne, ucuz, günlük, hoş ve boş skeçler koyarak tiyatromuzun gelişmesine en büyük engeli koymuştur.*¹⁵⁵

TRT televizyonunun Ekim 1988 ile birlikte Cem Duna'nın genel müdürlüğe geçişiyle de paralel olarak yeni yayın dönemine kültür ve sanat yayınları açısından olumlu girer. "TV haber bültenlerinde kültür ve sanat olaylarına ayrılan yer ve süre artırılır. Aynı biçimdeki artış, kültür ve sanat konularını işleyen TV yapımlarında da görülür. TV 2'de *İyi Akşamlar* adlı program TRT'deki kimi tabuları yıkması bakımından hem ilginç hem de üstünlükleri olan bir yapımdır. 'Reklam olur' gerekçesiyle adından ya da gösterildiği yerlerden söz edilmeyen filmler, tiyatro oyunları ve diğer etkinlikler, kitaplar ve onları basan yayınevleri artık çekincesizce ele alınabilmekteydi. TV 2'nin belli aralıklarla yayımlanan izlencelerinde yeni açılan sergileri, opera, bale gösterilerini, tiyatro oyunlarını takip etmek mümkün olabilir düzeye getirilir."¹⁵⁶ Bu atılımlar yine de 1980 sonrası bir kültür yozlaşmasına neden gösterilen televizyon'u kurtarmaya yetmez. Kitle iletişim aracının bu yozlaşmaya yardımıyla tiyatro yalnızca güldürü veya cinsellik öğesinin ağır bastığı bir eğlenceye dönüşür; TV ile koşullanan seyirci, tiyatroda eğlenmeye ve gülerek deşarj olmaya özendirilmiş olur.

¹⁵⁴ "Özel Tiyatrolara Destek İçin yeni Önlemler", *Milliyet Sanat*, sayı: 202, 15Ekim 1988.

¹⁵⁵ Özdemir Nutku, "Tiyatromuzun Değişmeyen Sorunları (1), Duraklamadan, Gerilemeye...", *Milliyet Sanat*, sayı: 170, 15 Haziran 1987, s.30.

¹⁵⁶ Mahmut T. Öngören, "TV'de Kültür Ve Sanat", *Milliyet Sanat*, sayı: 205, 1 Aralık 1988, s. 41.

1989 yılına girildiğinde Kültür ve Turizm Bakanlığı, Devlet ve özel tiyatrolarda yeni bir anlayışı getirmenin peşine düşer. Bakan Tınaz Titiz'in imzası ve Devlet tiyatroları Genel Müdürü Bozkurt Kuruç'un katkısıyla 'Türk Tiyatro Politikası' adlı bir kitapçık yayınlanır. Bu kitapçığın amacı, tiyatro alanında benimsenmesi istenilen ilkeleri tiyatro ile ilgili kişi ve kuruluşlar önünde tartışmaya açmak, olarak saptanır. Yayınlanan bu dökümanda özel ve devlet tiyatrolarının işlevlerine değinilirken, Devlet Tiyatrosu'nun yüksek sanat değerine sahip eserler yoluyla 'prestij tiyatrosu' olması yönünde bir restorasyon anlayışı yatar. Özel tiyatroların işlevi ise, halkın çeşitli kesimlerinin duygu, düşünce ve ihtiyaçlarına yönelik tiyatro hizmetleri verme yönünde belirlenir. "Bu ayrım içinde Devlet Tiyatroları 'yüksek sanat değerine sahip eserler' yoluyla prestij tiyatrosu olma yoluna giderken, özel tiyatrolar 'halkın çeşitli kesimlerinin duygu, düşünce ve ihtiyaçlarına yönelik' tiyatro hizmeti verme yoluna gidecektir. Peki, halkın çeşitli kesimleri, Devlet Tiyatroları'nın fonksiyonları içinde bulunan, yüksek sanat değerine sahip eserlere nasıl ulaşacaktır, bu yüksek sanatdeğeri olan eserlerle neyin ve kimlerin prestiji sağlanacaktır? Burada artık, toplumumuzun kendini ifade etme ihtiyacını gerçekleştirecek olan özel, kamu ve devlet tiyatrolarının birbirini tamamlayan bir bütün içinde gelişme amacı ortadan kalkmaktadır. 157 Kendi içinde çelişkili ifadeler taşıyan maddelerden biri tiyatronun yaygınlığı konusunda göze çarpar. Türkiye genelinde tiyatroyu yaygınlaştırma hedefinde olan Devlet Tiyatrosu bir madde ile bu işlevi özel tiyatrolara bağlamak istemektedir. 6. maddede 'Tiyatronun coğrafi yaygınlığının sağlanması Devlet Tiyatrolarınca değil, kendilerine uygun iklim sağlanacak özel tiyatrolarca yapımı gereken fonksiyondur' diyor. Yani bölge tiyatrolarına son, yaygınlaşmayı engellemek, halkın vergileriyle desteklediği devletin tiyatrosunu saray tiyatrosu zihniyetiyle ele almak ve daha ileride açıklanacak maddelerde yer aldığı gibi Millî Eğitim, Gençlik ve Spor Bakanlığı, Millî Savunma Bakanlığı, Kamu kuruluşları ve Turizm Bakanlığı'nca kendi yaklaşımlarına uygun temsilleri satın alarak bu iklim yaratılacaktır. Bugün bulunduğu kentten yola çıkarak turnede sıkıntı çekmeden, sefil olmadan halka tiyatro götürebilecek kaç özel tiyatro vardır? Ya da temsili satın alınacak özel tiyatrolara uygulanacak kıstas nedir? Bu işlev devletin tiyatrosuna niçin verilmemiştir?(...) Devlet, tiyatro düzeyinin yükseltilmesini güdümlü bir özelleştirme eğilimindedir. 158

¹⁵⁷ Haluk Şevket Ataseven "Devletin Tiyatro Politikası Var Mı?", Hürriyet- Gösteri, sayı: 103, Haziran 1989, s.70.

1989- 90 tiyatro sezonuna Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın da desteği ile giriliyormuş gibi bir hava yaratılır. Repertuvarı oluşturan oyun listesinin çoğunluğu yerli oyunlardan oluşur. *Ankara Devlet Tiyatrosu*, G. Dilmen'in *Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını*, Yılmaz Karakoyunlu'nun *Zirveden Sonra- Sokullu*, M. Baydur'un *Cumhuriyet Kızı*, Nihat Asyalı'nın *Yunus Diye G r nd m* oyunlarının yanında önemli bir yabancı yapıt gündeme getirmez. *İstanbul Devlet Tiyatrosu* T. Oflazoğlu'nun *Gardiyan*, A. Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, M. Baydur'un *Yangın Yerinde Orkideler*, S.K. Aksal'ın *Kral  ş mesi*, L. Bernstein'in *Batı Yakası Hikâyesi* ile  hevov'un *   Kızkardeş'ini* yeni oyunlar olarak sahneler. *Bursa Devlet Tiyatrosu*  . Hacıbekov'un *Meşhedi İbad*, *İzmir Devlet Tiyatrosu* Shakespeare'in *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*, *Adana Devlet Tiyatrosu* Goldoni'nin *İki Efendinin Uşağı* ile sezona girer. *Diyarbakır Devlet Tiyatrosu* perdelerini R. Bilginer'in *Yunus Emre* ve T. Özakman'ın *Ah şu Gençler* oyunlarıyla açar. *Trabzon Devlet Tiyatrosu*, geçen yıldan kalan  il Horoz oyunun yanında Mrozek'in *Sığıntılar*, H. Taner'in *Gözlerimi Kapatım Vazifemi Yaparım*, Aurel Baranga'nın *Kamuoyu* oyunlarını seyirci karşısına  kartır.¹⁵⁹

"AST 1989- 90 sezonuna **Su suzlar (Sacco ile Vanzetti)** ve N. Hikmet'ten **Yusuf ile Menofis** oyunlarıyla girer. *Taner Barlas- Mim Tiyatrosu* H. Taner'den **Zilli Zarife**'yi hazırlarken Erdoğan Akduman'ın **Kafalar** adında tek kişilik bir oyun da sunar. *Hadi  aman Yeditepe Oyuncuları* seyirciye 'gıdıklamadan bir komedi' oynamak amacıyla Pierrette Bruno'nun **Pepsi** adlı oyununu seçer. Bu seçimi seyircinin tercihine bağlayan Hadi  aman, genel isteğin bu yönde olduğunu vurgular. *Bizim Tiyatro* geçen sezondan kalan **Yargı**'ya devam ederken Zafer Diper'in kurgulayıp yönettiği Brecht'ten **Halkın Ekmeği** adlı oyunu hazırlar. *Dormen Tiyatrosu* **Kaç Baba Kaç** adlı bir vodville perde açarken, Haldun Dormen'in hazırladığı **Yolun Yarısı** adlı bir müzikali de sıraya sokar. Amaçlarının fazla iddialı olmayan bulvar tiyatrosunun en iyi örneklerini, en iyi şekilde sunarak seyirciyi mutlu edecek saatler yaşatmak olduğunu söyleyen Dormen, bu yılki çizgilerine aynı şekilde devam eder. Öyle anlaşılıyor ki seyirci artık tiyatrolara tam anlamıyla yön vermektedir. 1980'lerin ortalarında topluluklar kendi çizgilerinin dışında birkaç örnek yapmayı deneseler de seyircinin 'eğlenme' y nt  ağır basmış ve zaten ağırlıklı olarak

¹⁵⁸ Hülya Nutku, "Devlet Tiyatromuz İçin Ne Düşünüyor", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 103, Haziran 1989, s: 66- 67.

¹⁵⁹ Atila Sav, "Devlet Tiyatroları'nda Bu Mevsim, Yerli Oyunlar Ağırlıkta", *Milliyet Sanat*, sayı: 225, 1 Ekim 1989, s: 9- 10.

Bkz., Atila Sav, "Trabzon'da İki Oyun", *Milliyet Sanat*, sayı: 238, 15 Nisan 1990, s.45.

tiyatronun bu işlevinden yararlanan topluluklar da kendi özlerine dönmüştür. İşte Enis Fosforoğlu'nun söyledikleri;

(...) Bir özel tiyatroyu ekonomik sorunlardan, seyircinin kültür dağınıklığından ve yaşama gerekliliğinden soyutlayamadığımız için büyük laflar etmenin anlamı yok. Seyircimi şaşırtmayan, belli düzeyde tiyatro yapıyorum. Eskiden insanlar, 'Oyun güzel mi?' diye soruyorlardı. Geçen yıl gişenin yanında duruyordum. Şık bir hanımefendi 'Komik mi Enis Bey, gülecek miyiz?' diye sordu. ¹⁶⁰

Enis Fosforoğlu Tiyatrosu, bu anlayışın uzantısında H. Taner'in **Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım** adlı oyununu sahneler. *Kent Oyuncuları*, kolay, ucuz ve seyircinin düşünmesine izin vermeyen oyunlar dolayısıyla seyircinin yozlaştırıldığını söyleyerek bu işin sorumluluğunu bir ucuyla eğitimsizliğe bir ucuyla tiyatrolara bağlı tutar. Topluluk sezon içinde, M. Baydur'un **Yalnızlığın Oyuncakları** ve A. Nesin'in **Bir Şey Yap Met**, A. Ağaoğlu'nun **Çok Uzak Fazla Yakın** adlı oyunlarını sahneler. Sezonun son çalışması olarak Oğuz Aral ile ortak bir çalışma hazırlayan topluluk, N. Hikmet'in **Kuvayı Milliye'sini** oynar. *Hodri Meydan (Levent Kırca Tiyatrosu)* O. Arayıcı'nın **Seferi Ramazan Bey'in Nafile Dünyası** ile Dario Fo'nun **Bir Anarşist'in Kaza Sonucu Ölümü** oyunlarını sahneler. *Gönül Ülkü- Gazanfer Özcan Tiyatrosu*, geçen yıldan oynadıkları **7 Yıl Sonra**'ya devam eder. *Poyrazoğlu Tiyatrosu* bulvar komedisi üzerindeki çizgisine devam ederek bu sezona **Cinayet Palas** ve **Çehov Yalta**' da oyunları ile girer. *Ortaoyuncular Soyut Padişah* ve *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* oyunları ile perde açar. **Ferhangi Şeyler** devam ederken **İstanbul'u Satıyorum** yeni yorumuyla sahneye gelir. *Nejat Uygur Tiyatrosu Cibali Karakolu* ile seyirciyi karşılar." ¹⁶¹

Bu sezon oyunlarda 'eğlence' yönünün ağır bastığı görülür. 'Hoş saatlere kurban' edilen bir tiyatronun tarihsel işlevi olmayacağını savunan toplulukların karşısında seyircinin bu tarzı istediğini ve en basit gülmece de bile bir mesaj olduğunu söyleyen topluluklar yer alır. Rutkay Aziz eğlence öğesinin tiyatro için zorunlu ama odaklaşan bir tiyatro anlayışına dönüşmesinin de tehlikeli olacağını ve bu bakımdan tiyatronun gelişimine hiç bir katkısı olmayacağını vurgular.

¹⁶⁰ Seçkin Selvi Cılızoğlu, "Yeni Mevsimin Eşiğinde Tiyatrolarımızın Sorunları ve Beklentileri", *Milliyet Sanat*, sayı: 225, 1 Ekim 1989, s. 6.

¹⁶¹ Seçkin Selvi Cılızoğlu, "Yeni Mevsimin Eşiğinde Tiyatrolarımızın Sorunları ve Beklentileri", *Milliyet Sanat*, sayı: 225, 1 Ekim 1989, s: 2- 8.

Tiyatromuz 1980'li yılların başından bu yana (1985) yeni bir kaynakla beslenmeyen, akacak bir yönü olmayan, durgun bir su birikintisine dönüşmüştür. Çünkü tiyatromuzda 'çatışma' durmuştur. Sokaktaki, köşebaşlarındaki, kapı önlerindeki çatışmaların durması başka şeydir, tiyatrodaki 'çatışma'nın durması başka şey... Yirmi beş yüzyıl önce kurumlaşmış bir sanat olarak ortaya çıkışından bu yana tiyatronun temel ögesi 'çatışma' olmuştur. Oyunun türü gereği güldürse de ağlatsa da, insanın tanrıyla, bireyin toplumla, güçsüzün güçlüyle, haklının haksızla, doğrunun yanlışla, güzelin çirkinle hesaplaşmasını sağlayan, seyircisini içinde bulunduğu tarihsel, toplumsal, ekinel koşullar içinde duymaya ve düşünmeye yöneltten, seyircisini bir yerden alıp bir yere ulaştıran, doğurgan, yapıcı bir 'çatışma'dır bu. 80'ler Tiyatrosu'nda ise genellikle hesaplaşma olgusunu neredeyse yok sayan, güncel toplumsal duyarlığa seslenmeyen 'çatışmacıklar' içeren, eski- yeni, yerli- yabancı oyunlar sergilenir olmuştur.¹⁶²

Bu yılki ödüllere gelince; 1989- 90 Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri'nde Mehmet Baydur **Yangın Yerinde Orkideler** oyunuyla 'başarılı yerli yazar' seçilir. Işıl Kasapoğlu **Kral Lear** ile 'başarılı yönetmen' seçilir. Yılın 'başarılı yapımı' olarak **Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz** alır. İsmet Küntay Tiyatro Yazarı Ödülü **Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını** ile Güngör Dilmen'e verilir. Mehmet Baydur, Sanat Kurumu tarafından **Yangın Yerinde Orkideler** ile 'en iyi oyun yazarı' ödülünü alır. 'En iyi yapım' ödülü ise **Beğendiniz Gibi** oyununa verilir. Kültür Bakanlığı Tiyatro Başarı Ödülleri ise 'en başarılı tiyatro yazarı' dalında Refik Erduran'a verilir. Türk Tiyatrosu'na yaptığı katkılar dolayısıyla Aziz Nesin'e 'Jüri Özel Ödülü' verilir.¹⁶³

1989'da tohumları atılan Şehir Tiyatroları bünyesinde bir 'repertuvar kurulu' oluşturma fikri 1990 döneminde hayata geçer. Belediye tarafından Şehir Tiyatroları yönetmeliğinde 'daha demokratik, daha katılımcı, daha çağdaş' olma adına bazı değişiklikler yapılır. Bu değişikliklerin başında da

¹⁶²Ayşegül Yüksel, "Tiyatromuzun 1985'i: Duraklama Sürüyor", *Hürriyet Gösteri*, 1985, s.20.

¹⁶³ "1990: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları", *Milliyet Sanat*, sayı: 255, 1 Ocak 1991, s: 9-10.

'repertuvar kurulu'nun oluşturulması gelir. "Bu kurul tiyatro meslek örgütlerinin gösterecekleri adaylardan Belediye Başkanı'nın seçeceği iki üyeden, tiyatroya ilişkin fakülte ve konseratuvarlardan dekan ve müdürlerin önereceği adaylardan Belediye Başkanı'nca seçilecek bir üyeden, tiyatro yazarı, çevirmeni, araştırmacı ve eleştirmenleri arasından Belediye Başkanı'nca seçilecek bir üyeden, Şehir tiyatrosu sanatçılarından aralarından seçeceği bir üyeden, İstanbul Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanı'ndan ve Şehir Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmeni'nden oluşmaktadır. ¹⁶⁴ "Yedi üyesinden beşinin Belediye Başkanı tarafından saptanan repertuvar kurulunda 'dışardakiler'in kefesi, Şehir tiyatroları kefesinden ağır basmaktadır. *Bir tiyatrodaki eser seçimini ne denli bilgili, kültürlü, deneyimli olursa olsun dışarıdan katılanlar değil, o tiyatrodaki soluk alıp verenler, o tiyatroların eksikliğini fazlasıyla bilenler yani tiyatro ailesinden seçilmiş kişiler yapabilir* diyen Dikmen Gürün, tiyatro sanatının yaratıcılığına ters düşen kurullar aracılığı ile tutucu bir yaklaşım izleneceğine, daha sistematik bir dramaturji anlayışı üzerinde durulmasını öngörür." ¹⁶⁵ Tartışmalar dışarıda devam ederken içinde Gencay Gürün, Hilmi Yavuz, Sabahattin Kudret Aksal, Ahmet Levendoğlu, Pınar Kür ve Zihni Küçümen'in yer aldığı bir *Repertuvar Kurulu* oluşur. "Yönetmelikte yapılan diğer bir değişiklik de Genel Sanat Yönetmeni'nde aranan nitelikler konusundadır. Daha önce 'sanat yönünden kültür ve deneyimleriyle ün yapmış; tiyatroyu öteden beri meslek edinmiş oyuncu ya da rejisörler' arasından Belediye Başkanı'nca atanabilen Genel Sanat Yönetmeni için, yeni yönetmeliğe göre 'memur olma niteliğine sahip, tiyatro alanında çalışmış rejisör, oyuncu, yazar, eleştirmen, araştırmacı, çevirmen, öğretim üyesi veya öğretim görevlisi' olma vasıfları aranır." ¹⁶⁶ "Önceki yönetmeliğe göre kurumun tiyatro sanatının doğrudan yaratıcıları tarafından yönetilmesi gözetilirken, 'tiyatro dışı güçlerin' desteğiyle bu yetkiye son verilerek 'gecikmiş heveslilere' kapılar kapatılmış olur. Anılan maddenin yeni şekli ise, 'tiyatro alanında çalışmış' gibisinden bulanık bir tanımlamanın ardından Genel Sanat Yönetmeni'nde aranılan niteliklerin genişletilmesidir. Nitekim, 1984'ten bu yana - Yönetmeliğe aykırı bulunarak- kaçınılan uygulama bu ekleme sayesinde gerçekleştirilmiş; değişikliği izleyen ilk günlerde, Sn. Gencay Gürün

¹⁶⁴ "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Yönetmeliği'nde Yapılan Son

Değişiklikleri Nasıl Değerlendiriyorsunuz?", *Milliyet Sanat*, sayı: 238, 15 Nisan 1990, s. 24.

¹⁶⁵ Dikmen Gürün Uçarar, "Yapılan İş, Bir Geriye Gidiştir", *Milliyet Sanat*, sayı: 238, 15 Nisan 1990, s: 26- 27.

¹⁶⁶ "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Yönetmeliği'nde Yapılan Son

Değişiklikleri Nasıl Değerlendiriyorsunuz?", *Milliyet Sanat*, sayı: 238, 15 Nisan 1990, s. 24.

6 yıllık yetkilerini 'yetkisiz' kullandığı Genel Sanat Yönetmenliği'ne 'nihayet' atanabilmiştir. 'Pazarlığın' nesnel sonuçları apaçık ortadadır!"¹⁶⁷ Başar Sabuncu, yasada yer almayan 'çevirmen' eklemesinin Gencay Gürün'ün yerini sağlamlaştırmak amacıyla bulunmuş bir kılıf olduğu düşüncesini savunur. Yeni yönetmelikte, oyun dağarcığının saptama yetkisinin Genel Sanat Yönetmeni Başkanlığı'ndaki Yönetim Kurulu'na tanınması, yönetmenleri belirlemenin de Genel Sanat Yönetmeni'nin kişisel yetkisine bırakılması, sanatçıya göre *tek şef* yönetiminden başka bir şey değildir. "Tek merkezden yürütülen oyun seçimi, Edebi Kurullarla, Repertuvar Kurulu'yla, ki aslında üst düzey yöneticilerin ağzından çıkan iki kelimeye bağlanmış olur. Tek merkezden yapılan oyun seçimi tiyatrodan oyun yazarlarıyla bağları da koparmış, yazar adaylarıyla ilişki kurulmasına engel olmuştur. " ¹⁶⁸

Gerek Şehir Tiyatrosu'nda olsun gerek Devlet Tiyatrosu'nda olsun, kadrolaşmada büyük sorunlar yaşanır. Kadroların aşırı yüklenmesinden dolayı yöneticilerin sayısal olarak sanatçıları aştığı görülür. "Bölgelere doğru yayılan Devlet Tiyatroları kadrolarını düşününce bu kurumun tek elden yönetilmesi neredeyse olanaksızlaşır. İdarî mekanizmayı işletmede ortaya çıkan güçlükler, giderek kişilerin tercihlerine ve kişilerin kendi değerlendirilmelerine bağımlı, üretken olmayan, atıl bir kapasite ortaya çıkartır."¹⁶⁹ Bu durum ileride 'özerk model' ya da 'yerinden yönetimi esas alan birim tiyatrolar' modelini tartışmaya açacaktır. Ancak bu konuda bugüne kadar herhangi bir olumlu gelişme yaşanmaz.

1990'lardan geriye doğru baktığımızda bir yandan ulusal ve uluslararası sanat şenlikleri, tiyatro festivalleri, sinema günleri, fotoğraf, resim, heykel, karikatür sergileri, açılışlar, paneller ve benzerleriyle umut dolu bir tablo görürken, bir yandan çağdışı kalmış zihniyetlerin baskıları sürüp gider. 1990'lara girdiğimiz dönemlerde yasaklar hâlâ gündemdedir. *Ankara Birlik Tiyatrosu*'nun sahnelediği Erol Toy'un *Pir Sultan Abdal* adlı oyunu, İstanbul valiliğince yasaklanır. Tiyatro Eleştirmenleri Birliği (TEB), Tiyatro Yapımcılar Derneği (TİYAP) ve Tiyatro Oyuncular Derneği (TODER) bu yaklaşımı kınar. ¹⁷⁰ "1983 yılından bugünlere kadar 458 yayın hakkında toplatma kararı, bu yayınların sorumlularından 2792 yazar, gazeteci, çevirmen ve yayıncının yargılanmasından sonra 368 imha kararı alınır. Bu görünüm de baskı ve

¹⁶⁷ Başar Sabuncu, "Tiyatroyu Tiyatrocular Yönetir", *Milliyet Sanat*, sayı: 238, 15 Nisan 1990, s: 25- 26.

¹⁶⁸ Başar Sabuncu, "Tiyatroda Devrim Tartışmaları (II), *Tiyatro*, sayı: 35, Mart 1994, s.38.

¹⁶⁹ Murat Karasu, "Tiyatroda Devrim Tartışmaları (II), *Tiyatro*, sayı: 35, Mart 1994, s.37.

¹⁷⁰ "Pir Sultan Abdal'a Yasaklamaya Tepki", *Milliyet Sanat*, sayı: 248, 15 Eylül 1990, s. 58.

sansürün tam anlamıyla işlediğinin bir kanıtıdır.

(...) Gösterişli, dışı yaldızlanmış, parlak bir görünüşün ardında, sanatın gelişmesini, kalıplarını kırıp yenilenmesini, özgür bir biçimde yasaksız, kısıntısız, engelsiz üremesini kaba ve utanç verici bir biçimde durduran bu karanlık güçler, ülkenin özgürlükçü demokrasiyi elde etme çabasını sinsice arkadan vuran bir taktik izlemektedir.¹⁷¹

Özdemir Nutku'nun sözünü ettiği bu sinsî taktik kendini eğitim ve yayın dünyasında da göstermekte böylece kültür hayatımızı sarsmaya devam etmektedir. YÖK'ün uygulamaları bütün şiddetiyle sürerken eğitim politikasında izlenen tasarruf nedeniyle süreli yayınlardan vazgeçilmiştir. Dünyada olup biteni bilimsel dergilerden izleme olanağı bulan öğretim üyeleri ve öğrenciler artık kendi harçlıklarından bu işi yapmak zorunda kalacaktır. Bu sırada sürekli yapılan kağıt zamları yayınevleri yıpratmaktadır. Türkiye Yazarlar Sendikası üyeleri Çağaloğlu'ndaki merkezlerinin önünde hükümetin son on yıldır uyguladığı politikayı ve son kağıt zamlarını protesto eden, sorumluları uyaran bir toplantı düzenler. Sendika Başkanı Aziz Nesin, *yazarların sokağa dökülmesi hayırlı değildir. Tarihsel deneyimler bunu göstermiştir. Ama bizi zorla sokağa döktüler* derken, Demirtaş Ceyhun da hükümetin uyguladığı kültür politikalarını eleştirerek yapılan kağıt zammının yeni bir sansür olduğuna dikkat çeker.¹⁷² Dergiler ekonomik olarak çökertilmek istenirken basın yasası yoluyla siyasi olarak da darbe yemektedir. Sosyalist çizgide çıkan siyasi dergilerin yayın yaşamına geçme şansı bile olmaz. **Yeni Çözüm, Emegın Bayrağı, Yeni Demokrasi, Güneşe Çağrı, Toplumsal Diriliş, Güneşe Çağrı, Toplumsal Kurtuluş** dergileri üzerindeki baskılar yoğun olarak sürerken keyfî gerekçelerle toplatılır. Demokrasi ve basın özgürlüğü olduğunu savunan hükümet aynı şansı sosyalistlere vermez. Yedi ilin dergi bürolarında yazı işleri müdürleri, sahipleri ve sorumluları açlık grevine başlar. Yazarlar Sendikası yayınladığı basın açıklamasında, dergilere, gazetelere ve kitaplara karşı yapılan girişimler ve takınılan tavrın çağdışı ve korkunç olduğunu vurgular. Siyasal düşüncelerini yazılı olarak açıkladıkları için gece yarısı güvenlik kuvvetlerince evden alınıp bilinmeyen adreslere götürülen pek

¹⁷¹Özdemir Nutku, "1989'dan 1990'a Türkiye'de Kültür ve Sanat", *Milliyet Gazetesi*, 7 Ocak 1990, s. 11.

¹⁷² "Türkiye Yazarlar Sendikası Hükümeti Uyardı", *Milliyet Sanat*, sayı: 191, 1 Mayıs 1988, s. 56.

çok yazar ve dergi sorumluları vardır. Bir yandan kağıt zamları, bir yandan dağıtım tekellerinin oldukça sert sınırlamalar getirmeleri, bir yandan PTT'nin özellikle basına uyguladığı aşırı ücret ve KDV gibi mali sınırlamalar; bir yandan *Muzır Yasası* bir yandan 141- 142 maddelerle kitap toplatmalar sürerken demokratikleşmekten söz etmek olanaksızlaşır.¹⁷³ 12 Eylül ile ülkenin üzerindeki baskı elbette eleştiri kurumunu da etkiler. Üniversitenin özerkliğini elinden alıp ona üniforma giydirmeye çalışan anlayış, her alanda bir standardizasyona gider.¹⁷⁴

Eleştirinin olmadığı yerde kültürel gelişme de olmaz. Basında ve dergilerde sanat sayfalarına, birlik ve beraberliği (!) sağlamak adına olumlu eleştirileri basmaları önerilmiştir (!)... Tüm derneklerde olduğu gibi sanatçıları bir araya getiren derneklerin kurulması da engellenmiştir. (Örneğin, Eleştirmenler Birliği, Eleştirmenler Derneği adıyla kurulma izni alamamıştır.) İşte bu nedenlerden dolayı, tiyatrolarımızda da sanatçıları eleştiriden yoksun bir ortam içinde, her yaptıklarının onaylandığı ya da sorgulanmadığı için, herşeyi pazarlar duruma getirilmiştir.¹⁷⁵

Tiyatronun statükocu bir yapıya dönüşmesinde eleştiri mekanizmasının yok edilmesi büyük bir rol oynar. 12 Eylül öncesinde oldukça hareketli ve etkili olan bu eleştiri sisteminde seyirci, sahne ve eleştirmen devingen bir etkileşim yaşamaktaydı. Oysa, 1980'den sonra sanatta eleştiri yok edilir. Düşünce ve yaratma özgürlüğü kısıtlanan, altına imza koyduğu uluslararası antlaşmalara aykırı, çağdaş demokrasilerde benzerine rastlanmayan 'düşünce suçları' gerekçesiyle nice sanatçıyı hapse koyan, Basın ve 'Muzır' yasalarında, iktidarların, savcılarının keyfî uygulamalarına olanak veren, insanları okumaktan, kitaptan soğutan bir ülkede yazarlık tehditle kuşatılmış bir meslek durumdadır. Henüz gelir getirmeyen bir meslek olduğu gibi, yazarlar ürünlerini yayınlatacak yayınevi ve dergi bulmakta da güçlük çeker. Özdemir Nutku, gerçek yazarların 12 Eylül'den etkilenmediğini, atılım yapamamış olanların ise 12 Eylül yüzünden değil, çağdaş tiyatronun vardığı boyutların farkında olmadıklarından kendilerini geliştiremediklerini söyler. Bunda o

¹⁷³ "Günümüzde Basın... Sansür... Baskılar... , *Milliyet Sanat*, sayı: 196, 15 Temmuz 1988, s: 28- 29.

¹⁷⁴ Özdemir Nutku, "Tiyatromuzun 12 Eylül'le Değişen Yüzü", *Evrensel Kültür*, Ekim'93, s. 37.

¹⁷⁵ Hülya Nutku, "Tiyatrodan Pembe Diziye", *Evrensel Kültür*, Ekim'93, s.37.

dönemdeki tiyatronun genelde statik ve değişmeyen uygulamaları da rol oynamaktadır ¹⁷⁶

Sözünü ettiğimiz siyasal, kültürel ve toplumsal ortam içerisinde yazarlar bir şekilde yazma eylemlerine devam etmişler ve bu dönemde hiç de azımsanmayacak sayıda oyun yazmışlardır. Yazarları çevreleyen koşulları ele aldığımız bu bölümden sonra bir çıkarım yapabilmek için yazarların oyunları ile hangi konulara eğildiklerini ve nasıl bir çizgide yol aldıklarını görebilmek adına su yüzüne çıkmış oyunları, içeriksel olarak inceleme zorunluluğu doğar.



¹⁷⁶ Özdemir Nutku, "Tiyatromuzun 12 Eylül'le Değişen Yüzü", *Evrensel Kültür*, Ekim'93, s: 36- 37.

3. BÖLÜM

1980- 90 DÖNEMİ TÜRK TİYATROSU OYUN YAZARLIĞINDA GÖRÜLEN İÇERİKSEL EĞİLİMLER

I.) AYDIN ÇEVREYE YÖNELME EĞİLİMİ

A. Kendi Dünyasına Çekilen Romantik Aydınlar

1980- 90 dönemi içerisinde yazılan oyunların içeriksel eğilimleri gözönüne alındığında büyük bir bölümü aydın kesimin içinde bulunduğu durumun eleştirisine dayalı olduğu gözlenir. Bu yaklaşım, daha çok yazarın aydını gördüğü yer ve oturttuğu konum ile ilgilidir. Oyunun içinde ise eleştiriye getiren aydının kendisidir. Yaşanılan dönemin değişen koşullarının belirlediği değerler insanın tutunabileceği sağlam dayanaklar değildir artık. Aydın içinde yaşadığı dönemin bir parçası olmaktan çok gözünün önünde akıp giden yaşamın bir seyircisi durumuna sokar kendini. Olup biteni izler, herşeyi farkında olarak izler. Farkında olmak ama bir şey yapamamak noktasında çevresini ve olayları dönüştürememenin iç sıkıntısını yaşar. Karamsarlığın yarattığı bir boğuntu ile kendine kaçış noktaları arayan aydınlar 'romantik' bir tavır içerisinde kendini saydam cam bir kafese sokarlar. Buradan herşeyi görmek olasıdır ve hiçbir şey yapamamak da kaçınılmaz. Aydın kesimin yaşadığı çelişki, o'nun tarihi misyonundan gelen bir sorumluluk duygusu ile sorumluluklarını yerine getirememenin acısı arasına yerleşir. Bu grup içinde ele alacağımız oyunların bir bölümünde sözü edilen tutum, aydınların öznel eğilimlerinden kaynaklanmaktadır. Bir bölümünde ise meslekî belirleyicilik rol oynar. Öğretmen, sanatçı, bilim adamı, din adamı ya da serbest meslek sahibi olması ve yahut iyi eğitim görmüş olması da belirleyici olabilir. Konuya aydın'ın bir tanımını yaparak girmekte yarar görmekteyiz. *Aydınlar herhangi bir toplumda, iletişim ve anlatımlarında, toplumun öbür üyelerine oranla daha sık bir şekilde, insan, toplum, doğa ve evren konusunda genel kapsamlı ve soyut simgeler kullanan kişiler topluluğudur. Bu çeşit simgelerin daha sık kullanılması kendi öznel eğilimlerinin ya da mesleki bir rolün zorunluluklarının işlevi olabilir. (...) entellektüel eğilimler ya da ilgiler, entellektüel rolleri yerine getiren kişilerde değişik yoğunluk derecelerinde varolabilir ve kimi zaman entellektüel sayılmayan işleri yapan kimselerde de bulunabilir... Farklılaşması daha ileri aşamalara varmış toplumlarsa daha uzmanlaşmış*

entellektüel rollerini gerektirir ve sağlar, bu roller de bireyi, grubunu ve toplumu evrende belli bir yere yerleştirir; kötülüğün varlığını yorumlar, açıklar ve denetlemeye çalışır; otoritenin sorumluluklarını tanımlar; toplumun geçmiş deneylerini yorumlar; gençliği toplumun gelenekleri ve becerilerine göre eğitir; toplumun değişik kesimlerinin estetik ve dini yaşantılarını hazırlar ve yönlendirir; doğanın denetimine yardımını sunar.

1

Tanımlamadan da anlaşılacağı gibi aydınların yaşama olan müdahaleleri, yön verme ve dönüştürme güçleri söz konusudur. Bu tür eylemleri onları toplumda oynadıkları role göre tanımlamamızı gerektirir. Türkiye’li aydınların tarihsel süreç içerisinde oynadıkları rollerde özellikle siyasal koşulların önemi büyüktür. “Türkiye aydınlarının eğitimi, formasyonunda ve hayat pratiklerinde bürokratik aygıt geleneksel olarak belirleyici olmuştur. Böylece, örneğin bu aygıtın değiştirmek istediği geleneksel yapıya, geleneksel ideolojiye karşı radikal tavır alan Türk aydınları, aygıtın kendisine ve ürettiği ideolojiye karşı radikal ve hatta eleştirel tavır alamamışlardır. Dolayısıyla, Türkiye’de aydınların şimdiye kadar ürettiği kültür de resmi- bürokratik kalıpların pek az dışına çıkabilmiştir.”² Oysa Batılı ‘modern aydın örneklerinde, bunların varolan ideolojik otorite ile çelişmiş olduğunu görürüz. Otorite ile mücadele eden aydın, kendi kimliğini de bulmuş olur. Bugünkü aydın tavrını belirlemede önemli rolleri olan Osmanlı aydınları ise otoriteyle bu anlamda bir çelişkiye düşmedikleri gibi, aksine, otoritenin emriyle aydınlaşırlar. Aydın olduktan sonra da devlet yapısı içinde yer alırlar; bu bakımdan aydın kimlikleri ile bürokrat kimlikleri birarada varolur. “Osmanlı Devleti, ortaya çıkmasına katkıda bulunduğu bu aydınlarla sistem içinde kaldıkları sürece barışıktır; sistemin dışına çıktıkları zamanlarda ise çatışır. Varoluşları bir bakıma ‘zoraki’ bu aydınlar, dönüştürmek istedikleri halkla da uzak ve ilişkisiz kalmışlar ve bu nedenle çoğu zaman hem devletin, hem yığınların uzağına düşmüşlerdir. ‘Vatan’, ‘hürriyet’, ‘istiklâl’ gibi ulusal, insani ve masum isteklerle ortaya çıkan Namık Kemal, sürgün edilmesine de şaşmıştır, halkın kendisini bu sürgünden kurtarmayışına da...”³ Bu noktada Osmanlı toplumunda yetişen aydınların kurumsal niteliği dikkat çeker.

¹ Edward Shils, “Aydınlar”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans.*, İletişim Yay., cilt: 1, İstanbul 1983, s. 137.

² Murat Belge, “Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar”, *Aynı*, s. 128.

³ B. Beliz Güçbilmez, 1975- 1995 Arasında Türk Tiyatrosunda Aydın Olgusu, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, AÜ. , Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara 1996, s. 13.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında aydınların bürokratik karakteri Osmanlı dönemine oranla çok da değişmez. Çünkü rejim, çok partili ve seçimli bir demokrasiye dayanmadığı için Cumhuriyet Halk Partisi temsili bir politik parti olmaktan çok, o dönem için Türkiye'yi inşa eden fiili bir güç gibidir. Aydınlar, bu partiyi, toplumu Batılı yönde dönüştürme aygıtı olarak gördüler. Zorlu dönüşümleri yaşayan Türkiye'de Batılı anlamda güçlü toplumsal sınıfların olmayışı nedeniyle de aydınların ülkenin toplumsal kaderi üzerindeki rolü büyük olur. "Bu koşullarda toplumu dönüştürmenin yöntemi, yukarıdan aşağı olduğu ve çok çeşitli dallara ayrılmış karmaşık bir devlet aygıtından bağımsız düşünülemediği için aydınların bürokratik karakteri devam eder. Tek partili rejimin sonlarına doğru, bu rejime muhalif, özellikle kültürel düzeyde daha gelenekçi, kapitalist ilişkilerin yaygınlaşması anlamında, öncelikle ekonomik düzeyde ise daha atılımcı yerel aydınların, bir bakıma bürokrasi- dışı aydınların sayısı çoğalır. Demokratik Parti hareketinin genişlemesine olanak sağlayan bu aydınlar, 'eğitim görmüş' olmaları bakımından o dönemde geçerli olan aydın tanımına uymakla birlikte, benimsedikleri politik ve ideolojik tutumlarıyla klasik türk aydınlarından farklılaşmaya başlarlar. Cumhuriyet'le birlikte devrimlerin de etkisiyle Türkiye'nin eğitim sisteminde büyük değişiklikler olur. İlkokulların Anadolu'da yaygınlaşmaya başlaması, Latin alfabesiyle birlikte okuma ve yazmanın kolaylaşması sonucunda köy nüfusu da dahil olmak üzere insanlar eğitim görme olanağına kavuşur. Bu sürecin sonunda da öncekinden belirli farklılıklar gösteren yeni bir aydın tipi doğar. Öğretmenliğin meslek olarak seçilmesi yaygınlaşırken, köy öğretmeni, devletin yeni cumhuriyetçi anlayışını köyde temsil edecek kişi olarak belirir. Bu nedenle köy öğretmenleri, yalnızca eğitimsel değil politik bir çerçeve içinde kendilerini bulurlar. Köy öğretmenin bir aydın olarak kurtarıcı görevi, daha sonra kurulacak olan Köy Enstitüleri'ndeki misyoner aydın tipiyle örtüşür. 1940'ların ortalarından başlayarak gelişen ve köylüyü anlatmaktan çok, köyün sorunlarına bir sosyolog gibi yaklaşan ve bu anlamda köy çevresini belgeleyen yazarlar ile birlikte 'köye dönme eğilimi' taşıyan aydın kesim belirmiş olur. Türkiye'de aydınların kendi aralarında tabakalaşmalarına ve değişik hayat pratikleri içinde yer alan değişik aydın kategorilerinin oluşmasına katkıda bulunan bir başka süreç de kapitalist süreçtir. 20. yüzyılın sonlarına yaklaşırken, Türkiye aydınları pratikte bürokratik kurumlar dışında geçim sağlayabilecek duruma geldikleri oranda düşüncede de bürokratik kalıplardan sıyrılarak daha özgün ve yaratıcı olmanın yollarını bulabileceklerdir. Özellikle 1950'lerde Demokrat Parti

iktidarından sonra Türkiye’de özel teşebbüs güçlenmeye başlar. 1960’larda hızlı bir kapitalist süreçten geçilir. Bu sürecin sonucunda kaçınılmaz olarak teknik eleman ihtiyacı doğar. Eğitim sistemi içinde bu ihtiyaca cevap verecek modern bir anlayış çerçevesinde eğitim yapan yeni üniversiteler oluşur.”⁴ Bu ortam, devlet karşısında ekonomik bağımsızlığı olan bürokrasi dışı aydın çevreyi yaratsa da aydının entellektüel gelişimine bir katkı sağlayamamıştır. Aydının mücadelesi yalnızca basit bir demokrasi olgusuna indirgenerek Demokrat Parti politikasıyla özdeşleştirilmiştir. 1960’larda çok partili döneme alışmaya çalışan bir toplumun içinde bulunduğu değişim sürecinde yaşadığı uyumsuzluğa dikkat çeken aydınlar, değişime değil, değişimin dengesiz ve köksüz oluşuna karşı çıkarlar. Bu dönemdeki ekonomik değişiklikler, toplumda zengin olma ideali ve zengin olanların değişen koşulları ile birlikte değer yargılarında da değişimler gözlenmektedir. Toplumda değişenler, değişemeyenler ve değişmek istemeyenler gibi bir takım toplumsal katmanlar belirmeye başlar. Günlük hayatın dinamiklerinden biri haline gelen ‘değişim’ kendini kültürel alanda da gösterir. 19. yüzyıldan beri yaşanan oldukça radikal kültür değişimi de aydınların yaratıcılıklarını kısıtlayan bir etmen olmuştur. Bu durum, aydınların yaratıcılığını kısıtlayan bir etmen olur. *“Çünkü bu değişimin sonunda, yerli kültürün yaşayan kaynakları da kurumuş, buna karşılık model olarak alınan Batı kültürüne gerçekten ve derinlemesine nüfuz etmek mümkün olmamıştır. Böylece entellektüel uğraş çok zaman bir aktarmacılıkla sınırlı kalmış olur”*⁵ Özerkliğin bittiği yerde sıkışmaya başlayan aydın, 27 Mayıs 1960 müdahalesi ile birlikte yeni bir soluk alır. Yeni aydın tipi, bir yandan Kemalizm’e evrensellik kazandırmaya çalışırken, bir yandan da bunu sosyalizme açılan bir kapı olarak ileri sürmektedir. Dış politikada sosyalist sistemden yana olan Türk aydını, ‘solcu aydın’ tipini yaratır. Sosyal bir uyanışın varolduğu bu dönem, 1968 öğrenci hareketleriyle son noktasını bulur. “Sol, özellikle Marksist aydınlar, 1960’lı yıllarla birlikte Türkiye’de genel aydın kategorisi içinde hızla ezici çoğunluğu oluşturmuş, belirleyici konuma erişmiş ve 1970’lere gelindiğinde ise herkesin ister istemez dikkate almak zorunda olduğu bir siyasal- kültürel, hatta toplumsal ağırlığı, işlevi temsil eder duruma gelmişlerdir. 1960’lı, 1970’li yıllar, işçi sınıfı ve kitleler tarafından yerine getirileceği varsayılan ‘devrimci işlev’in Marksist aydınların en enerjik ve coşkulu kesimini oluşturan genç, öğrenci aydınlar tarafından

⁴ “Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar”, s: 126- 127.

⁵ Aynı, s. 128.

üstlenilmesi ile sonuçlanır. Bu öncülük işlevi dolayısıyla gelen görev ve eylemler, aydın rolünü en uç noktasına taşır. Nitekim, genç Marksist aydınlar kuşağının yürüttüğü öncü mücadelenin her türü denendikten sonra bu mücadele hızla neredeyse birdenbire sona erer. 1980'ler o ağırlık ve işlevin kaybolduğu yıllar olur. 12 Eylül rejiminin sadece sol/ Marksist aydınları başlıca suçlulardan biri olarak gösterip saldırmakla yetinmediği, daha da ileri giderek aydın kategorisinin tümünü 'zararlı' sayan bir tutum sergilediği de gözlenir. 12 Eylül rejimine karşı ilk toplu tepki olan, sol- marksist eğilimli aydınların girişim ve öncülüğünde hazırlanmış 'Aydınlar Dilekçesi' kamuoyunda oldukça geniş bir destek bulmasına karşın, aydınlar 1980 öncesindeki ağırlık ve etkileyebilme gücüne yeniden ulaşamadıkları gibi giderek daha da güçten düşerler." ⁶ Eylemli aydının siyaset pratiğini yokeden bir ortamda umutlar ve ütopyalar da kendini boşluğa teslim eder. Coşkusu, iyimserliğini, üretkenlik ve yaratıcılığını, tarihsel itibarını günden güne yitirerek marjinalliğe sürüklenen aydınların, aydın konumunu boş bıraktığı gözlenir. Kendi dünyasına çekilen, toplumda olup biteni gözlemlemekle yetinen suskun aydınlar, 12 Eylül askeri müdahalesi ile biçimlenen totaliter, baskıcı bir rejimin uzantısında yaşananları biraz da uzaktan izlemeyi tercih eder. 12 Eylül öncesinde meşru olan siyasi faaliyetlerin, müdahale sonrası yasa dışı olarak görülmesi sonucu binlerce insan, özellikle devrimci kuşak, sıkıyönetim mahkemelerinde yargılanarak cezaya çarptırılır; onlarcası idam edilerek toplumda ibret oluşturulması adına kurban edilir. Devletin sözde refahı ve huzuru adına gerçekleşen bu kıyımlar, işkenceler, rejime karşı duran bireyin aleyhine işleyen yargı mekanizması, imha edilen, yakılan, toplatılan yayınlar, hapishanelere tıklan 'düşünce suçluları' (!), bir yandan yürüyen kapitalist şiddet, kısacası sindirilmiş ve bastırılmış bir toplum neticesinde aydının ve sanatçının bilinçaltında korku ve güvensizlik yaratır. Bu biraz da geleceksizliğin korkusudur. Yarından kuşkulu birey, ne içinde bulunduğu koşulları kabul edebilir ne geçmişe dönebilir ne de geleceği yaratabilirdi. Geleceksizlik karamsarlığı, karamsarlık içe kapanmayı ve yalnızlığı doğururken beraberinde yabancılaşmayı da getirmekteydi. Oyunlarda kendisine ve çevresine yabancılaşmış bu insanlar iletişimsizliğin ortasına bırakılıverirler. Ancak dikkat çeken nokta iletişimsizliğin suskunluklarla ve birbirini anlamamakla değil aksine yoğun bir söyleşme ortamında kendini göstermesidir.

1980 sonrasının siyasal ve toplumsal sürecinde yaşanan olayların

⁶ Ömer Laçiner, "Sol Entelijensiyanın Krizi", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans., cilt: 11, İletişim Yay., İstanbul 1995, s: 97- 98.

odağında 12 Eylül darbesi bulunur. Darbenin getirdiği sıkıyönetim koşulları toplumun tüm kurumlarında ve bireyin bizzat kendisinde derin yaralar açarken, toplumsal karamsarlık da gözlenir bir olgu olarak karşımıza çıkar. 1980 Dönemi 'nde kalem oynatmaya başlayan Mehmet Baydur'un oyunlarındaki içeriksel eğilim, dönemin belli başlı temalarını vurgulaması açısından oldukça önem taşır.

Baydur, örgütlü devlet baskısının Türkiye'de son derece etkili olduğu bir dönemde oyun yazmaya başlamıştır. Doğru olarak bilinenlerin dumanlı, sisli bir ortamda havaya asılı kaldığı, her durumda her çeşit eylemin anlamının ve öneminin belirsizleştiği, inançların güven vericiliğini yitirdiği, bireyin topluma, toplumun bireye yabancılaştığı, suskun, bünbün bir dönemdir bu.⁷

Olağanüstü koşulların olağan şartlarda uygulanıyor olması ve günlük hayatın içine kadar girmesi 12 Eylül'ün 'sindirme politikası' nı yaratır. Konuşmak, eleştirmek, yazmak ve çizmek yasaktır. İçinde bulunduğu süreci beğenmeyen ya da karşı çıkanın 'vatan haini' sayıldığı bir ortamda her şey bireyin refahı ve huzuru içinmiş gibi gösterilir. Ama birey giderek sistem karşısında ezilir; küçülür hatta yok olma noktasına varır. Ülkenin gelişmesi için gereken ne varsa bireye rağmen uygulanır. Toplum baskı altındadır; ama toplumun huzurundan söz edilir. Aydın kesim için kabul edilemez durumlar beyinlerinin bir köşesinde kilit altına alınır. Birbirine ters düşen, çatışan değerler arasında bocalayan aydın, kendi çözümsüzlüğü içerisinde 'değer bunalımı' yaşar. Bu noktada ele alınan aydın kahramanlar oyun içerisinde büyük bir boğuntuyu dışa vururlar. *Boğuntularının kaynağı varoluşları ile ilgili duydukları sıkıntılardır. Bu sıkıntılar aydın kahramanların edindikleri bilginin sonucu olarak 'farkına varmaları'ndan kaynaklanır.*⁸ Ancak bu farkına varma, aydını eyleme geçirmez. Bu eylemsizliğin gerisinde hem geleceğe olan inancın yokolması hem de bastırılmış bir ortamın getirdiği şiddetin yarattığı korku ve güvensizlik yatar. Kendisiyle bile hesaplaşmaktan kaçan aydın, kendine karşı inancını da yitirir. Düşünceleriyle eylemleri arasındaki tutarsızlık toplumda kendisine duyulan güveni de sarsınca aydınlar açısından son derece yoğun bir 'yalnızlık' ve 'yabancılaşma'

⁷ Ayşegül Yüksel, "Mehmet Baydur: Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı", Mehmet Baydur Toplu Oyunları Dizisi/ 12, Mitos- Boyut, İstanbul 1993, s. 8.

⁸ B. Beliz Güçbilmez, 1975- 1995 Arasında Türk Tiyatrosunda Aydın Olgusu, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, AÜ. , Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara 1996, s. 37.

kaçınılmaz olur. 'Yalnızlık' oyunlarda toplumdan kaçışı ya da kopuşu getirirken, 'yabancılaşıma'nın içine düşen aydın için kendinden kaçış da başlar. Neredeyse kimliklerini red etme yoluna gidecek kadar kendilerini baskı altında gören aydınlar için 'kimlik bunalımı'ndan sözedilir.

Toplumdan kopuş, yalnızlık, yabancılaşıma, iletişimsizlik gibi kavramlar oyunların içine girerken oyun kahramanları da belli bir hesaplaşmanın içine girerler. Bu *günün* hesaplaşmasından çok geçmişin sorgulanmasıdır. Sürekli geçmiş anımsanır. Bastırılmış duyguları geri getirmenin bir aracı olarak kullanılan anımsama yoluyla *bugün* yaratılmaya çalışılır. Gelecek ise hiç konuşulmaz. Orası belirsiz ve boşlukta bir noktadır. İçinde bulundukları *an*'dan kaçan bu aydınlar, yine de kendi yarattıkları ve akıp giden zamanın dışındaymışcasına beliren sanal bir zaman akışının içindeki yaşantılarında, geleceği varlayan bir eğilim de taşırlar.

LİMON (Mehmet Baydur/ 1980)

Mehmet Baydur *Limon*'da biraraya getirdiği aydın grup ile geçmişe ait değerleri sorgular. Bir zamanlar düşünceleri doğrultusunda mücadele veren eylemci kuşağın temsilcileri şimdi vazgeçmiş birer aydın kimliğinde kendi dünyalarına çekilmişlerdir. 68 kuşağı'nın küskün aydınlarını anımsatan Aziz ve arkadaşları gerektiğinde peşlerine düştüğü ve uğurlarına ciddi bedeller ödedikleri değerlerin artık değiştiğini görmektedir. Yeni toplumsal düzende yaşanan gerçekler bir zamanlar özledikleri dünyanın çok dışında seyretmektedir. Şimdi'nin acı veren görüntüsü ile karşı karşıya kalmak istemezler. Yüzlerini geçmişe çevirmek daha çok işlerine gelir. Geçmiş, pişmanlıklar, yanlışlıklar, özlem ve umutlarla doludur. Durmadan sorgularlar, hem kendilerini hem de toplumu aklamaya çalışırlar. Bir yandan da bugünün koşullarında varolabilmenin yolunu aramaktadırlar. Bu yollardan biri, konuşmak, diğeri içki içmek, bir diğeri ise 'oyun' oynamaktır.

Aziz, reklam filmi yönetmenliği yapmakta olan bir işadamıdır. Son olarak kendi çekmek istediği iddialı bir film yapmak ister. Konuyla ilgili olarak fikir sormak amacıyla dostlarını bürosuna/ evine çağırır. Arkadaşı Muhsin, tren istasyonunda tanıştığı emekli avukat Necip Bey'i de yanında getirir.

NECİP -- (...) Burası hoşuma gitti. Sevimli insanlarsınız. Sanatçı, öğretim üyesi, sosyolog, bir iki yabancı dil, tarihi sentez, nasıl derler, i-le-ti-şim so-run-la-rı, filan.⁹

⁹ Mehmet Baydur, *Limon*, Mitos- Boyut, Tiyatro/ Oyun Dizisi 12, İstanbul 1993, s. 42.

Necip az önce tanıştığı insanlarla ilgili olarak yaptığı bu kısa tanıtımla, oyunun sahiplerinin aydın bir grup olduğunu da söylemiş olur.

Kişilerinin takındıkları roller oyun boyunca sürekli değişir. Rolü değişen oyun kişisi yeni kimliği ile oyuna katılırken, olaylar artık takip edilemez duruma gelir. Aslı'nın içeri girmesiyle birlikte Necip Aziz'in dayısı , Muhsin de Necip'in oğlu oluverir. Kimse yeni rollerini yadırgamamaktadır. Necip birdenbire 'babacan, cahil, çakırkeyif, güngörmüş ve hoşgörülen bir akraba' kimliğine bürünür. 70 yaşındaki Berfinaz Hanım'ın, oğlu Oğuz'u aramak için oraya gelmesiyle birlikte Necip ile Muhsin aynı şirkette çalışan iki kişiye dönüşür. Necip şirketin muhasebe müdürüdür. Geliş sebebi ise yıllardır aşık olduğu Aslı'yı, o'nun ailesi konumuna girmiş olan Aziz ve Muhsin'den istemektedir. Aslı evlenmeyi istemez; okulunu öne sürer. Engin ve Sevda adında iki genç sevgilinin gelmesiyle roller değişir. Aslı Muhsin'in sevgilisi, Necip kitapları olan meşhur bir şair oluverir. Berfinaz ise Aziz'in dadısı olarak orada bulunmaktadır. Değişen her rolle yeni bir kimlik kazanan bu insanlar 'asıl'larını kaybetmiş gibidirler. Aziz'in sık sık Necip'in ismini karıştırması Necip'in o'nu her defasında uyarmasına karşın önemsememesi kim olduklarının bir önemi olmadığından kaynaklanır. 'Geçmiş işgal edilmiş' bir toplumun üyesi olarak 'asıl'larını korumak isterler; ancak bunu bile başaramazlar. Matruşka bebekler gibi iç içe geçmiş kimliklerini zaman zaman sıyrır zaman zaman giyinirler. Kimliklerle tutunmaya çalıştıkları dünyadan kopuk olduklarını farkındadırlar.

MUHSİN -- Yayın alanının dışına çıkmış bulunuyoruz.

ENGİN -- Buraya ulaşmak için füze olmak gerek.

SEVDA -- Görüntülerle alâkamızı kestik...

MUHSİN -- Aslımızı rücu ediyoruz.

ENGİN -- Dört nala dıgıdık dıgıdık... görüntüsüz.

Geçmişsiz... ağlamaklı...

NECİP -- Mecburen dönüyoruz aslımıza.

MUHSİN -- Geriye kalan herşey...

SEVDA -- Her şeyler...

ENGİN -- Her şeyimiz...

MUHSİN -- İşgal altındadır efendiler...

AZİZ -- Aslımız hariç... ¹⁰

12 Eylül askerî müdahalesi ile üzerine bir sünger çekilen geçmiş insanları sıfır noktasına sürüklerken, gelecekte de umutlu olmayan bir

¹⁰ Aynı, s. 55.

kesim, karamsarlık içine düşer. Radyo açılır. Bir 'radyo oyunu'nda konuşulanlar dinlenilirken, kişilerin içinde bulunduğu tarihsel , siyasal ve toplumsal süreç tüm açıklığıyla vurgulanmış olur.

RADYO -- Bir halkı ortadan kaldırmak için hafızasını yok ederek işe başlanır, anlıyor musun?! Kitaplarını, tarihlerini, kültürlerini yok ederler. Başkaları... onlara başka kitaplar yazar, başka bir kültür verir, başka bir tarih uydurur. Hüznün, umutsuzluğun, unutulmanın dikte ettiği bir ölüm kitabı bu.(...) ¹¹

Muhsin daha fazla dinlemeye tahammül edemez. Radyo kapatılır; Aziz, *"öğrenecek bir şeyler bulabilirsiniz"* dese de herkes duymazlığa gelir. Aslı Aziz'in de desteği ile radyoyu tekrar açtırmayı başarır.

RADYO -- "... anlıyor musun George, anlıyor musun? Önce belleğimizi yok edecekler. kitaplarımızı, tarihimizi, kültürümüzü yok edecekler. Bütün bunları bizi kurtarmak adına yapacaklar. Birileri... başka kitaplar yazacak... başka oyunlar, başka bir kültür, başka bir tarih uyduracaklar... öylesine pazarlanacak ki herşey, onlara inanacağız... bizim sonumuz George... bizim sonumuz ..." ¹²

Muhsin radyoyu kapatır. Geçmiş acı vermektedir. Bugüne devreden gerçekleri farkındadır. Aziz ve Muhsin bir zamanların devrimci kuşağının temsilcileridir. Uğruna göze aldıkları değerler, başdöndürücü bir hızla ve inandırıcı bir şekilde değişmektedir. Kendilerinin de yer aldığı bu durumu sorgulamak zorunda kalırlar. Aslında 68' kuşağının onuru ile birlikte pişmanlığını da yaşıyorlardır.

MUHSİN -- Kendimizi öbürkülerden başka zannederken...

SEVDA -- Deniz sandığımız havuz kenarlarında...

MUHSİN -- Dünyayı değiştirmeye hazırken...
Yüreğin sökülürken...

SEVDA -- Kötü dikilmiş bir ceket gibi...

MUHSİN -- Acele dikilmiş bir kefen gibi...

SEVDA -- Yırtılırken yüreğim...

MUHSİN -- Çağdaş romantik... Yani hem çağdaş

¹¹ Aynı, s.54.

¹² Aynı, s.55.

hem romantik olmaya çabalarken...¹³

Engin'in elindeki kitaptan okuduğu şu alıntılar durumu anlamamıza yardımcı olur. " (...) Gönlüm terliksi bir hayvan gibidir şimdi. Oysa ben yüreğimden ve beni ben yapan önemli kırıntılardan öylesine ayrı düştüm ki..." ¹⁴ O zamanlar tutundukları değerler, inançlar, ideolojiler bir anda yok olmuştur; yok edilmiştir daha doğrusu. Bir zamanlar varlıklarını ispatlayan ne varsa herşeyin alt üst edildiği bir dönemde çaresizdirler. Suskunluğu ve eylemsizliği yaşarlar. Artık sorgulamaktansa içmeyi, içerek unutmayı yeğ tutarlar.

MUHSİN --...Hep içiyoruz. İçmesek duramayacağız sanki buralarda. İçerek gıcır gıcır nedenler icad ediyoruz sanki kalmak için... sonunda ne kalmış oluyoruz, ne de gitmiş... ikisinin ortasında bir yerde içip duruyoruz. ¹⁵

Ne geriye dönmek mümkündür artık ne de ileriye gidebilecek bir dayanak bulmak. Bulundukları konuma öylece saplanıp kalmışlardır. Toplumsal değerlerin değişmesi ile toplumun bu kuşağa bakışı da değişir. Muhsin çevresindekilerin kendileriyle içten içe alay ettiklerini düşünmektedir. Sanki herşey boşuna ve bir hiç uğruna yapılmıştır.

MUHSİN -- (Duygulanmıştır)Evet Berfinaz Teyze... işte böyle bir şey oluyoruz. Bize bıyık altından, burun kıvrımından, göz ucundan, kulak arkasından gülümseniyor... Biz de vaziyetten istifade edip, bütün saçmalama tahvillerini ucuza kapattık. Ne yapsak gülümsüyorlar. Aralarında anlayışlı bakışlarla sırtımızı sıvazlayanları bile çıkıyor. Biz de ha babam de babam saçmalamaya çalışıyoruz. (Sessizlik) Pek başarılı olduğumuz söylenemez. ¹⁶

Aydın kahramanların ortak özelliği mutsuzluk olarak dikkat çeker. "Günlük yaşamın acemiliğini üzerinde taşıyan bu kişiler yaşamın kaynaklık ettiği mutsuzluğu tanımlamakta gösterdikleri başarıyı, onu dönüştürme

¹³ Aynı, s. 61.

¹⁴ Aynı, s.62.

¹⁵ Aynı, s.73.

¹⁶ Aynı,s.73.

konusunda gösteremeyecek kadar yorgundurlar.”¹⁷

NECİP -- Neden şikayetçisiniz efendiler?

AZİZ -- Yüksek faiz oranlarından...

ASLI -- Hoşgörüsüz ahmaklıktan...

AZİZ -- Azgın cehaletin ana unsur haline gelmesinden...

ASLI -- Tezgahtar kızların televizyon lisansı ile kendilerini ifade etmelerinden ya da edememelerinden...

AZİZ -- En çok da bunları size anlatma mecburiyetine duçar kalışımızdan...¹⁸

Oyun kişileri yaşadıkları toplumsal süreçten rahatsızdır. Bu nedenle varolan durumlarını bir oyuna dönüştürerek içinde bulundukları *an*'dan kaçmaya çalışırlar. Ellerinden başka bir şey gelmez. Bildikleri gerçeklerle yüz yüze kalmak, durumlarını sorgulamak onlara acı vermektedir. *Limon*'da iç dünyalarına doğru yaşadıkları bu kaçış, kurdukları yapay ortam bir ortamda kendini gösterir. Kaçışı belirginleştiren temel öğe *oyun*'dur.

Oyunsuluk içinde rolden role giren kişiler, çoğu zaman karşısındakine kendilerini yeni baştan tanıtmak zorunda kalır; hafızalar tazelenir; birileri diğerinin adına onun kim olduğunu hatırlatır. Ama yine de hafızası yokedilmeye çalışılan bir toplumun üyeleri gibidirler.

ASLI -- Sizi bir yerden tanıyor gibiyim...

AZİZ -- Dün akşam beraberiniz.

ASLI -- Aziz!

NECİP -- Görüşmeyeli dört yıl olmuştu.

AZİZ -- Demek daha önceden tanışıyordunuz.

NECİP -- Hayır biz değil... Siz... siz daha önceden tanışıyordunuz.

AZİZ -- Öyle miydi?

NECİP -- Evet öyleydi Aziz Beyoğlum... Aslı “kötü bir şey oldu” demişti gelir gelmez. “Kötü bir şey oldu.”

AZİZ -- Yaa, demek böyle olmuştu? Neymiş peki kötü bir şey?

NECİP -- Bilmiyorum, bilemiyorum.

Söyletmediniz ki...

AZİZ -- Kim söyletmedi?

NECİP -- Siz, biz, hepimiz.¹⁹

¹⁷ 1975- 1995 Arasında Türk Tiyatrosunda Aydın Olgusu, s. 42.

¹⁸ *Limon*, s.67.

Kimse gerçeklerle ilgilenmek , dışarıda olan bitenden haberdâr olmak istemez aslında. Oyun, tanımak tanımamak, anlamak anlamamak arasında bir savaşa dönüşür. Kimse kendisi değildir ama zaman zaman aslına dönme çabası içine girer. Kişinin kendini tarif etmenin yolu, başkasını tarif etmekten geçer.

Aydınların *Kafka*’vârî bir tutum içerisinde karamsarlığa gömülmesinin ironisini yapar yazar. Oyun kişileri umutlarını, yeni büyüyecek olan bir saka kuşuna bağlar. Muhsin *“acılardan süzölmüş, yine de iyimser bir kuş olacak bu. Yaralarını yalamayı reddeder, alçaklardan uçan, alçakgönüllü bir kuş”* ²⁰ olacak derken 68 kuşağının kendi yaralarını sarmaya çalıştığını ve bir yerde başarıya ulaşamadığını vurgular. Yeni nesilin öyle büyük idealleri olmayacaktır. Ama *“gölgesi kendisinin, aslı’nın yüz misli”* olacaktır. Bu sözler belki de olduğundan daha fazla görünmeye çalışan aslı küçük ama yarattığı etki büyük ve sanal olan bir toplumun habercisi gibidir.

“Baydur sahnede ‘sıradışı’ insanlar yaratarak, bir anlamda 1980’ler Türkiye’inde pekiştirilmiş, bir anlamda da sıradanlığın sıradışılığa egemen olduğu tüm zaman ve uzamlarda oluşmuş klişe değer yargılarını sorgular. Bu nedenle de Baydur’un sıradışı insanları kalıplaşmış değer yargılarında dondurulmuş mukavva kahramanlar değil, tam tersine değer kalıplarını sıradışı duyarlılıklarıyla parçalamaya çalışan kişilerdir.” ²¹ Aslı örneğin, bir zamanların kalıplı değer yargılarını Aziz’i suçlayarak sorgular. İki kişinin konuşabilmesi, arkadaşlık yapabilmesi için aynı siyasi görüşü paylaşması gerektiğini söyler. Geçmişte, insan olarak kimin ne olduğu değil, görüş olarak ne tarafta yer aldığına önemli olduğunu belirtir. Ön yargılar, tıpkı basın yaşamlar, klişe davranışlar, kodlu yaklaşımlar oyunda Aslı yoluyla eleştirilir.

ASLI -- (...) Sıkıcı ve güdük bir gerçeklik adına karşı çıkıyordun bana. Uçuş belgelerimizi soruyordun.. ruhsatımızı filan. İniş ya da kalkış izni alıp almadığımızı, gerekli yakıtı hangi limandan sağladığımızı, hangi havayollarına bağlı olduğumuzu, yolcu listemizi, hosteslerin medeni hallarını filan soruyordun. Nerede bakım

¹⁹ Aynı, s.68.

²⁰ Aynı, s.72.

²¹ Ayşegül Yüksel, “Mehmet Baydur’un Tiyatrodaki İlk On Yılı”, *Milliyet Sanat*, sayı: 309, Nisan 1993, s. 34.

görüyoruz, mürettebat iyi eğitilmiş miydi, kontrol kuleleriyle çatışmalarımızın esas nedeni neydi?

AZİZ -- Aslı sevgilim.

ASLI -- İşte bunu hiç anlamıyordum. pervaneli halimize bakıp bizi küçümsüyordun. bizim cins kuşları küçümsüyordun... sevgilim falan diyerek...

AZİZ -- seni yitirdiğim zaman.

ASLI -- Bizi kazandığın zaman olmadı ki yitiresin...²²

'Aydın' kimliği içerisinde ele aldığımız Aziz, oyunda 12 Eylül öncesinin 'devrimci' kişiliğini yansıtır. Önceden yaptığı ne varsa, inançları uğruna, inanarak yapmıştır. Oysa şimdi o inançlarına ters düşen bir durumun içerisinde acı çekmektedir. Herşeyin bir anda alt üst olduğu, değiştiği, değerlerin anlamını yitirdiği bu dönemde kendisiyle çelişmektedir, sanki.

BERFİNAZ -- Çocukken de böyleydin...

AZİZ -- Çocukluğumu karıştırmayalım işe...

BERFİNAZ -- Bütün oyuncaklarını üçüncü kattan aşağıya atmıştın beş yaşındayken. mahallenin çocukları bayram etmişlerdi...

AZİZ -- Ön bahçeye... Allah kahretsin.

BERFİNAZ -- Ne güzel çocuktun...

AZİZ -- Yeter!

BERFİNAZ --Yetmez! Yüreğiyle beyni uyum içinde bir afacandır o zamanlar...

AZİZ -- O zamanlar!!! Bu zamanlar yürek beyne ters düşüyorsa...²³

Çocukluk, kapatılan bir dönemin kendisidir artık. Bu dönem, bir çocuğun bile oyuncaklarından ayrılmayı göze alacak denli paylaşımcı olduğu, özlenen bir dönemdir. İstenilen düzen ise sosyalist bir düzendir. Herşeyin eşit paylaşılacağı bir sistemi yaratmaya çalışan devrimci kuşak kendinden çok başkalarını mutlu etmenin peşine düşmüştü; kimse kendi için yaşamadı. Oyunda, henüz daha bencil'liğin, bireyci'liğin kol gezmediği, devrimci-sosyalist çizgide yaşanan bir dönemin hatırlatılması yapılır. Herkesin başkası için yaşadığı bir kuşağın temsilcisi olan Aziz, geçmişin değerlerine sahip çıkamadığı için hem kendi kendini suçlar hem de çevrenin suçlamalarına

²² Limon, s.80.

²³ Limon, s. 98- 99.

maruz kalır. Bu durum o'na utanç vemektedir.

AZİZ -- (...) Eskiden "böyle" değilmişim. "Çok değiştin" diyorlar. Kötü bir şeymiş gibi söylüyorlar bunu. Gözümün önünde birbirlerine bakarak... "eskiden böyle değildi" bakışlarıyla... Elim ayağım dolaşıyor, eskisi gibi olmaya çalışıyorum... kendimi onlara yeniden beğendirebilmek için... Durup dururken, eskisi gibi olduğumu kanıtlayacak şeyler yapıyorum... yani... yapmaya çalışıyorum. Bu durum, ne yazık ki çok kısa sürüyor, bunu da yüzüme gözüme bulaştırıyorum... acınacak bir durum... hiç olmazsa hafta sonlarında "eski- ben" gibi davranabilsem... mesele hallolacak... Olmuyor iştee...²⁴

Hâlâ daha kendisinden bir şeyler yapması beklenen Aziz, 'aydın sorumluluğu' altında ezilmektedir.

İncelenen oyunlarda aydınların oynadıkları oyunlar zamansal bir içeriğe sahiptir. Bu seçim romantik bir an'dan kaçmaktan çok, şimdi'nin eleştirilmesi için dün'ün bir kaynak olarak görülmesinin bir sonucudur. Şimdi'nin ele gelmez kaygan yapısının oyun üretmeye, oyunla yaşamaya olanak sunmaması, geçmişin tamamlanmamışlığının ve yarının bütünselliğinin böyle bir yaşam için kışkırtıcılığının keşfedilmesi yaşanan oyunların zamansal bir motif taşımasını neredeyse zorunlu kılar.²⁵

"Baydur'un oyunlarında, soyut düzlemde, 'zamanı yemeyip yanında yatmanın', 'zamanın durdurulabileceğini sanmanın, zamanı dönüştürememenin, 'zamanı har vurup harman savurmuş olmanın acını çeken insanlar vardır. Bu acıyı sürekli olarak yaşayıp dile getirdiklerine göre de 'aydın' kesimin insanlarıdır bunlar."²⁶

" Türlü nedenlerden biraraya gelen yedi kişinin paylaştığı, paylaşacağı

²⁴ Limon, s. 113.

²⁵ 1975- 1995 Arasında Türk Tiyatrosunda Aydın Olgusu, s. 37.

²⁶ Ayşegül Yüksel, "Hüznü Gülmeceyle Damıtan Bir Tiyatro Ozanı ya da Mehmet Baydur" Tiyatro Anadolu, Güz Sayısı, 1989, s. 61.

bir şey yoktur. Sıkıntılarını, bunalımlarını içki içerek, konuşarak aşmaya çalıştıkları açıktır. Düzensiz, kopuk, ilgisiz konuşmalar. Özleme benzer duygulanmalarla yumuşayan, gereksiz, anlamsız patlamalarla geriden ama gerçekte dümdüz giden bir çizgidir yaşam. Ne geçmişe yönelen Berfinaz Teyze, ne de geleceğe uzanacak Limon bu duruma bir anlam katabilir.”²⁷

Oyunun ikinci perdesinin başında Berfinaz “benim aklım ermiyor kızım... artık alışmak üzereyim olup bitene... kimsenin yüreğini zedelemeden ‘alışmaya’ çalışıyorum şimdiki zamana...”²⁸ Alışmaya çalışanlarla, alışmayı kendine yediremeyenler ve alışmak istemeyenler arasında gidip gelen söyleşim içerisinde kişilerin sürekli geçmişlerinden söz etmesi, artık ‘geçmiş zaman’ı oyuna egemen kılan bir motif haline getirir. Bugünü vurgulamanın ve anlamlandırmanın tek yolu geçmiş’tir. Özellikle Aziz kişiliğinde bütünlenen aydın kimliği bu anmalarda ortaya çıkar. Aziz oyun boyunca kendi içinde parçalanarak derinlerine doğru bir yolculuk yapar.

İkinci perdede Sevda ve Engin’in bebekleri olarak kundakta gelen Limon, geleceği temsil eden tek kişidir. Henüz daha nasıl büyüyeceği belirsizdir ama yinede umutlar Limon’a bağlanır.

ENGİN -- Limon’un sağlığına... Onu bekleyen güzel günlerin şerefine... kimbilir ne kadar çağdaş, ne kadar akıllı, bilgili, alımlı, hoşgörülü, alçakgönüllü, duru ve güzel bir insan olacak kızım... Olağanüstü bir dünya bekliyor onu... Herşeyin şimdikinden başka olacağı bir yeryüzü... Sahici insanların kurduğu gerçek tarihle, gerçek coğrafyanın kucaklaştığı bir dünyada büyüyecek Limon... kızım...²⁹

Aydın kişilerinin ulusal kimliklerinin altı çizilmemiştir. Ancak bu kişilerin sorunları, tüm aydınların ortak sorunlarını kapsayabildiğinden yerellikten çok evrenselliğe özgü durur. *Oyun kahramanların, ‘yalnızlık’ ve ‘yabancılaşma’ gibi evrensel sorunlarını ele alırken, sorunları yerelleştirerek yaratışları dikkat çeker.*³⁰ Oyunlardaki fon, ülke gerçekleriyle ve sorunlarıyla örülüdür. Baktığımızda yaşanan sorunların yerelliği ile ele alış biçimindeki evrensellik dikkat çeker.

²⁷ Atilla Sav, “Limon”, Milliyet Sanat, sayı: 95, 1 Mayıs 1984, s.44.

²⁸ Limon, s. 93.

²⁹ Aynı, s. 110.

³⁰ 1975- 1995 Arasında Türk Tiyatrosunda Aydın Olgusu,, s. 37.

KUŞLUK ZAMANI (Mehmet Baydur/1988)

Dört kısa oyundan oluşan **Kuşluk Zamanı**'nın ilk oyunu olan **Koridor** 60'ların devrimci kuşağının iki yaşlı temsilcisi olan Lili ve İhtiyar'ın şu anda sığındıkları dünyayı getirir önümüze. İkisi de yetmezliği uç boyuta taşıyacak denli kıpırtısız, koltuklarına gömülmüşlerdir. Lili bir yandan sürekli elinde tuttuğu kırık çello'yu çalmaya çalışırken, bir yandan da geçmişi yakalamaya çalışır gibidir. Anımsamalar yoluyla eksik kalmış sorumluluk duygusunu tamamlamaya çalışır sanki. Yaşadığı için kendini suçlamaktadır. Mücadeleci bir gençlikten geldiğini unutmaz; şimdi ise yaşadığı eylemsizlik ve suskun bu dönem o'na acı vermektedir. İhtiyar ise gençleri küçümseyerek kendi kuşağını büyümseme yoluna gider. Onları hem bir alaycılıkla hem de merhamet duygularıyla dinler. Bir yandan genç kuşağa öfke duymakta bir yandan da acımaktadır.

İHTİYAR – Bu çocukların gelişmesi... nasıl derler.. kesintili oldu. Anlamli bir boşluk içinde serpildiler. Öfkelerini, şaşkınlıklarını anlıyorum... Korkularını pek iyi anlayamıyorum. Hiç anlayamadım... Zaten.. (Güler) çok az şeyi anladım yaşadığım zamanlarda ... Bir sürü şeyi hiç anlayamadım. ³¹

İhtiyar'ın geldiği kuşakta fedakârlık yapmak, kendinden özveride bulunmak, bencillikten uzak ve neredeyse başkaları adına yaşamak insanın kimliği ile örtüşen özelliklerdi. Belki de o'na göre bunca acı bu yüzden yaşanmıştı. Bu nedenle, yeni kuşaktan fedakârlık yapmamayı öğrenmelerini ister.

Geçmiş, Lili için çok uzakta kalır. Arkadaşlarının ölümünün nedenlerini bile unutmuştur. Ama acılarını hâlâ yüreğinde taşır. Lili şimdiki gençlere uzlaşmacı ve idareci tavırları yüzünden kızmaktadır.

LİLİ – Ölüyorlardı... Sapır sapır... dökülüyorlardı.. tel tel... gidiyorlardı dönmek üzere... bir daha gelmemek üzere... gidiyorlardı... Onları durdurmaya çalıştım... Bazıları durdular.. (Sessizlik) Benim yüzümden mi? Bilmiyorum... ama durdular... (Kırık çelloya sarılır) Şimdi ölümü savunuyorum sanki! Çok değiştim ben... O zaman ölüyorlardı... kahroluyordum... Şimdi idare ediyorlar durumu... yine kahroluyorum... ³²

³¹ Mehmet Baydur, *Kuşluk Zamanı*, Çoğaltılmış Metin, Hülya Nutku Belgeliği, s. 3.

İki ihtiyar için geçmişi sorgulamak bitip tükenmez bir şeydir . Başlangıç ve ölüm anı gibi. Oyunun sonunda, İhtiyar ve Lili gözlerini kapatarak geçmişlerini kafalarında yaşamaya başlarlar. Lili yaptığı hesaplaşmasının huzuru içinde rahat ve usulca yummuştur gözlerini, İhtiyar ise acı, utanç ve üzüntü ile sınıksız kapatmıştır.

İkinci kısa oyun, **Çıpra/Karagöz** 'dür. İki farklı kuşağın temsilcisi olan Suphi ve Halil balık avlamak üzere iskelede oturmaktadırlar. Halil Suphi'nin hoşgörüsüzlüğüne kızmaktadır. Suphi'yi uygarlığa karşı olmakla suçlar. Suphi ise Halil'in ve arkadaşlarının 'uygarlık' sandığı şeye karşıdır. Yine iki kuşak karşı karşıya kalmıştır. Suphi, Halil'in yem olarak getirdiği soluncanları koyduğu kavanozun en az iki yüyllük olduğunu, böyle kıymetli bir şeyin bu işte kullanılmaması gerektiğini söyler. Halil evde bir dolabın içinde duracağına her şeyin yararlı bir şekilde kullanılması gerektiğini savunur. Halil'in kuşağı Suphi'ye göre daha yararcıdır. Suphi bir an için o'nun haklı olabileceğini düşünür. Suphi balıkların eski keyfinin olmadığını; oltaya eskisi gibi 'takla atarak, hora teperek, gülerek' gelmediklerini söyler. Suphi bunun nedenini, balıkların öldüklerini farketmesine bağlar.

HALİL -- (...) Balıklar mı... öldüklerini anlıyorlar?
SUPHİ -- Evet. (Sessizlik) Çıldırdı bu herif diye düşünüyorsun değil mi? Anlamak... farketmek...ayrımına varmak... bütün bunları kendi tekelinde mi sanıyorsun! Bizim tekelimizde ve ancak yalnız bizim yöntemlerimizle açıklanabilir eylemler mi bunlar? (Sessizlik) Bir tek biz mi varız artık? ... anlayan ve çözümleyen! (Kızmıştır) Ne menem bir kendini beğenmişlik bu! Nasıl hödükçe bir kibir?! Bu kadar mı uzak düştük mağaramıza?
33

Suphi, bütün bunları söylerken belirgin bir aydın tavrı'nı da ortaya koyar; 'farkında olmak'. Bir şeylerin ayrımına varan birey ancak içinde bulunduğu durumdan keyifsizlik duyar; sorgular, acı çeker. Suphi, içinde bulunduğu yaşamı mağara dönemlerinden bile daha az gelişmiş, uygarlıktan uzak görmektedir. Mağara insanı av resimlerini çizdiği ilkel zamanlarda avladığı hayvana sevgi ve saygı duymaktadır. Oysa şimdi av, yalnızca bir avdır; ne olduğu ya da ne hissettiği önemli olmadan. Suphi Halil'i bilmediği, anlamadığı şeylerle dalga geçmekle suçlar. Halil Suphi'nin gözünde bu denli

³² Aynı, s. 3.

³³ Aynı, s. 11.

aptal gözükmeyi yediremez kendine. Balıkların can sıkıntısı, keyifsizliği ile uğraşan Suphi'nin kendi sıkıntısını farketmemesine öfkelenir.

SUPHİ -- Senin canın mı sıkılıyormuş...
bilmiyordum.

HALİL -- Sizlerin bıraktığı sıkıntıları topluyoruz!

SUPHİ -- Nereden?

HALİL -- Yolun kenarından! (Öfkeyle birbirlerine
bakarlar bir an)

SUPHİ -- Ne diyorsun be?

HALİL -- Sizlerin yol kenarına bıraktığı sıkıntıları
topluyoruz diyorum. Ben! Bütün dükkanları
kapattınız, bütün kepenkleri indirdiniz... bir yıkıntı
kaldı bize... herşeyi yüzünüze gözünüze
bulaştırdınız... Şimdi bu bokluğu bizim
temizlememiz gerekiyor... (Güler) Diyalektik
Materyalizm adına! ³⁴

Halil bir önceki kuşağı suçlamaktadır. Onları hor gören, küçümseyen '68 kuşağın'ın bütün acılarını aslında kendilerine devrettiklerini düşünür. Bu sırada Suphi'nin oltasına büyükçe bir balık takılır gibi olur; ama yemi bile yemeden kaçır. Bir anlık umutları suya düşer. Yeniden beklemeye başlarlar. Beklemedeki sessizlik anımsamaya eş değerdir. Birden bire İtalya'ya yerleşmiş birinden söz açarlar. Aralarında konuşulmuş ve bilindik bir konu olduğu anlaşılmaktadır. Halil gazetede o'nun ünlü bir yazarla çekilmiş fotoğrafını görmüştür. Halil *o kişinin* gazetede gülümseyişini, 'itilmiş, cezalandırılmış, küçümsemiş' birinin yirmi yıl sonra olup biteni sakın ve hüzünlü karşılaşmasına yorar. Gülümseyişinde alay yoktur. Sanki olacakları yirmi yıl öncesinden biliyordur. Yasaklı olmayan bütün kitapları okumanın güveni vardır yüzünde. '68 kuşağı'nın acılarını yaşayan ama şimdi sisteme oturmuş bir aydından söz edilmektedir. Yeni değerlere uyum sağlamıştır artık.

HALİL -- (...) Artık hiç kimse... hiç bir yönetim, hiç
bir sistem dokunamaz ona... bunu biliyor... ve ...
gülümsüyor... ama olup biten herşeyden sorumlu gibi
yine de... ³⁵

Suphi bir zamanlar, insanların görev bilinciyle yüklü olduğunu söyler. Kendi kuşağındakiler, hayata gelişin nedeni olduğuna inandığı bir göreve

³⁴Aynı, s. 12.

³⁵Aynı, s. 14.

tutunmaktaydılar. Oysa şimdi, yirmi yıl sonra herşey değişmiştir. Halil'e göre kısa bir süre yirmi yıl, Suphi'ye göre yirmi yılın sonunda başkalaşan *birinin* geçirdiği yoğun bir süreç. Sözü edilen *kişi* de bilmektedir bunu ve hoşgörüyü hak edilmiş bir konum olarak yaşamaktadır. Suphi ve Halil sessiz kalarak yüzlerinde gülümseme ile balık beklemeye başlarlar.

Suya Çizgi 'de Ayşe ve Lili bir kanepenin iki ucuna oturmuş; önlerindeki eski paslı nesnelerin hatta hayvan ölülerinin olduğu neredeyse bir çöplüğü andıran yığın karşısında çaresizlikle beklemektedirler. Selim, bu 'yığın'ı eve küfeyle taşımış sonra da beşinci kattaki pencereden burnu bile kanamadan atlayıp gitmiştir. Lili bu duruma inanmak istemez ama Ayşe gözleriyle gördüğünü söyler. Selim, otuz yaşında, kokain kullanan, ölmeyi varolmanın bir şekli olarak düşünen biridir. Lili o'nun kendilerine işkence yaptığını düşünür. Dikkatlerini hep nasıl yokolacağına çekmek istemektedir. Üstelik hayatlarının ortasına yığıldığı çöplerden de rahatsızdır. Selim'in hiçbir şeyi gerçekten yaşamadığına inanır; öfkelenmenin, yaşamanın, sevginin taklidini yapmıştır sürekli. Gerçekte de oyuncu olan Selim'in iyi rol yapamadığını söyler. Burası, Selim'in eşya yığıldığı dördüncü evdir. Selim bu eylemi konuşmak istemediği için yapmaktadır Zaten bellekleri zayıf olan, sessizliği unutmuş olan insanlara dinginliğin de mümkün olduğunu hatırlatmaya çalışır. Sözü edilen dinginlik, yalnızca suskunluk değildir ; konuşmaktan başka şeylerin de yapılması gerektiğini anımsatır bize. Bir oyunun oynanması, bir şiirin yazılması gibi...

Lili yirmi yıl öncesine gider. Eylül ayının sonuna doğru yaşadıkları bir anıya döner. Terasın keyfini anlatırken, evlerine gidip gelen sanatçı, politikacı, aydın dostlarından sözeder. Terasa asılı kafesin içindeki kanaryanın kaçmasıyla, Selim'nin o'nu yakalamak için dördüncü kattan nasıl atladığını anımsar. Kanarya Suphi'nin bileğine konunca, kanaryanın kaçacağından korkan Suphi'nin nasıl korkuyla bağırıldığını anlatır. Oysa Selim hiç düşünmeden terasın demirlerine sıçramış; bir masal kahramanı gibi uçup kanaryayı yakalamıştır. Yapılması gereken şey karşısında takınılan 'gözü kara' eylemlerin, idealist yaklaşımların artık birer anı olduğu bugünde sanki hiçbir şey olmamış gibi herkes kaldığı yerden yaşamına devam etmektedir. Bir tek Selim'dir, yaşamın kendisine müdahale etmesini beklemeden, yaşama müdahale etmenin yollarını arayan. Lili ve Ayşe çaresizliklerine geri dönerler; tıpkı oyunun başındaki repliklerine döndükleri gibi. Şimdi herşey bir oyun oynanıyormuş gibi yaşanmaktadır. Ama bu, dekorunun başkaları tarafından kurulduğu bir oyundur. Selim çaresizliğini başkalarına

yükleyerek gitmiştir. Ayşe ve Lili o'nun kurduğu dekorun önünde kalıcı birer figür gibidirler.

Küskünler Otel , resepsiyonun arkasındaki bir odada geçer. Penceresi olmayan, eski bir kömürlükten bozma bu yer, sürekli içilen sigaranın dumanı ile iyice sisli bir hâl almıştır. Bir hücredeymişcesine huzursuz ve sıkıntı içindedirler. Kapatılmışlık, hapsolunmuş duygusu egemendir. Can sıkıntıları dağıtmak için otel sahibi Suphi Küskün ile oğlu Selim ve kızı Ayşe iskambil oynamaktadır. Anneleri Nermin yedi buçuk yıl önce onları terkedip gitmiştir. Ama Suphi hep Nermin oradaymış gibi davranır. Lili orada çalışan hizmetlidir. Ayşe kırk yaşında evlenmemiş bir kadın; ekonomik özgürlüğü olan, serbest fikirli biridir. Babasıyla arasında sürekli gerginlik vardır. Aynı gerginliği Selim de yaşar. Bezginlerin, küskünlerin, küçük hesap peşinde koşanların, dedikoducuların gelip kaldığı bir çifte standart otelidir burası. Nermin bu otelden giderek, kurtarmıştır kendini. Ailenin biraz olsun acılarını ve nerede olduklarını unutmak için oynadıkları iskambil oyununu bitirirler. Onlar için bir kaçış olan bu oyun bitince, Selim kendini daha çok ayırmsar; anılarış hücum eder kafasına ve 'kuşluk zamanı' nı hatırlar. Ayşe anlatmaması için engellemeye çalışır ama Selim artık o günü yaşıyor gibidir. Nehrin kıyısında akarsuyu seyrederek gökyüzüne karşı oturdukları ve çevrenin tadını çıkarttıkları bir anda megafondan 'teslim' olun sesleri işitirler. Selim teslim olmak için ayağa kalktığı sırada yaylım ateşi açılmış; kimin ne için ateş ettiği belli olmayan o karmaşada arkadaşları da vurulmuştur. Herkesin öldüğü bu çatışmadan, Selim sağ çıkmıştır. Suphi yaşadığı için o'nunla alay eder gibidir.

SELİM -- (...) Kişesel bir şey değildi. Herkes ölüyordu...

SUPHİ --- (Alaycı) Sen hariç... (Sessizlik, herkes birbirine bakar)

SELİM -- Ben hariç değil... Çünkü... ben de ölüyordum...

SUPHİ -- Sembolik ölüm, mini minnacık ve gerçek olan ÖLÜM'e benzemiyor... ³⁶

Bir anda çalan telefon herşeyi değiştirir. Yıllardır kullanılmayan telefonun sesi herkesi irkiltmiştir. Aranan Lili'dir. Gelen telefon Lili'yi de şaşırtır. Arayan kişiyle içten ve özlem dolu konuşur. Kocasını olduğu izlenimi aldığımız kişiye sürekli Aslı'yı sorar. Aslı'nın büyümüş olduğu fikri uzun süredir Lili'nin burada olduğuna işaret eder. Hiç beklenmedik bir anda gelen

³⁶ Aynı, s. 31.

bu telefon, umutların tamamen yokolmadığının göstergesidir.

Her dört oyunda da, eski kuşakla, '68 kuşağı'nın hesaplaşması, yaşlı genç kuşak çatışması içinde verilir. Bu dönemin değişen değerlerine uyum gösteremeyen bir zamanların idealist, devrimci ve 'aydın' kuşak insanların yaşadıkları kaçış oyunundaki Selim ve Ayşe'de odaklanırken, İhtiyar ve Suphi de onları anlamaya çalışan, zaman zaman acıyan yaşadıkları acıları anlamsız bulan eski kuşak temsilcileridir. Kendilerinden sonraki kuşağın üstten ve kendini beğenmiş buldukları tavırlarına tahammül edemezler. Hoşgörü noktasına geldikleri yerde hep bir acıma vardır. Oysa bir sonraki kuşak da onları sorumsuzlukla suçlamaktadır. Eğer kendilerine bir enkaz bırakılmamış olsaydı, onlar da bu enkazı kaldırmak için uğraşmayacaklardı. Onlar ve gelecek kuşaklar adına çok fazla şey yaptıklarına inanan bu insanlar şimdi, kendilerini anlamsız bir boşluk içinde bulmaktadırlar. Eski kuşağın yalnızca korkusunu ifade ettiği bir dönemde '68 kuşağı' tıpkı terastan uçan kanaryayı yakalamak için kendini boşluğa atan Selim gibi hiçbir şey düşünmeden eyleme geçen bir kesimdir. Dördüncü kattan atlayıp da yine ayakları üzerinde yürüyen ya da bir kuş gibi uçabilen bu insanlar adetâ mitolojik bir kahraman gibi idealize edilmişlerdir. Üzerinde taşıdıkları sorumluluk ile şu anda yüz yüze kaldıkları yaşam arasında artık bir bağ bulamayan aydın kuşak, şimdi kendi tabirleriyle 'Romantik enayiler' gibi bir kaçış yaşamaktadırlar. Kimi sonu nereye gideceği belli olmayan koridorda bir aşağı bir yukarı yürürken, kimi balık tutmayı, kimi sıkıntılarını ve çaresizliklerini başkalarına yükleyerek gitmeyi, kimi ise iskambil oynamayı tercih etmiştir. Sıkıntılarını dağıtmak için baş vurdukları oyunun bir amacı da kimliksizliklerini unutmaktır. Aydın kuşağın en büyük korkusu olan kimlik sorunu bu oyunda da karşımıza çıkar. Sorgulama yöntemi ile iki kuşak arasında olan hesaplaşma, giderek kendi hesaplaşmalarına dönüşür ve onları bir yere sıkıştırır. Hep aynı yere dönülen noktaya hem de. Ne koridordan çıkış vardır; ne otelin müdüriyet odasından, ne balık tuttıkları iskelenin ucundan ne de dördüncü kattaki çöplüklerin yığılı olduğu evden. Bu mutsuzluğu dağıtan tek şey Lili'ye gelen telefondur. Hâlâ birilerinin onların orada olduğundan haberdâr olması sevindiricidir.

Dört oyunda da farklı farklı anlamlara dönüşen ortak anlatımlar ve ifadeler vardır. Bir oyunda geniş anlam kapsayan bir kullanım diğer oyunun sadece küçük bir parçası oluverir. Son oyunda oynanan iskambil oyunu, üçüncü oyunda 'yığın'ın içindeki bir iskambil kağıdı olarak geçer. Üçüncü oyunda balık tutma sahnesi sanki bir maket olarak dördüncü oyuna girer. Üçüncü oyun boyunca balık avlayan Suphi , dördüncü oyunda

akvaryumdaki balıklara yem verir. Bunları, bir yaşamın içinde olup bir de yaşamı dıştan müdahale etmenin göstergeleri olarak kabul etmek gerekir.

YALNIZLIĞIN OYUNCAKLARI (Mehmet Baydur/ 1984)

Yalnızlığın Oyuncakları üç yaşlı insanın bir evin içinde birbirlerini, kendilerini ve dünyayı sorgulamaları dolayısıyla iç dünyalarına yolculuğa dayalı bir oyundur. "Yaşlılık sınırını aşacak denli uzun yaşamış üç insanı yine bir oda uzamında tutsak eden yazar, üretken olmayan, toplumdaki susturulmuşluktan pay almış, insansızlaşmaya, sevgisizliğe ödün vermiş, doğal çevrenin yok edilmesine seyirci kalmış olmanın hesaplaşmasını yaparken, aynı zamanda uygarlıkta büyük bir aşama sayılan yirminci yüzyılı sorgulamaktadır." ³⁷ Neredeyse bir asırlık yaşama dayanmış olan bu insanlar, ölümün eşiğinde durmuş, sanki bir zaman oyunu oynamaktadırlar. Geçmiş o kadar uzakta kalmıştır ki, geçmişi iki üç kez yaşamış gibidirler. *Şimdi*, geçmiş zamanı anımsadıkça ortaya çıkan bir an gibidir. *Gelecek*'ten ise hiç söz etmezler.

Nazlı ve Murat evlidir; Nazlı'nın kardeşi Arif yirmi yıldır onların yanında yaşamaktadır. Arif, Nazlı ve Murat çağını 'aydın' kimliği içinde geçiren kişilerdir. Olup bitenler üzerine tartışmaları, kavgaları vardır. Ama hiç bir zaman düşünce birliğine ulaşamamışlardır. Tıpkı gönül birliğine ulaşamadıkları gibi. Sevgi küçümsenecek bir olaydır. Sevgiyi ufalamak ise o dönemde geçerli 'havalı bir davranış' olarak gözükmektedir. Birbirlerini küçümserler. Haklı olan hep kendileridir, geriye kalanlar ise haksız. Birbirlerini sürekli incitmişlerdir. 'Bilgeliklerine taş koyacaklar', birbirlerini geçersiz kılacaklar diye uzaklaşmışlardır.

Kendi aralarında bile bir anlaşmaya varamazlar; iletişimsizdirler. Hiçbir şey yapmadan çok şeyi başarmak isterler. Yaşanılan toplumsal acılardan kaçtıkları için, tıpkı çürümüş yosunlar gibi üzerlerinden geçen dalgalardan etkilenmezler. Bu yüzden de kendilerini 'görünmez adam' olmakla suçlarlar. En çok da Murat yapar bu sorgulamayı. Olup bitene katılmadan olayları gözetledikleri, sadece tanık olarak uzaktan seyretmeyi seçtikleri için o'nun gözünde suçludurlar. Dört elle tutundukları 'bireysellik'leri bir işe yaramaz. Bunu gördükleri halde, yine de bildiklerini

³⁷ Ayşegül Yüksel, " Mehmet Baydur: Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı", Mehmet Baydur Toplu Oyunlar Dizisi /12, Mitos- Boyut, İstanbul 1993, s. 10.

yolda devam ederler. “ ‘Katılmadığın’ yaşamda yoksun. Canlı kalabilirsin ama ‘yaşamak’ olmaz. Hatta belki yaşamadığın için ölmezsin. yosunların arasındaki yaşı belirsiz dip balıkları gibi ‘ağır çekim’ kımıltılarla, istavritlerin, izmaritlerin, lüferlerin, ötekilerin yaşadığı yüzey sularının altında, derinlerde, diplerde kendi kendini unutarak canlı kalırsın.” Şimdi aralarında olmayan Cemil’in bir zamanlar söylediği bu sözler, oyunun içindeki canlı şeylerin ya da kişilerin durumunu anlatmaktadır.

Çevrelerinde kanlı savaşlar sürmektedir ama onlar şeffaf kafeslerinin içindedir. Herkesin onları gördüklerini farkına varamadan yaşarlar.

ARİF -- (...) ama... öyle bir an geldi ki, tekrar görünür olmamız gerekiyordu... Görülmek istiyorduk artık ve aradan çok kötü zamanlar geçmişti... Çok şey yitirilmişti... Üstelik biz de alışmıştık görünmeye... Alışkanlık kötü bir şey... Korku gibi bir şey... Sürekli izah etmek zorunda kalıyor insan... dayanamadık... Görünmez olduğumuz için kimse suçlayamadı bizi... ³⁸

Tam durumlarına alışır ki gereğinden fazla yaşamaları onları yeniden sorgulamaya iter. Arif ‘süt kokulu bir bunak’ olmaya hazırken, umursamaz yaşamaya kendini alıştırmışken, üzerinden geçen yıllara rağmen hâlâ ayakta kalmasını şaşkınlıkla karşılar. Bu kadar yaşayacaklarını kendileri bile tahmin edemezler. Bu yüzden yaşlarının verdiği umursamazlıkları giderek pişmanlıklara, sorgulamaya ve yeniden bir şeyler yapma isteğine dönüşür. Asıl zorluğu da bu noktada yaşarlar.

ARİF -- Hayatta kalacağımızı! (Sessizlik) Yaşayacağımızı! (Sessizlik) Bunu hesaba katmamıştım. Benim ve bana yakın olabilen herkesin geberip gideceğini sanıyordum, bir bakıma istiyordum da bunu. Çocuk yoktu çevremizde. Bu kıtlık vaziyeti kolaylaştırıyordu bir bakıma. 76! (Yaşını kastediyor) Üstelik çürümüş yosunlar gibi... her dalgaya açık kalmış, etkilenmemiş bir ihtiyarlığın sonunda sanıyordum kendimi... Nereden bilebilirdim? (Sessizlik) Yaşayacağımızı! ³⁹

³⁸ Mehmet Baydur, *Yalnızlığın Oyuncakları*, Mitos - Boyut Yay., Toplu Oyunlar Dizisi 12, İstanbul 1993, s: 136- 137.

³⁹ Aynı, s. 134.

Oyun başındaki parantez açıklamasında 'Bugün konuştuğumuz herşey çoktan unutulmuştur artık. Önemsemediğimiz şeyleri anımsayan bile yoktur' diye yazar. **Yalnızlığın Oyuncakları**, yokolan bir geçmişin kaybolan değerleri içerisinde kendini yalnızlığa gömen bireylerin oyunudur.

Evin içinde sürekli pijamalarıyla oturan bu yüzden neredeyse 'tenlerine yapışan' giysilerden bir türlü sıyrılamayan yorgun insanlardır bunlar. Yorgunlukları geçmişi üzerlerinde taşıyamamaktan, geçmişte olması gerekenleri yapamamaktan kaynaklanır. Her üçü de bir şeyleri farkına varma noktasındadır ama en çok da Arif diğerlerinden farklı olarak kendisini eleştirir; geçmişin üzerine gider. Geçmiş anımsadıkça dirilirler; yeniden canlanır gibidirler. Bulundukları nokta bir şeyler yapmaya zorlar onları. Murat hasır şapkasını giymek ister.

MURAT – Giyinmek istiyorum... Sıkıldım yıllarca pijama ve terlik içinde yaşamaktan! Giyinmek istiyorum.. Krem rengi takım elbisemi istiyorum. Siyah zımbalı eskarpinlerimi, beyaz gömleğimi, mavi kelebek kravatımı istiyorum. En çok da hasır şapkamı istiyorum! Yeter artık... Yeter!⁴⁰

Murat, Nazlı'nın bulduğu şapkayı takar ama onun kendi şapkası olup olmadığından emin olamaz. Kendine yakıştıramamıştır bir türlü. Bir kez daha ne yaparsa yapsın, eskisi gibi olamayacağını anlar. Arif de değişmek istemektedir. Eski kıyafetlerini, ayakkabılarını, en son on dokuz yıl önce giydiği çoraplarını aramaya başlar. Bulduğunda giyinir ; tıpkı eskisi gibi dışarı çıkabilecek gücü kendinde bulur. Eskiyle, bugünü birleştirerek, bir anlamda tamamlanmaya çalışmaktadır. Kendini tamamlamanın bir yolu da 'geçmiş anmaktan' geçer. Onlar için bir şeyin yarım kalması öldürücüdür.

ARİF – (...) Biliyor musun? Hiçbir şeye benzemez bir işi yarıda bırakmanın hüznü... kötü bir şey... Yarım kalmak.

(...)

ARİF – Tümüyle yok olmak gibi bir durum... yarım kalmak. ⁴¹

Herşeyi farkında olup da bir şey yapamamak yarım kalmaya karşılık gelir bu insanlarda. Hep bulundukları yerdedirler; kımıldamadan, bir adım mesaafe kaydetmeden. Zamana ayak uyduramadan öylece çakılmışlardır

⁴⁰ Aynı, s. 136.

⁴¹ Aynı, s.139.

kendi dünyalarına. Ama yalnız kalmaktan da tedirginlik duyarlar. Birbirlerine tutunurlar. Herşeye rağmen, tüm iğnelemelere, sevgisizliğe rağmen, birbirleri için gereklidirler. Şimdi ise kaç yaşında olduklarını unutmak için zamanı durdurma oyunları oynarlar. 'Geçmiş zaman'ı anımsadıkça şimdiki zamana ulaşmaya başarırlar.

Nazlı da değişmek istemektedir. Mutfak dolabının arkasından kirazlı hasır şapkasıyla, yelpazesini bulur . Yıllardır orada tozlanmış eşyalarını kullanmaya başlar. Şapkasını torbasından çıkartır; takar. Giyinmek için eski eşyalarının nerede olduklarını keşfetmek zorundadırlar. Ama daha önemlisi, önce soyunmak zorundadırlar. Tüm yargılarından, pişmanlıklarından, geçmişlerinden soyunmak anlamına gelmelidir bu. Bir arınma duygusu neredeyse. Bütün bu yaşadıklarının bir bedeli olacaktır elbette. Kendiyle ve geçmişiyle hesaplaşma Murat'ı yorar. Nazlı'nın değişimi korkutmaya başlamıştır o'nu. Yeni bir şey için gücü yoktur. Nazlı'nın gideceğinden korkar. Nazlı Murat'ı teselli ederek yatağına yatırır. Murat yorgun uykuya dalar. *"Hastalanmadan, soluğu tıkanmadan, yüreği zorlanmadan, yani 'insana özgü' bir belirti göstermeden ölüverir. Daha doğrusu 'ölüme geçer'. Ancak 'yaşayan' bir şeyin ölümünden söz edebileceğimize göre o'nunki yaşamayan bir konumdan ölme konumuna geçiş olur. Sessiz, kıpırtısız ve aniden..."* 42

Arif siyah kaşmir çoraplarını bulamamaktadır. En son on dokuz yıl önce giydiği çoraplarını aramaya koyulur. Yeniden giyinmek için eski eşyaların ortaya çıkması gerekliliği bir kez daha vurgulanırken, yeniden canlanmanın şartı insanın geçmişinden sıyrılması anlamına gelir. Siyah takım elbisesi, yeleği, beyaz gömleği, düğümü sıkılmamış kırmızı ipek boyun bağı ve siyah iskarpinleriyle özenli görünmektedir. Nazlı o'nu kalması için ikna etmeye çalışsa da o gitmeye karardır. Sıkışıp kaldıkları bu yerde ölmek istemez. Oysa Nazlı her şeyin değişeceği umudunu taşımaktadır. Murat bile şapkasını arayarak değişimi müjdelemiştir. Nazlı bir an Murat'ın öldüğünü farkederek. Sonunun Murat gibi olmasını istemeyen Arif için gitmekten başka bir şey çare kalmaz. Yaşamı hiç ses getirmemiştir ama ölümünün ses vermesini ister. Üstelik Murat gibi uykusunda ölebilmeyi de asla beceremeyeceğini düşünür.

Murat'ın ölümünden ve Arif'in gitmesinin üzerinden bir yıl geçer. Evin içi biraz daha derlenip toplanmış, tozlarından arınmış gibidir. Ortalık eskisinden daha temizdir. Oysa, Nazlı yapayalnızdır; bakımsız ve bezgin

⁴² Seçkin Selvi Cılızoğlu, "Yarım Kalmanın Hüznü", Milliyet Sanat, sayı: 229, 1 Aralık 1989, s. 43.

görünmektedir. Ölememekten şikâyetçi, yalnızlığı ile başbaşa kalır. "Nazlı'nın ölüme geçişi de Arif'le yalnızlığı paylaşmak özelliğini yitirmesine bağlı. Kendini bir daha tekrar edememek, Arif'le eskiyi yineleyememek dehşeti, onun uzantısında ölümü getirir." ⁴³ Murat'la olduğu zamanları , eski günleri konuşmayı; anımsamayı özler. Bu sırada Arif girer; siyah takım elbisesi buruşmuştur; ayakkabılarının topuklarına basmaktadır; çoraplarının topuk kısımları ise delinmiştir. Darmadağın bir şekilde çıkıp geliverir. Kendi gibi milyonlarca insanla karşılaşmıştır dışarıda, hem de çok fazla uzağa gitmeden. Aralarına katmışlardır Arif'i. Ne söylese hak verirler o'na. Bu durum canını sıkmıştır; ilk kez gerçekten ölmeyi düşünür. Zaman içinde değişen hiçbir şey olmamıştır aslında. Dışardakilerin davranışları ve kaygıları değişmiştir ama çaresizlikleri aynıdır.

ARİF -- Her yer onlarla dolmuş. Milyonlarca! (Sessizlik) Ha babam üzüyorlar, ha babam seyreliyorlar, ha babam gülüyorlar! (Sessizlik) Hepsinin elinde de bir... bir kitap! Akşamüstleri oturup satır altlarını çiziyorlar. Öylesi daha iyi oluyormuş Gerek yöresel, gerek evrensel çeşitli kaygıları, kuşkuları var hepsinin... Hepsinin ağzında bir yirmibirinci yüzyıl lafıdır gidiyor... Takvime göre düşünüyorlar! Aptallar! ⁴⁴

Nazlı Arif'in gelişiyile birlikte herşeyi daha iyi anımsamaya başlar hem de 'nedensiz bir anımsama' dediği en ince noktalara kadar.. Birden bire benliği açılmıştır sanki. Başlangıçta Nazlı'nın belleği Arif'ti, ancak Arif artık hiçbir şey anımsamak istemez. Oyunun başındaki kıyafetlerine döner; yine pijamalarını, terliklerini giyer. Yorgundur. Sonunun geldiğini bilir; ölmemekle, gereğinden fazla yaşamakla, çoktan gelmiştir sonu. İki bin üç yılında yaşayıp da özlemleri ile gerçekleri bir türlü çakışmayan bu insanlar için ölüm kaçınılmazdır. Nazlı Arif'ten önce ölür. Arif'in artık birşey hatırlamak istememesi ve konuşmaktan vazgeçmesi onun da dayanağını yok eder. Geçmişlerini öylesine didiklemişlerdir ki kendilerini bile yok ederler.

NAZLI -- (...) İhtiyarlık fena şey. (Sessizlik) İnsanın bütün oyuncakları teker teker alınıyormuş gibi elinden... unuttuğunuz pişmanlıklar, unuttuğunuz özlemler, unuttuğunuz doğumlar ve ölümler arasında oyuncaksız, kambur, sıska çocuklar gibi

⁴³ Aynı, s. 43.

⁴⁴ Yalnızlığın Oyuncakları, s. 159.

Geçmiş değerleri elinden alınan ve yerine hiçbir şey koyamayan bu insanlar kırık oyuncaklar istemediği gibi kırık gerçeklerle de yaşayamaz. Birbirleriyle oynamaya başlarlar. Kendi kendilerine kurdukları bir dünyanın içinde kendilerini oyuncaklar durumuna getirirler. Yalnızlığın oyuncakları oluverirler. Toplumun uzağında yaşamak istemezler aslında ama yine de değişimi izlemekle yetinirler. Evlerinin yanından geçtiklerini sandıkları akarsu, özellikle Arif'i rahatsız eder. Yönünü değiştiremedikleri bir akarsu o'na acı vermektedir. Bütün oyun boyunca suyun sesinden yakınıp durur. Oyunun sonunda Nazlı'nın da ölmesiyle iyice yalnız kalır. *"Akarsuyun yakınında olmalıydık. Hep söyledim... hep söyledim... Çağlayana bakan bir ev tutalım dedim... Nehir ya da ırmaktan uzaklaşmayalım... Delta boylarında yerleşelim dedim... Akarsu seslerinden uzaklaşmamalıydık. Beni dinlemediler!"*⁴⁶ Oyunun sonunda akarsu sesi yavaştan başlayarak, yaklaşır, yükselir ve birdenbire durur. Tıpkı yosunları yalayıp geçen dalgalar gibi.

Oyundaki üç yaşlı, ölüm sınırlarını öylesine aşmışlardır ki fazladan yaşayarak zaman sınırını da aşarlar. Zamansızlık boyutu bu insanlara, zamanı kendince yaratıp yeniden dönüştürme olanağı verirken, geldikleri noktada yaşamı, çevreyi, toplumu ve en önemlisi kendilerini sorgulamaya yönelirler. Bir 'aydın' olarak kendilerini geçmişleriyle tamamlamaya çalışırlar. Ancak hep eksik birşeylerin kaldığını farkındadırlar; değişmek isteseler bile, başaramazlar. Bunlar 'bilen' insanlardır; yaşamı değerlendirmiş; olup biteni farkına varmış, ölçüp biçip bir sonuca ulaşmış insanlardır. Bu nedenle geldikleri noktadan ilerisi yoktur. Kaçış başlar. **Yalnızlığın Oyuncakları**'nda bu kaçış, kendi iç dünyalarına doğru bir yolculuk oluverir. Kendilerini sorguladıkça parçalanırlar ve çaresizliklerini görürler. Yaşadıkları dünyada yapacak pek de bir şey olmadığını görürler. Önce Murat geçer ölüme; ölüme biraz daha dayansa da ardından Nazlı gelir. Arif ise yaptığı hesaplaşmanın sonunda kendisine biraz daha hayat aşlamış gibidir. Romantik bir tavır içerisinde kendilerini kapatmışlardır; üzerlerinden geçen akarsuyun yaladığı ölü yosunlar gibi ne canlı bir organizmadırlar artık ne de kendilerini yalayıp geçen hayattan etkilenirler.

⁴⁵ Aynı, s.147.

⁴⁶ Aynı, s. 174.

KADIN İSTASYONU (Mehmet Baydur /1987)

Oyun, tren istasyonunda ikinci sınıf bir lokantada geçer. Rastlantısal olarak biraraya gelmiş gibi görünen üç insanın aslında ait oldukları yerden kopamayışlarını yansıtır bu istasyon. Trenin kalkış saatini bekleyen Sevin ve Zeynep vakit geçirmek üzere geldikleri bu lokantada garson olarak çalışan Halis'le tanışır. Her birinin hikâyesi bir diğeri için şaşırtıcıdır. Orada bulunma amaçlarını belirleyen şey çıkacakları yolculuğun amacına bağlı gözüktür. Sevin kendisinden elli yaş büyük kocası Hamdi'yi iki yıl önce kaybetmiştir. Evlenmeleri çevre tarafından olumlanmasa da o mutlu bir evlilik yapmıştır. Şimdi de Hamdi'in eski yazıyla yazıp kendisine bıraktığı on dokuz ciltlik külliyyatı çevirmeye uğraşmaktadır. Bunun için eski yazı dersleri alır. Hamdi'nin günlüğünde anlattığı Mercan'ı merak etmiştir Sevin; şimdi birkaç günlüğüne oraya tatile gitmektedir. Zeynep Öksümüş'e gidiyordur. İki yıl önce bir av kazasında ölen babasının mezarını açtıracaktır. Arjantin'den bir süre önce babasının el yazısıyla gelen bir kart o'nun yaşayıp yaşamadığı konusunda kuşku bırakmıştır. Gerek Sevin gerek Zeynep şu anda hayatta olmayan iki erkeğin baskısını hâlâ duymaktadırlar. Yalnızlıkları onları birleştiren bir başka noktadır. Tren geldiğinde iki farklı yöne gideceklerdir. Halis ise sürekli merkezdedir. Yerini değiştirmez. Halis için yolculuk, bir yeri terk etmektir. Yolculuğun sonunda ne olacağı belli olmadığından insan, bir gün için bile ayrılrsa bulunduğu noktayı terk ediyor demektir. Halis bunu hiç denememiştir. O gelip gideni izler. İnsanları ağırlar; sonunda da uğurlar. Hayatında değiştireceği hiçbir şey yoktur; o'nun için değişen tek şey gelip giden insanlardır. Tren geldiğinde Sevin ve Zeynep lokantadan ayrılır.

Üç buçuk yıl sonra, aynı lokantaya birlikte birbirini eskiden beri tanıyan iki dost olarak girerler. Lokantanın iç düzenlenmesinde zamana ayak uydurmaya çalışan bir takım yenilikler olmuştur. Sevin ve Zeynep de farkındadır bu değişikliği. Sevin ilk geldiği zaman buranın fotoğrafını çekmediği için yazıklanır. Zaman ile fotoğrafın o mucizevî ilişkisini kaçırmışlardır. Onlara göre lokanta 'kötüye doğru değişmiştir'. Sevin bu değişimi fotoğrafla belgelemek isterken Zeynep bu fırsatın her zaman varolduğunu, içinde yaşanan an'ın bile ileride bir geçmiş olacağını vurgular. Özlemler ya da pişmanlıklar hiçbir zaman bitmeyecektir.

ZEYNEP -- Olsun. neden çekiniyorsun romantik olmaktan? Ah, sizin kuşağa her kavram üstüne, tepetaklak edilmiş, üstünkörü bilgiler verildi. Geerçekçiii denildi, duygusaaal denildi, tarihiii denildi, coğrafiii, maddiii, maneviii, özneeel, nesneeel! Ne sözcüklerden, ne de kavramlardan

Bu kadınlar sıradan birer kadın değildir. Tek başlarına bir yolculuğu göze alarak geçmişlerinde üzerini örtükleri şeylerin toprağını kaldırmaya girişirler. Görünüşte eğitilmiş insanlardır; Sevin ölen kocasının eksik kalan yönlerini tamamlayabilmek için, o'nu biraz daha fazla tanıyabilmek için eski yazıyı öğrenir. Fotoğraf çekmekten hoşlanır. Homeros'u , Barbaros Hayrettin Paşa'yı ve Jean Lafitte'i bilir.

Zaman kavramı ortadan kalkar. Üç buçuk yıl önce bir tren istasyonunda karşılaşan bu insanlar, şimdi dün gecenin nasıl geçtiğini soracak kadar birbirine yakınlaşır. Geçmiş kurcalandıkça Sevin on iki yaşındaki bir anısına döner. Zeynep de katılır anıya sanki birlikte yaşamışlardır geçmiş. Gerisi çeşitli çağrışım alanlarına bağlı olarak karşılıklı geliştirilen ortak bir yaşantıya dönüşüverir. Yabancı dünyaları birden bire tanışık bir yaşantıya dönüşmesi 'kadın' olarak yaşadıklarının pek de farklı şeyler olmadığını anlatmaktadır. Her kadının farklı hikâyeler içerisinde aynı baskılar ve aynı duygular hissettiğini vurgular oyun.

İçinde bulundukları an'dan mutsuzdurlar. Geçmiş anarak da mutlu olamazlar. Ama yine de yaklaşımlarında bir iyimserlik sezilir.

SEVİN -- (...) Böyle yerlerin sayısı giderek artıyor, farkında mısın? Hıncahınc dolu yerlerde bile artık bir bırakılmışlık var. Terkedilmiş, insana dair her durumdan kopuk bir hava seziyorum her gün.

ZEYNEP -- Kötü bir dönem yaşıyoruz. Doğaldır böyle olması. Ama... unutma, bir dönem bu. Yalnızca bir dönem.⁴⁸

Zaman değişmiştir; Halis herşeyin eskisine göre daha kötüye gittiğine inanır.

HALIS --Buraya insanlar pek uğramaz oldular artık. Ne yapacağımı şaşıyorum bazen.

ZEYNEP -- Hep böyle olur. Hep böyle oluyor.

SEVİN -- Haksızlık ediyorsun biraz.

ZEYNEP -- Kaçınılmaz bir şey bu. Haksızlık dediğin.⁴⁹

⁴⁷ Mehmet Baydur, *Kadın İstasyonu*, Tiyatro/ Oyun Dizisi 12, Mitos- boyut Yay., İstanbul 1993, s: 204- 205.

⁴⁸ Aynı, s. 215.

⁴⁹ Aynı, s. 218.

Geçmiş her zaman birileri açısından haksızlığı barındırır. Bu yüzden de geçmişini belirleyen tek bir doğru ya da yanlış olamaz. Ama bugünün insanında ortaya çıkardığı 'hüzün', 'pişmanlık', 'karamsarlık' gibi ortak duygulara yol açar. İçine kapanan birey açmazlarını farklı kimliklerin rolüne girerek aşmaya çalışır. Biraz da bugün için gireceği rolü bulmaya çalışan bireyi yolculuğa çıkan bu kadınlar yoluyla hissederken, Halis bulunduğu yerde özlemleriyle varolmayı dener. Tıpkı yaşamı izleyen, içinde yer almaktan kaçınan , kalıplarla hareket eden 'aydınlar' gibi.

HALİS -- Özlemlerimiz bitmiştir. Bir tanesi hariç.
Burada özlem sözcüğünü 'nostalji' anlamında
kullandığımı itiraf etmek zorundayım. Nostalji
bitti! Geleceğe duyduğumuz nostalji hariç!

ZEYNEP -- Neydi o eski gelecekler?

HALİS -- Hiçbir müşteri elimizden alamaz onu!
İstedikimiz kadar , istedikimiz gibi özleriz onu!

SEVİN -- Geleceğimizi!

HALİS -- Geleceğimizi. Eski geleceğimizi.⁵⁰

Gelecek konusunda umutsuzdurlar. Bir zamanların özlenen geleceği hiçbir zaman yaratılamadığı için hâlâ aynı özlemle anılan ama bir daha da asla kavuşulmayacak olan bir gelecek, vurgulanır. Halis geleceksizliği bildiği halde elinde kalan özlemleri terketmek istemez. Sevin ve Zeynep ise sanki yeni bir dünya ile yeni bir gelecek oluşturacak kadar umutludur. Değişime katlanmayı ve anlamayı kararlaştırırlar. Sevin'in deyimiyle 'sakin ama muhalif' insanlardır onlar.

ZEYNEP -- Ah, durmadan sözünü ettikleri 'dünya görüşleriyle' bir an olsun çelişkiye düşmeyen insanlar mı diyorsun? Yoktur öylesi. Hem işin aslına bakarsan, olmamalı da.

SEVİN -- Nasıl ayırt edeceğiz öyleyse?

ZEYNEP -- Değişmeye katlanarak ve anlamaya çalışarak.

SEVİN -- Çalışarak.

ZEYNEP -- Haz ve zekâ ile.

SEVİN -- Zevk-ü sefa ile. (Gülerler)

ZEYNEP --İntikam almadan...

SEVİN -- Ama yine de bağışlamadan eblehliği.

Yaşasın. Başaracağız bu işi. ⁵¹

⁵⁰ Aynı, s. 223.

Oyunun sonu bir 'hayâl oyun' ile gelir. Tüm dünya müziklerinin mantık- dışı geçişleri ile dans eden bir takım insanlar doldurur sahneyi. Yağmurluklu elinde bir demet maydanozla gelen kadın, babacan aşçı, makinistle kol kola gelen iki genç kız, kırmızılar giymiş bir kadın iki adamla birlikte şarkı söyleyerek girer. Ortalık tam bir karnavala dönmüştür. Sevin ve Zeynep hariç herkes dans etmektedir. Müziğin kesilmesiyle ışıklar zayıflar. Sahne yeniden aydınlandığında sahnede Halis, Sevin ve Zeynep vardır. Bir tren düdüğü ile hızla giden bir lokomotifin sesi duyulur. Tren gitmiştir. Herşey yeni baştan tekrar edilecekmiş gibi bir tablo kalır karşımızda. 'Aydın kimliği' içerisinde ele alacağımız bu insanların bireysel düzeyde kendilerini aşmış olması, toplumsal kalıpları kırmaya, yaşamı kendisi ve başkası adına sağlıklı bir şekilde dönüştürmeye yetmemektedir. Ne istasyon değişecektir; ne de içine girip çıkan insanlar. Ama umut hep olacaktır; beklenen trenin geçip gitmesi yanında bir gün istasyonda durması ihtimâli gibi. İstasyonda bekleyenler ve oranın değişmez kişisi Halis ise yine zaman dışı bir boyuta atılmışlardır. Kurdukları sanal bir dünya içerisinde vazgeçilmez oyunsuluk devam eder.

KUŞ (O. Coşkun Irmak/ 1984)

Sinan, üniversite öğrencisi bir gençtir. Eski, tek odalı bir evde bekâr olarak yaşamaktadır. Parasal sıkıntı içinde öğrenimine güçlüklerle devam eder. Amcasının gönderdiği para ile kirayı ancak veren Sinan, yakacak odun bile alamadığından kışı soğukta geçirmektedir. Hayatı anlamaya, sorgulamaya çalışan bu genç içinde bulunduğu durumdan huzursuzdur. İnsanlığın nereye yol aldığına dair kafa yormakta; düşünmektedir. Sorularına yanıt bulamamak giderek o'nu çözümsüzlüğe sürükler.

Keşke bir sığır beynine sahip olsaydım. Belki o zaman huzur bulurdum. (Geri geri yürür. Sırtını kapıya yaslar) Otlardım. Geviş getirirdim. Şimdi neyim ben? İnsan? (Güler) İnsan gibi yaşamıyorum ki? Bitki mi? Yo... Bitki olamayacak kadar hayvanım.(Alaycı gülüş) İnsan... En gelişmiş yaratık. (Kahkaha) Tek hücreliler bile, biz insanlardan daha ileridir ulan! Onlar yaşamlarının her anını dolu dolu korkmadan yaşarlar. Korkmadan, utanmadan. Yaşama kavgasının içinde

⁵¹ Aynı, s. 225.

ölürler. Sevinçleri, korkuları saftır. Ya insanlar?... İnsanların uygarlık adına yaptıkları nedir? Adamın yanına gülerek yaklaşıyorlar, arkalarında sakladıkları odunu çıkarıp, kafasına küt!.. Zafer çığlıklarının yerini sinsi gülüşler aldı. (...) ⁵²

Sinan, insanların olumsuz yönde değişimini farkındadır. Anlam veremediği bu kötü gidiş o'nu bir şeyler yapmaya zorlasa da elinden bir şey gelmez. Acı çektiği anlaşılır; yalnızdır. Huzuru yazmakta bulur; ancak bunun aldatıcı bir huzur olduğunu da bilmektedir.(...) *İçimde bir yaratık var. Ben yarattım. Bilemezdim ki... Avucuna almış, sıkıyor beni. Sıkıyor, sıkıyor. Yoğuruyor. Artık, yazdığım her dize, içinde bulunduğum çukurdan dışarı attığım bir kürek toprak. Çalışıyorum, didiniyorum ama, kendimi daha derine sürüklemekten başka bir işe yaramıyor. Çünkü, sonuçta... Elle tutulur hiçbir şey yok Barba. Hiçbirşey. Ne oluyor? Gittikçe daha derin, daha karanlık, yalnız, soğuk. Korkunç... Anlayamıyorum, dünya her geçen gün daha garip, anlaşılmaz dönüyor. Anlamıyorum.*⁵³ Sinan içinde yaşadığı odayı kendi mezarı haline getirmiştir sanki. Düşünüp derinleştikçe çukurundan bir kürek toprak daha atarak mezarını derinleştirir ve tarif ettiği gibi karanlık, soğuk ve korkunç olan mezarına kendi kendini gömer.

Sinan yalnızlığını paylaşacak sanal bir kuş yaratmıştır kafeste; oyun boyunca o'nunla konuşur. Sonunda kafesin örtüsünü kaldırarak, salıverdiği bu sanal kuşla, romantik bir özgürlük anlayışını da vurgular.

Sinan'ın yazmaktan başka yaşama müdahale etme şansı yoktur. Yaşama karşı en önemli silahı budur. Düşündükçe, derinleşir, derinleştikçe, sorgular, sorguladıkça, karamsarlığa kapılır; karamsarlık ise yalnızlığı ve kaçıışı getirir. Sinan da kendi dünyası içine kaçar ve bu dünyaya öylesine gömülür ki ısrarla çalan kapıyı bile duymamaktadır artık. Hesaplaşmasının sonunda kendi benliğinden çıkarıp attıklarıyla 'mezarı'nı biraz daha derinleştirmiştir. Kaçacağı son noktanın artık bir kaçıışı da yoktur. Yazmaya ve olup biteni tanımlamaya devam eder.

Romantik aydın grubu içerisinde ele aldığımız oyun kişileri, kendilerini, çevrelerini ve daha geniş anlamıyla içinde bulundukları koşulların belirlediği bir hayatı anlamaya çalışırlar. Bilgi üretmek eyleminin çoktan dışına çıkmış olan bu aydın kesim için hayatın anlamını tanımlamak esas hale gelir. Kendilerinin hayat içindeki rolünü belirlemeye çalışırlarken

⁵² O.Coşkun Irmak, *Kuş, Çoğaltılmış Metin*, s. 16.

⁵³ Aynı, s. 18.

yaşadıkları ve kendilerine acı veren gerçeklerden soyutlanmayı tercih ederler. Daha çıplak, daha özgür ve sınırsız bir ortam yaratarak sığındıkları oyun alanında ölümcül bir hesaplaşmanın içine girerler. Yokedilmiş bir geçmişin karamsarlığı, şimdi'nin korkutucu yüzü ve geleceksizliğin güvensizliği ile kendilerini şeffaf bir kafesin içine tıkarlar. Tutsaklıklarını kendi hesaplaşmalarının sonunda aşarlar. Düşünceleri, eylem ve mücadeleleri ile geçmişin oluşumunda payları olan bu kişiler, sorguladıkları değerler içine önce kendilerini katarlar. Yine de kim olduklarını, işlevlerini tam olarak tanımlayamazlar. Çünkü, hesaplaşmalarını götürebilecek son noktaya kadar vardurmazlar. 1980 sonrası içine kapanan aydın tavrını yakalayan bu oyunlarla birlikte yeni oyun kahramanları yaratılmış olur. Bu grubun ardından sıkıntılarını, yaşadığı boğuntuyu farkında olup sisteme karşı bireysel bir çıkış arayan aydınlar grubu gelir.



B. Sisteme Karşı Bireysel Direniş Gösteren Aydınlar

Bu grup içerisinde aydın karakterlerinin kendilerini tanımlamakta daha net oldukları görülür. Kim olduklarını, işlevlerini ve ilgilerini farkındalardır. Aydın olmanın sorumluluğunu taşırlar ve bilinçlendirme yönünde eylem girişiminde bulunurlar. Eylemleri içerisine çevresini de taşıyan bu kişilerin hareket alanları daha geniştir. Gelecektekine umutları vardır. Çevresindekilere yol göstermeye çalışırlar; sorunların altını çizerler. Önerileri vardır. Bunlar zaman zaman doğrudan, zaman zaman dolaylı önerilerdir ama mutlak geçmişteki deneyimlerine dayalıdır. Ancak çevrelerini dönüştürmeyi, koşulları değiştirmeyi başaramazlar. Yenilmeye mahkûmdurlar. Sorunları bireysel noktada çözmeye çalışmalarından kaynaklanan bir yenilgidir bu. Bu dünyada yapabilecek şeyleri üstlenmeye çalışırlar ; sorunun peşine takılırlar ama çözüm noktasında büyük bir çaresizlik yaşarlar. Yalnızdırlar ve kimse onları anlamamaktadır. Bu grup kahramanlarda kaçıştan çok direniş vardır ancak sözünü ettiğimiz romantik bir direniştir. Sistem ise bu direnişi geçerli kılmayacak denli katı ve acımasızdır. 'Romantik aydınlar'la zaman zaman ortak özellikler gösterebilirler de 'bireysel direniş gösteren aydınlar' hesaplaşmalarını sonuna kadar sürdürmeleri ile dikkat çekmektedir. Böylece yarım kaldığına inandıkları kimliklerini tamamlamaya çalışırlar.

Sisteme karşı bireysel direniş gösteren aydınlar kendi dünyalarına çekilmezler. Sistemin karşısında duracak ve dönüşüm sağlayacak güçleri sistemin nasıl işlediği konusundaki bilgilerine ve bilinçlerine dayalıdır. Görüp de farkında oldukları çarpık işleyiş onları harekete geçirir. Ancak, tarihsel misyonlarını kullanmaya yönelik girişimleri bireysel düzeyde olduğundan pek de başarılı oldukları söylenemez.

Yazarlarda aydın çevresine yönelen bu tür bir eğilimin kaynağında aslında huzursuz olan ve kendi konumunu sorgulayan sanatçı duyarlılığı yatmaktadır. Korkunun ve güvensizliğin yaşandığı toplumsal bir ortamda sanatçının işlevi sorgulanır olmuştur. En azından yazarın kendisi bu hesaplaşmayı içinde taşır. Yeniden yaratmak istemesi, arayışı, kimliğini sorgulaması, kendini tamamlamaya çalışması bunun bir sonucudur. Bu defa yazar, hesaplaşmasının odağına kendini koymuştur. Oyunlarda aydınların sanatçı kimliğinde bütünleşmesi bu açıdan dikkat çekicidir.

YENİDEN YARATMA (Ülkü Ayvaz / 1984)

Yeniden Yaratma huzursuz bir toplumun görüntüsünü çeşitli tablolar yoluyla yansıtmaktadır. Sokağa çıkma yaşağının olduğu, kaybettiği bir şiir dizesini arayan delikanlının siyasi suçlu olarak sorguya çekildiği, emeğin yokedildiği, çocukların şiddete başvurduğu, intiharların yaşandığı ve güneşin doğmakta geciktiği bir ortamda sözü edilen toplumsal gerçekler bir düşün ya da sis perdesinin arkasında verilmeye çalışılır.

Çocukluk, gençlik, orta yaş ve yaşlılık gibi dönemlerin temsilcileri bulunur sahnede. İnsanın gelişim evreleriyle tarihsel evre örtüştürülerek insanoğlunun her evresinde arayış serüveni yaşadığı verilir. Oyunun başlangıcından finale gelinceye kadar izlenen gelişim olaylardan, kişilerden, zamandan ve mekândan bağımsızdır. Hiçbir olay hiçbir olayın nedeni ya da sonucu olarak sahnede varolmaz. Episodik izlençe çağrışım alanlarının yarattığı birbirinden kopuk olaylarla gelişir. Sahnede olanlar tek bir temel düşünceyi pekiştirici niteliktedir. O da 'arayış'. Ülkü Ayvaz, insanın tarih içinde yaşamına yön veren 'arayış' eylemi evrensel bir gerçek olarak karşımıza çıkarır. İnsanları arayışa iten şey kaybettikleridir.

1. DELİKANLI -- Bir bulabilsem, bir bulabilsem..

2. DELİKANLI -- Aramalısın. Bir bulabilsin..

1. DELİKANLI -- Benzeri olmayan bir dizeydi. Öyle çok inanıyorum ki buna.

2. DELİKANLI --Ben de inanıyorum. Keşke daha önce okuyabilseydin bana. Binlerce kez okusaydın. Ölünceye dek unutmazdım onu. Okudukça sevinir, mutlu olurdum.

1. DELİKANLI -- Benzersiz bir dizeydi.

2. DELİKANLI -- Sana inanıyorum. Aramalısın; sana yardım ederim.

1. DELİKANLI -- Aramalıyım. ⁵⁴

Delikanlı aniden esen rüzgârın etkisiyle elindeki kağıdı uçurmuş ve kağıttaki dizeyi kaybetmiştir. Onu bulabilse sanki dünya her zamankinden daha güzel olacaktır. Karamsarlığın egemen olduğu oyunda umut hep arayıştır. Arayış ise sonunda gerçeği yakalamayı, olup biteni anlamayı, farkına varmayı getirecektir. Küçükoğul karanlıktan korkmaktadır. Baba feneri yakar. Küçükoğul'a korkularını tanırsa onları yenebileceğini öğütler.

BABA -- (...) Karanlığı tanı. Birazdan yalnız bırakacağım seni, karanlığa gecenin kendi sesine

⁵⁴ Ülkü Ayvaz, *Yeniden Yaratma*, Mitos- Boyut Yay., Tiyatro/ Oyun Dizisi 43, İstanbul 1995, s. 130.

dikkat et.

KÜÇÜKOĞUL -- Yanımdan gitme Baba.

BABA -- Tanımalısın Küçükoğul.

BABA -- (...) Biz hep senin yanında olmayacağız ki Küçükoğul. Ben ne arıyorum acaba, hiçdüşündünmü?

Kendim için mi arıyorum?

BABA -- Sen de ara Küçükoğul; hep ara.

KÜÇÜKOĞUL -- Değerli taşları mı?⁵⁵

Baba Küçükoğul'a aramasını öğütler; ama neyi , nasıl arayacağına da insanın kendi karar vermesi gerektiğini söyler. Değerli taşların simgelediği maddi değeri arama, çiçekli kumaşla singelenen emeği arama, yitirilen dizelerde daha güzel bir geleceği arama oyun kişilerinin eylemlerine yön verir. Arayış olmadan eylem de olmayacaktır. Oyunun başından sonuna dek daktilosunun başında yaratma eylemi içinde olan 'yazar' kendi arayış serüvenini de yaşar.

BİRİ -- Bu bildiri, siyasi iktidarın üçüncü bildirisidir. Herkes bilmeli ki, hepiniz çok şey yapabilecek güçtesiniz. Memur masa başında oturmamalı, yeni buluşlar peşinde koşmalıdır; çiftçiler toprağa yeni ürünlerin tohumlarını atmalı; işçiler son nefeslerine kadar makine başında üretim yapmalıdır. Yeni bir gün başlamıştır artık. Siyasi iktidar, çalışanların, yeni buluş yapanların yanındadır, bize güvenin.⁵⁶

Bir uçaktan atılan bildirilerde, 'her yurttaşın yenilik peşinde koşması, bıkmadan araması gerektiği' yazılıdır. "Bu arayış, ya eve dönmekle, ya yollarda düşüp ölmekle, ya da tutuklanıp sorgulanmakla sonuçlanabilir. Evlerine dönenler, toprağı işleyerek yaşlanacak, yolda ölüp gidenlerin göz bebeklerinde umut ışıkları son kez yanıp sönecek, sorgulanan sonuna dek dayanmaya çalışacaktır."⁵⁷ Huzursuz ve karanlık bir dönemde insanın önce kendini aradığını ve ortak bir tarihe ulaştığını gösteren bu oyunun sonunda herşeyin bir sinema filmi çekimi olduğu anlaşılır. Yönetmen kurguda boşluklar olduğunu düşündüğünden bazı bölümleri yeniden çekmek ister.

⁵⁵Aynı, s. 150.

⁵⁶Aynı, s. 148.

⁵⁷Sevda Şener, "Yeniden Yaratma", Hürriyet- Gösteri, sayı: 62, Ocak 1986, s.35.

Oyundan bir sahneye başlanır. Böylece tüm yaşananlar bir başkasının elinde yeniden yaratılır. Gerçek hangisiydi, yanılısma hangisi sorusu, oyunun içinde bu ikilemi yaşayan 'yazar' yoluyla karşımıza çıkar. Yazar ya da 'aydın' kişi sırça köşkünün içinde oturmuş olaylara yön vermeye çalışmaktadır. Ancak Kadın'ın dediği gibi 'bir vuruşta yıkılacak kadar zayıf bir sırça köşk'tür bu. Ama en azından oyun kişilerini arayışa itmeyi başarabilmiş; onları harekete geçirmiştir. Yazar bir yandan gidenin serüvenini yaşarken bir yandan geride kalanın sabırlı bekleyişini ve eylemsizliğini yaşar.

GÖLGEUSTASI (Yeşim Müderrisoğlu - Yıldırım Türker/ 1981)

Eğitimli, sanatçı yanı olan, duyarlı, kendiyle hesaplaşmasını henüz tamamlamamış, çevresini gözlemleyen, geçmiş deneyimlerini aktararak yararlı olmaya çalışan tipik bir aydın kimliğini taşıyan Cengiz tesadüfen dahil olduğu bir ailenin yaşantısını değiştirmeye çalışır. Bunu başarır da... Ancak kendi kozası içinde yaşamaya alışmış bu insanları kozalarından dışarı çıkarmakla onlara zararı dokunur.

Oyun bir ailenin günlük yaşamıyla başlar. Musaver Hanım sonradan ekonomik sıkıntı içine düşmüş eski bir saraylıdır. Doktor olan kocası ölünce, geçimini evlere gidip hastalara iğne yaparak sağlar. Oğlu Tardu satranç meraklısı bir karamsardır. Tardu, oturdukları odanın camını boyamıştır. İçeri güneş ışığı girmediğinden evin içi sürekli loştur. Kızı Saniha şizofren hastasıdır. İkide bir evden kaçır. Anne, oğul o'nun sorununa anlayışla yaklaşırlar ama dışarıda olduğu zamanlar erkeklerin Saniha'dan yararlanacağından endişe etmektedirler. Tardu sürekli Saniha'nın sorumluluğunu yüklenmekten sıkılmıştır. Oyun başladığında taşınacaklarını öğreniriz; henüz bir ev bulamadıkları halde eşyalarını toplamışlardır. Her an taşınacaklarmış havası oyun boyunca korunurken ailenin bir yere ait olamama durumu da vurgulanmış olur.

Saniha parkta tanıştığı Cengiz'i eve getirir. Musaver Cengiz'in gelişini yadırgamaz hatta mutluluk dıyar; ancak Tardu o'na karşı soğuk ve temkinlidir. Cengiz Tardu'nun satranç merakını farkedince kendisinden sözeder. Rüyalarında bile bu oyunu oynadığından hatta ilişkilerini satranç hamleleri gibi kurmaya başladığından dolayı bu tutkusundan iki yıl önce vazgeçtiğini açıklar.

CENGİZ -- Tüm ilişkileri saldırı- savunı üstüne kurmanın sıhhsiz olduğunu düşünüyorum.

TARDU -- Bu sizi ürkütüyor, öyle mi?

CENGİZ -- Evet, öyle. ⁵⁸

Cengiz, mat olmadan satrançtan kendini uzaklaştırmıştır. Ancak geldiği yer o'na yeniden kim olduğunu ve ne yapması gerektiğini hatırlatır. Karşı karşıya kaldığı aile kendini duvarların arasına kısırmış, güvensiz ve eylemsiz bir yapı içindedir. Cengiz onların hayatına girmeye karar verir; kısacası oyuna devam, der. Aynı günün akşamı gitarını alarak aileyi ziyarete gider. Kendisiyle birlikte eve yeni bir soluk getirir. Cengiz'den hoşlanan Saniha durumdan hoşnuttur. Üzerine geceye uygun bir kıyafet giyer; kendine özenir. Musaver Hanım da ise gözle görünür bir canlılık hissedilir. Mumlar yakılmış; loş ve romantik bir ortam hazırlanmıştır. Cengiz'in getirdiği şarap yudumlanırken evin içine bambaşka bir atmosfer gelir. Bu sırada eve gelen Tardu karşılaştığı manzaradan rahatsız olur. Açık açık suçlayamasa da hayatlarının içine giren ve onları değiştirmeye çalışan Cengiz'e imâda bulunur. Cengiz amacının kötü olmadığını söyler.

TARDU -- Düşmanlık kadar tehlikeli bir şey olabilir... İyi niyet.

CENGİZ -- İyi niyete karşı güvensizlik.

TARDU -- Kendimde buna hak görüyorum, bakın, biz, sizin bu eve gelişinizden bir ay önce yaşamaya başlamadık.

CENGİZ -- Bana haksızlık ediyorsunuz, tekrar gelişimin iyi niyetle bir ilgisi yok. ⁵⁹

Burada insanların iyi niyete karşı duydukları güvensizlik dikkat çeker. Geçmişte yaşanan acılar insanların bugünkü tavrını da etkilemektedir.

Cengiz gitar çalar; Musaver Hanım yıllardır ilk kez eskiden söylediği bir şarkıyı mırıldanır. Aile yeni bir iletişime geçmiş gibidir. Tardu Cengiz'e karşı yumuşar. O'nunla birlikte ailenin birbirlerini yeniden farketmeye başladığını itiraf eder.

Cengiz artık ailenin yakın bir üyesi gibidir. O'nunla birlikte evin içinde yaşam yeniden başlamıştır sanki. Eşyalar eskisi gibi toplanmış olsa da koltukların üzerindeki örtü kalkmıştır. Saniha tığ işlemekte; radyoda çalan tango eşliğinde Musaver ve Cengiz dans etmektedir. Musaver Hanım geçmişe döner; kocasını ve mutlu günlerini anımsar. Cengiz'in aile üzerinde

⁵⁸ Yeşim Müderrisoğlu- Yıldırım Türker, *Gölge Ustası, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara, s. 5.*

⁵⁹ Aynı, s. 13.

etkisi açıkça görülmektedir. Ancak ailenin de Cengiz üzerinde etkili olduğu gözlenir. Aile içinde yaşanan gerginliklerin, çelişkilerin ve karşıtlıkların evin eşyalarına sinmiş olduğunu farkeder. Resim sanatıyla uğraşan Cengiz, içinde insanlar olmadan oturdukları odanın resmini yapmaya çalışır. İnsansız ama insanların yarattığı tüm etkileri taşıyan bir oda resmi yapma istediği. Ama ortaya, düşündüğünün dışında sıradan bir resim çıkar. Hayâlkırıklığına uğrar. Başarısızlığının suçunu odanın içinde gölge olmamasına bağlar. Tardu pencerenin camını boyadığından odanın içine gün ışığı girmemektedir; bu da gölgelerin dolaşmasını engeller. Tardu, Cengiz'in başaramadığı şeyin suçunu gölgelerde değil, kendi yaşantılarını yakalayamamasında bulur. Camı boyayan Tardu ama camı açmayı akıl edemeyen Cengiz'dir. Aslında Tardu'ya göre Cengiz bunu özellikle yapmamıştır; çünkü gün ışığı odanın içindeki herşeyi tüm çıplaklığı ile gösterecektir. Eşyaların eskiliğini, yıpranmışlığını vs. Oysa Cengiz atmosferi görmek istediği gibi oluşturmuştur. Mum ışığı, çıplak gerçekliği gizleyebilir. Cengiz için bu aile bilmediği dünyanın gizemli kahramanları olmalıdır.

Cengiz onları değiştirmek istemiş, içine sıkışıp kaldıkları dünyadan kurtarmaya çalışmıştır. Ama onların yaşantılarını kavrayamadan giriştiği eyleminde pek de başarılı olamaz. Kafasında tanık olduğu yaşantıyı tamamlayamadığı için resmi de tamamlayamamıştır. Tardu yaşantılarını kendine malzeme ettiği ve kullandığı için Cengiz'i suçlar. Cengiz ise bir aydır içlerinde yaşadığı halde, o'na hep başka dünyadan gelmiş bir yabancı muamelesi yapmış olan Tardu'yu suçlar. Tardu ve Cengiz tartışırken; Cengiz'in sanatçı tavrı içerisinde çevresinden kopuk yaşadığı ve kafasındaki dünyaya o çevreyi oturtmak istediği anlaşılır. Burada bir yanıyla 'aydın tavrı' da sorgulanmış olur. İçinde yaşadığı dünyanın gerçeklerini göremeyen ya da görmek istemeyen bir aydın nasıl olacak da topluma yararlı olacaktır. Cengiz ise sürekli 'konuk' olarak görülmesinden yakınarak, aslında toplumun kendisini dışladığını söylemeye çalışır. Camı boyayarak gerçeklerden kaçan Tardu ile camı açmak istemeyen Cengiz gerçekte ortak bir kaçış içerisinde. Cengiz çevresini değiştirmeye çalışan bir aydın rolü oynarken; Tardu değişimin bir yarar getirmeceğini düşünen karamsar bir aydını oynamaktadır.

Zaman ilerler. Akşamın geç saatleri olmasına rağmen Saniha eve gelmemiştir. Telaşlanırlar. Musaver kendi içine kapanan ve ailesiyle ilgilenmeyen Tardu'yu sorumsuzluk ve bencillikle suçlar. Saniha sabaha karşı eve gelir; dışarıda tecavüze uğramıştır. Tardu olanlardan Cengiz'i sorumlu tutar. İçlerine girerek alıştıkları yaşantıyı bozmakla, kurdukları dengeyi sarsmakla suçludur Cengiz. Üstelik bütün bunları kendine malzeme

sağlamak için yapmıştır. Yaşanılan dramın resmini çizmek istemiştir; tavırların, her hareketin bir anlamını bulmaya çalışmış onları kodlamaya kalkmıştır. Bütün bunları yaparken de Tardu'ya göre onları bir kobay gibi kullanmıştır.

TARDU -- (...) Yıllardır binbir zorlukla kurduğumuz dengeyi bozdun.

CENGİZ -- Sahte dengeyi.

TARDU -- Evet, belki sahteydi. Peki ya senin aramızda kurmaya çalıştığın, o sahte değil miydi yani?

CENGİZ -- Kendi hücrenizde yaşıyordunuz.

TARDU -- Haklısın, ama hiç olmazsa adımlarımızı hücremize uydurmayı becermiştik. Kolay mı sanıyorsun? Başka nasıl yaşayabilirdik? ⁶⁰

Cengiz, ailenin sürdürdükleri yaşama olan bağlılıklarını hesaba katmamıştır. Değişmeye kalktıklarında hayatla hiçbir zaman mücadele edemeyeceklerini bilen Tardu karşısında romantik bir direnişçi olarak kalır. Tardu hayatın acımasızlığından tiksindir. Yaşadıklarını yalnızca kadere de bağlamaz. Çevresini, duyarsız toplumu suçlar. Evinde keyifle oturan, televizyon seyreden, Tardu için yaşamın amipleri olan insanların dikkatini çekmek için ölüp gidecekleri bu evde leşlerinin kokmasını bekler. Cengiz Tardu'la yaşadığı acıların yalnızca kendisine ait olmadığını, başka duvarların ardında başka acıların yaşandığını hatırlatır. Yaşamı bir ucundan tutmanın yolu da dışarı çıkmaktır. Cengiz içine kapanan ve küsen aydını uyandırmaya çalışır. Kalelerin terk edilip yaşamın içine girilmesini önerir. Başka öykülerin, başka acıların yaşandığı ancak o zaman anlaşılabilir. Oysa Tardu'nun kendine ve ailesine acıaktan başka yaptığı bir şey yoktur. Cengiz ise direnmektedir. Gelecekte umudu vardır.

CENGİZ -- Zamanımız var Tardu. Çürümek için değil. Bak, ne kadar genciz. Öfke daha da gençleştiriyor bizi. Yaşayacağız. inadına, dişimiz, tırnağımız dökülene dek yaşayacağız. değiştireceğiz her şeyi. Onaracağız odalarımızı, yaşamı. ⁶¹

⁶⁰ Aynı, II. Perde, s. 10.

⁶¹ Aynı, II. Perde, s. 11.

Cengiz'in söyledikleri Tardu'yu etkilemiştir ama dışarıdaki yaşamla karşı karşıya kalmaya cesareti yoktur; bir şeyleri değiştirmeye ise gücü. 'Git artık, yoruyorsun' beni derken aydın tavrında sürekli rastladığımız yorgunluğu ve güçsüzlüğü vurgular. Cengiz bir anda girdiği hayatlarından yine bir anda çıkarılır. Herşey eskisine döner, birinci sahnede kömür karnesini arayan Musaver hanım yine aynı eylemin içine girmiştir. Cengiz Tardu'nun sözünü ettiği dengeyi sarssa da değiştirmeyi başaramaz. Ancak Cengiz kimliğindeki aydınlar, yalnızca varlıklarıyla ya da var-olma biçimleriyle bile sistemi rahatsız ederler. Yaşama karşı duruşları, aldıkları tavır, genellikle yenilgiyle ve sistemin onları tüketmesiyle de sonuçlansa, karşı koyuşlarının bir anlamı vardır. Cengiz bir başka evin kapısını çalarak arayışını sürdürecektir.

BEN KİMİM? (Recep Bilginer/ 1980)

Ressam, Adem ve Havva'ya dair bir tablo yapmak istemektedir. Bu amaçla 'Kutsal Kitap'ı kendisine yol gösterici olarak seçer. 'Kutsal Kitap'taki bölümlere daldıkça, Şeytan'ı farkedir. Şeytan kimliği ile birlikte kendisini yiyip bitiren bir düşünce de su yüzüne çıkar. Şeytan Havva'yı 'Yasak Ağaç'taki elmayı yemesi için kandırmış, Adem ve Havva'nın cennetten kovulmasına neden olmuştur. Böylece toprak lanetlenmiş olur; Kutsal Kitap'a göre artık cennette yaşamaları olanaksızdır. Yaptıkları işle günah işlemişlerdir. Kutsal Kitap, 'Adem topraktan geldi toprağa dönecektir; ölünceye kadar da alınının teriyle ekmek yiyecektir' demektedir. Adem ve Havva'nın rahatı bozulmuştur; buna sebep olduğu için Şeytan'ı suçlarlar. Şeytan yaptığıının doğru olduğunu savunur. Ressam'ın kafasındaki düşünceler kişiler olarak belirlemekte ve Ressam'ı kendi açtığı tartışmanın içine sürüklemektedirler.

KADIN -- Burda rahat yaşayacaktık.

ŞEYTAN --Bir asalak gibi.. İyilik ve kötülük nedir bilmeden.. Etten kemikten yapılmış, ama bir makina gibi.

KADIN -- Çıplaktım cennette.

ŞEYTAN -- Ben size, insanlık onurunu kazandırdım.

Alın teri, el emeğiyle ekmek yemenin onurunu.

çalışmanın tadını. ⁶²

Şeytan'a göre insanın özgürlüğü, 'Kutsal Kitap'la birlikte elinden alınır. Bir kitabın kendisini yönlendirmesine izin veren ve kendisine konan

⁶² Recep Bilginer, *Ben Kimim?*, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Sanat- Tiyatro Dizisi/90- 99, Ankara 1994, s: 12- 13.

kuralları tartışmayan insan , makinadan farksızdır. Şeytan'a göre düşünceleriyle ördükleri kafeslerle, insanın kendisi yaratmıştır tutsaklığı. Oysa Şeytan, insana bilinç vermiştir; özgür olma gururu vermiştir ; İnsanı kendi kendisinin efendisi yapmak istediği halde lanetlenmesini büyük bir haksızlık olarak görür. Ressam , Şeytan'ın onları bilinçlendirmek istemesine karşın lanetlenmesine anlam veremez. İnsan aklını elinde rehin tutmak isteyen din adamları, yöneticiler tarafından düşman gösterilen şeytan tarih boyunca lanetle anılmıştır. Oysa söylenenlere körü körüne inanmamaları için, insan aklını kurcalayan yine Şeytan'ın kendisidir.

Şeytan değişmez tanrısal düzeni, insanoğlunun yarattığı düzenle açıklamaya çalışır. Tanrı, devlettir. Tanrı'ya rapor veren Koruyucu Melekler ise polis. Melekler, insanın Tanrı'ya karşı günah işlemelerini önler; polisler vatandaşların yasalara karşı suç işlemelerini. Doğruyu söyleyen ve insanlık için iyi bir şeyler yapmak isteyen Şeytan'ı Tanrı lanetler; doğruları söyleyen insanı da devlet ya da devlet adına hareket ettiğini sananlar. Binlerce yıldır değişen bir şey olmamıştır. Şeytan, Ressam'ı aydınlatır; artık o da düzenin değişmesi inancındadır. Bu düşünceyle hareket edeceğini söyleyince Şeytan o'nu uyarır.

ŞEYTAN -- Ben dünya durdukça lanetli kalacağım.
Sen de, yaşadıkça damgalanmış olarak kalırsın,
bunu bil.⁶³

Ressam her türlü tehlikeye rağmen yine de deneyeceğini söyler. Ressam'ı ayma noktasına getiren bu tartışma, 'kutsal kitap'ı okurken daldığı anda gördüğü bir hayâldir. Ancak, Ressam tablosuna artık Şeytan'ı da eklemeye karar vermiştir. O olmadan yaratacağı resmin bir anlamı yoktur.

Ressam'ın bugüne kadar sürüp giden eylemsizliği yerini girişimciliğe bırakır. İlk iş olarak çalıştığı kütüphanedeki yasaklı kitapları kilitli raflardan çıkartarak diğerlerinin okumasını sağlamak olur. Bu eylemi sırasında Kütüphane Şefi'ne yakalanır. Şef, Şeytan'ın sözettiği Koruyucu Melek daha doğrusu Tanrı'nın adamıdır. Bu dünyada ise devletin koruyuculuğunu üstlenmiştir.

ŞEF -- Ben yasaklara bağlıyım. Buyruklara. Raylar üzerinde giden bir tramvay gibiyim, bir santim yolumdan şaşmam! bundan da tanrı buyruğuna uymak gibi bir zevk alırım.⁶⁴

⁶³ Aynı, s.15.

⁶⁴ Aynı, s. 21.

Şef, sadece 'sanat' ve 'fikir' içerdiği için bu kitapların kilitli yerlerde tutulmasını gerekli görmektedir.

ŞEF -- (...) Kitaplar da insanlar gibidir, iyisi var, kötüsü var. Faydalısı var, zararlısı var. Tıpkı insanlar gibi. Nasıl, insanın suçlusu hapse atılıyorsa, kitabın zararlısı da yasaklanır, dahası yok edilir. Neden mi? İnsanları korumak için. Yaa!⁶⁵

Sistemin nasıl işlediği ya da işletenlerin nasıl bir mantıkla yola çıktığı daha önce Şeytan şimdi de Şef yoluyla anlatılmış olur. İnsanları korumak adına sanatı ve fikri ipotek altına alan devlet anlayışı, toplumu geliştirici, bir anlamda 'gözünü açıcı' her türlü yayını da yasaklar. Ressam Şef'e önce kitabı okumasını sonra zararlı olup olmadığına karar vermesini söylese de Şef buna şiddetle karşı çıkar. İçeriği anlaşılmadan ön yargılarla kilit altına alınan hatta imha edilen pek çok yayının 'körü körüne' işleyen bir zihniyetin kurbanı olduğu da açığa vurulmuş olur.

Şef kitapları raflara koyarak kilitler ve bekçilik yapması için de anahtarını Ressam'a verir. Ressam Kadın'ın (Şef'in Sekreteri, bir önceki sahnede model) yardımı ile Şef'ten gizli yasaklı kitapları okumaları için insanlara dağıtır. Gizli polis olan Şef böylece düzeni bozucu hareket eden Ressam'ı gözetim altına alacak bahaneyi de yakalamış olur. Şef, Ressam'ı işinden kovar. Hayatı boyunca yararlı bir şey yapmanın mutluluğunu hissedemeyen Kadın Ressam'ın yanında o'nun savaşına katılmak ister ve kendi arzusuyla işten çıkar. Ressam yeryüzünde Şeytan'ın rolünü oynamaya kalkmış ve cennetten kovulmuştur. O, Şeytan'ın kaderini değiştirmesi için çabalamasını ister. Çünkü, o zaman kendi gibilerin kaderi de değişecektir. *Binlerce yıldır çark böyle dönüyor. (...) İnsanlar, alıştıklarının tersi söylenirse rahatsız olur.* ⁶⁶ diyen Tanrı'nın sesi, Ressam'ın bu düzen içerisinde hiçbir şey yapamayacağının haberini verir aslında.

Ressam, 'Ademle Havva Cennette' tablosunu tamamlamış, Şeytan'ı sevimli ve dost görünüşlü olarak da tabloya yerleştirmiştir. Ressam kendisiyle yola çıkan Kadın'la evlenir. Aynı gece Polis eve baskın yaparak, yazdığı bir kitap yüzünden Ressam'ı ve karısını götürür. Bundan sonra Ressam'ın hayatında hep gölgeler olacaktır. Polis sürekli yaşantısını gözetim

⁶⁵ Aynı, s. 21.

⁶⁶ Aynı, s. 29.

altında tutmaya başlar. Ressam şimdi yaşanarak öğrenmenin mümkün olduğu bir sürece girmiştir. Bir görev olarak üstlendiği sorumluluk o'na ağır gelmeye başlar. Başladığı resmi bile tamamlayacak gücü bulamaz kendinde. Resimlerinin, galericiler tarafından satılmadığı bahane edilerek, geri çevrilmesi, sanatına karşı küstürür o'nu. Bu yılgınlık sürecinde en büyük destekçisi karısıdır. Resim yaptıkça ayakta kalacağını bildiği için sürekli Ressam'ı bu konuda yüreklendirir.

Ressam'ın huzuru kaçmıştır. Sürekli gözetim altında olmak sinirlerini yıpratır. Yılgınlık noktasına gelir. Kadın yaptıklarından vazgeçmemesi için güç verir Ressam'a. Ancak sistem Ressam'ı yıldırmaya devam edecektir. Elindeki tablolara inceleme yapılacak gerekçesiyle el konulur. Ancak Kadın kütüphanede çalıştığı sürede bazı gizli raporların kopyalarını ele geçirmiştir; bunları Şef'e vereceğini söyleyerek tabloların götürülmesine engel olur. Yaşadıkları Ressam'ı karamsarlığa iter. Kendini kavgadan çekmek , 'uslu bir insan', 'iyi bir vatandaş' olmak ister. Bundan sonra resim yapmamaya, kitap yazmamaya karar verir. *Her buyruğu yerine getirmeye hazır, düşüncesini, aşağıdan yukarı, bütün yöneticilere teslim eden, yalnız söyleneni duyan, gösterileni gören, verilen alan, gerisini düşünmeyen bir insan olmaya kararlıdır* . Bu noktada Ressam'ın ikinci kişiliği haline gelen Şeytan beliriverir. O'na yolunda devam etmesini söyler.

Şef söz verdiği gibi gizli raporlar karşılığında Ressam'ın sicil dosyasını Kadın'a teslim eder. Ressam artık kağıt üzerinde temiz bir vatandaşdır. Şef'in davranışındaki yumuşak başlılığın nedeni belli olur. Yeni kurulan hükümette Şef görevinden alınacaklar arasındadır. Yeni gelen bakan ise Ressam'ın hayranlarındandır. Ressam için de anlaşılmasız şeyler yaşanmaktadır. O sabah sokağa çıktığında arkasına polis takılmamıştır. Galeriye gittiğinde bütün resimlerinin satıldığını öğrenir; yenileri sipariş edilir. Tüm bunların nedenini anladığında ise isyan eder. Çünkü o değişmemiştir. Kişiliği aynıdır. Sanatı, fikirleri, tabloları aynıdır.

RESSAM -- Saçma! O gidecek, bu gelecek değer yargıları değişecek. dün iyi olan bugün kötü, dün kötü olan bugün iyi. Olur mu? İnsan aynı insan, dünya aynı dünya. Maskaralık bu! Ben insansam her zaman insanım. vatandaşsam, insan haklarına sahip, özgür, onurlu, saygı değer her zaman vatandaşım. Neden dün başka gözle bakıyorlar bana, bugün başka bir gözle? Öyleyse ben kimim? Kim? ⁶⁷

Ressam yaşadığı olayların ardından artık 'kim' olduğunu sorgulamaya başlar. Bu hesaplaşmaya yine kafasında yarattığı hayal kahramanla girerken aslında kendi kendisiyle mücadele etmektedir. Bu defa bir 'maymun' beliriverir karşısında. Maymun kendisinden türeyen bu insanın bedensel olarak güzelleştiğini ama ruhen kendisinden bile geri kaldığını söyler. İnsan aklı, mutlu olmasına yetmemektedir; dil diğerlerine zehir saçmak için kullanılır; beyin ise kötülüğü ve iyiliği yaratan bir makina gibidir. İnsanın eriştiği uygarlık düzeyi ise doğaya karşı bir silahtır artık. Birbirlerini ürettikleri silahlarla öldüren de insanoğludur. Bu sahnede Maymun Ressam'a açık bir üstünlük sağlar. Maymun'un kendi doğasından kopan, yapmacık ve uyduruk bir varlık olarak gördüğü Ressam, aslında kendi kendisini nasıl gördüğünü açıklar. Ressam'ın görünmeyen gölgesi olarak bir anda Şeytan da beliriverir tartışmada. Şeytan Ressam'ı korkaklıkla suçlamaktadır. Şeytan kendisinin rolünü oynamayı beceremediği ve sözünü tutmadığı için suçlar o'nu. Maymun ise dönelelikle. Ressam kim olduğunu araştırırken sorusunun yanıtını kendi bilincinde bulur.

RESSAM --Hayır, insan kalmaya devam edeceğim.
Buldum kendi kökenimi. kim olduğumu anladım,
hangi soydan geldiğimi. Benim soyum, inançlarım
ve bağlı olduğum düşüncedir. ⁶⁸

Ressam bir aydın olarak kendini sorgulama sürecini tamamlamıştır; kim olduğunu ve ne yapmak istediğini bilmektedir. Şimdi o'nun için yeni bir süreç başlayacaktır artık aynı yerde kalmak olanaksızlaşır. Bir aydın olarak sistemin içinde yokolmak ile varolmanın bağlı olduğu koşulları irdeleyen oyunda sanatçı, kendini tamamlamak için sürekli düşünen ve sorgulayan ama doğrusu sistemi değiştirmeye de gücü olmayan bir varlık olarak karşımıza çıkar. Farklı bir başlangıçla arayışına devam edecektir.

İKİNCİ NÖBETÇİNİN SIKINTILARI (Orhan Güner/ 1990)

Orhan Güner, oyununda, herhangi bir ülkeye ve zamana bağlı kalmaksızın ele aldığı kişiler yoluyla ilitişimsizliğin birey üzerindeki ölümcül etkilerini gösterir. Kahramanımız yine bir aydın çevreden seçilmiş bir tiyatro sanatçısıdır. *İkinci* adındaki bir kişi *Hamlet* oyununda gece nöbeti

⁶⁷ Aynı, s. 68.

⁶⁸ Aynı, s. 73.

tutan nöbetçiyi oynamaktadır. Oyun sırasında artık bu rolü oynamaktan sıkılır ve sahnesini bırakarak çıkar. Kendi rolünde bir türlü anlam bulamayan ve her gece bir iki laflık repliklerini tekrarlayan *İkinci* tiyatronun kimsenin umrunda olmadığını düşünür. Yakın çevresi bile tiyatrocü olarak ne yapmak istediklerini anlamamaktadır. İşinden olan *İkinci* oyun yazmaya başlar; tiyatrocü olan sevgilisi (Kadın) ile bu durumu paylaşır.

İKİNCİ -- Birini anlatmak istiyorum. Canı sıkılan, bir şey yapmayan , hiçbir şeye başlayamayan birini.. Muhteşem olacak..

KADIN -- İyi... Bitirdiğin kısımları verirsin okurum..

İKİNCİ -- Henüz kafamda.. kâğıda dökmedim daha.. İnan bana harika olacak..

KADIN -- Pekâlâ bitirince bakarız.

İKİNCİ -- Düşünsene! Biri var.. etrafı kalabalık, hem de çok kalabalık.. her gün yüzlerce insanla beraber... Ama geceleri yatağa girdiğinde bir yığın pişmanlık, iç sıkıntısı.. yarın yine aynı hataları tekrar etmeyeyim diye sözler verir kendine.. Ama çevresinde görünmez bir nükleer bulut kümesi gibi dolaşan can sıkıntısı... ⁶⁹

İkinci, sözünü ettiği oyunu hiçbir zaman yazamayacaktır. Yalnızca bu fikir o'nu rahatlatır hepsi bu. Kendisini anlattığı bu oyunun konusu gibi pek çok konu üretir günlük hayatında. *Kadın*'la birlikte ya da tek başına sürekli oynamaktadır. Tiyatronun sahne girişinde *Rol*, *İkinci*'nin karşısına dikilir. Rolünü daha inandırıcı oynaması açısından o'nu düelloya zorlar. *İkinci* istemeyerek de olsa *Rol*'le düello eder ve o'nu yener; ama öldürmeye cesareti yoktur. *Rol* doğrulur ve *İkinci*'nin kılıcının üzerine kendini atarak intihar eder. *İkinci* tiyatrodan gelen bir telefonla rolün kendisinden alındığını öğrenir.

İşsiz kalan *İkinci*, tiyatroda oyun izlediği sırada, mizansen gereği Muhafızı oynayacak bir kişinin seyircilerden biri olması istendiğinde, bu role talip olur ve sahneye çıkar. Yapacağı tek şey, *Sultan*'ın yanına çıkmak isteyen bir halk kahramanına 'geç' diyecektir. Oysa o, bununla yetinmez; *Oyuncu*'yu sorgu yağmuruna tutar. Rolünü çözümlemeye, alt metnini oluşturmaya kalkar. Bu sorgulama gereğinden fazla uzayınca, *Oyuncu İkinci* ile başa çıkamayacağını anlayıp öfkeyle sahneyi terkeder.

⁶⁹ Orhan Güner, *İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları*, Mitos- Boyut Yay., Tiyatro/ Oyun Dizisi 56, İstanbul 1996, s. 13.

İkinci, çok amaçlı bir hayatın amaçsız yaşanıldığında can sıkıntısına yol açacağını, bu can sıkıntısının yarattığı gerginliğin de bireylerde , çocuklar ve ebeveynler üzerinde derin yaralar oluşturacağından sözeder. Kendi cansıkıntısını aşmak için *Kadın*'ı da dahil ettiği kurmaca oyunlar oynamaya başlar. Yaşamın gerçekliğinden kopuk ama yaşamın kendisini aramaya yönelik tüm bu eylemlerde yönetmen yine kendidir. Olaylara yön verme, olayları doğru bildiği açıdan şekillendirme isteği ağır bassa da 'zamanın içinde başı boş dolaşmaktan' başka bir şey yapamazlar. Tüm çabaları boşa çıkar. Kurdukları oyunlara girip çıkan kişilerin tümü hayat içerisinde kendilerine biçilmiş olan rolleri kadar haneket ederler ve rolleri gerektirdiği kadar konuşurlar. Bir adım ötesinde insani ilişki kurulamaz. *Biri, Tamirci, Kör Film Rejisörü, Satıcı ve Üçüncü* (Sivil Polis) oyuna katılan kişilerdir. Gerektiği yerde ve olması gerektiği zamanda eve girip çıkarlar. İsimlerinden de anlaşılacağı gibi onlar yalnızca bir oyunun rol kişileridir. Etli kanlı canlı bir insan olarak varolamazlar. Bu yüzden kendilerini insanlaştıracak en ufak bir iletişime dahi geçmezler. *Kadın* ve *İkinci* oynadıkları oyuna, gelen kişileri de dahil etmek ister ama kimse kendi rolünün dışına çıkmaz. Saçmalığa varan konuşmalar yoluyla iletişimsiz ortam yaratılmış olur.

İkinci, oyunda aksesuar olarak kullanmak için *Üçüncü*'nün silahını ister. Dolu olan silahın içini boşaltarak *Kadın*'a verir. Onlardan alacağı parayı tahsil ettikten sonra kömürcü kapanmadan kömür almak için acele eden *Üçüncü*, bu işin daha fazla uzamasını istemez. İkinci de artık oyunu uzatmak niyetinde değildir. Tabancanın içindeki mermileri boşaltır; mizansen gereği *Kadın*'ın kendine ateş etmesini ister. *Kadın* oyunun bir parçası olduğunu düşündüğü rolünü uygular. Tabanca ateş alır. *İkinci* tabancanın içinde bıraktığı bir mermi ile kendini öldürtmüştür. *Kadın* beklenmeyen bu olay karşısında sarsılır; ağlar ancak oyunun sonunda *Üçüncü*'ye söylediği söz yabancılaşmanın boyutlarını göstermeye yeter. "Siz geç kalmayın ama..."

Kendisine ve yaptığı işe yabancılaşan *İkinci* için hayatın anlamsızlığını yenmenin bir yolu olan 'oyun' aynı zamanda idealindeki koşulları yaratmanın son kozudur. Bu kozu kullanamaz; kullanabilmesi için kendi dışında gerekli olan faktörler yeterli değildir. Kimseyi istediği şekilde biçimleyemez; kurduğu oyun iradesi ve bilinci dışında akıp gider. Yenik düşen bir 'aydın' kimliği bu defa hesaplaşmasını ölümüyle noktalar. Belki de bu ölüm, can sıkıntısını ortadan kaldırmanın bir başlangıcıdır o'nun için. Sonucu yenilgi de olsa, *İkinci* eylemini ve sorgulamasını sonuna kadar sürdürmeye devam eder.

SANATÇININ ÖLÜMÜ (Yılmaz Onay/ 1985)

Direnen aydın tavrı bu oyunda sanatçı kimliği içerisinde karşımıza çıkar. Adam, gelecek kaygısı taşıyan, bir sanatçı olarak topluma karşı sorumluluğunun bilincinde, ilkelerinden ve doğrularından en önemlisi sanatından ödün vermeden varolmaya çalışır. Tüm toplumsal değerler gibi sanatın da yozlaştığı ortama sanatı ile karşı durur. Kadın (karısı) o'nu bu tavrından dolayı suçlamakta hatta alay etmektedir. Sürekli Adam'ın düşüncelerini, sanat fikirlerini, yaşam biçimini alaycı ve keskin bir dille eleştirir.

KADIN -- Bak canım. sorumlulukmuş, insanmış, gelecekmış, bırak bunları bırak. Bunlarla sanat olmuyor işte, anlamadın mı hâlâ? (...) ⁷⁰

Kadın'ın bu saldırganlığının altında yatan başka bir gerekçe vardır. Eve geldiğinde yeni basılmış Ansiklopedik Sözlük içinde Adam'ın adına rastlayamaz. Bunun kocasına yapılan büyük bir haksızlık olduğunu düşünür. Sistemle örtüşmediği, uslu sanatçı olmadığı için dışlanan Adam'ın neyi ne için yaptığı konusunda o'nu uyarmaya daha doğrusu kendine getirmeye çalışmaktadır aslında. Adam Kaf Dağı'na çekilmiş Anka kuşları gibi gördüğü sözüm ona sanatçıları eleştirmekte, kendi haklılığı ortaya çıkarmak için karısıyla tartışmaktadır.

ADAM -- Ne olacaktı ya? Kimileri gibi bir yandan her çeşit bolluğun sırtıkan keyfini oburca yaşayıp, öbür yandan sözde karamsarlık mı taslayacaktık? O yeteneksizlerin sahte hüznünü mü satacaktık insanlara? ⁷¹

Sanatçıların sorumluluklarını unuttuklarını, giderek kötüleşen toplumsal düzen karşısında sessiz kalarak sisteme oturmayı tercih ettiklerini düşünür. Bu yüzden de bile bile insanlığın üzerinde kumar oynayan sanatçıları suçlamaktadır. Çevresindeki sanatçıları değiştirmek için bir çaba içine girmez ancak onların 'körebe' oyununa katılmamaya da kararlıdır. Bir aydın olarak kaygıları vardır; bunların hiçbirini sanatçı dostaları ile paylaşamaz. Kendi aralarında bile büyük çatlaklara neden olan iletişimsizliği yaşamaktadırlar. Ama yine de 'bir sanık gibi kapı aralığında bir süre beklemeye' razıdır; bütün kapıların insanlarıyla birlikte yok olup gitme

⁷⁰ Yılmaz Onay, *Sanatçının Ölümü*, Boyut Yay., Tiyatro Dizisi 3, İstanbul 1992, s.14.

⁷¹ Aynı, s. 17.

tehlikesine karşın. Bir yanıyla umutlu bir yanıyla karamsar bir bakış açısıyla sürekli direnir. *"Yalnız değiliz biz, ergeç anlayacaklar, bütün insanlığın ölüm- kalım sorunu içindeyiz. Sorumluluğumuz var bizim."* ⁷² Adam'ın son sözleri Kadın için dayanılmaz bir nokta olur. Kocasının yanında kimsenin olmadığını bilir; bu yolda yalnız bırakılmıştır ama o hâlâ 'aptalca' bir birliktelik içerisinde. Kadın sakladığı yerden 'ansiklopedik sözlüğü' çıkartır. Sözlükte ne Adam'a ne de yapıtlarına yer verilmiştir. Sanat yolunda yalnız bırakıldığını bildiği halde bu olaydan oldukça etkilenen Adam, bir ölü bile olmadığı gerçeğiyle yüz yüze gelir. Ölmüş olsa en azından isminin bu amaçla Ansiklopedi'ye geçme şansı olacağını düşünür. Öfkeyle çıkıp gider.

Oyunun ikinci bölümünde Adam'ın intihar ettiğini öğreniriz. Kadın evinde Adam'ın cenazesi ile yalnızdır. Öyle yoğun bir trafik içindedir ki acısını bile yaşayacak zaman bulamaz. Evin içi çelenklerle dolmuştur. Başsağlığı için gelen telegraf ve telefonlar başdöndürücüdür. Bir yandan da Adam'ın ölüm ilânı üzerine gazetede çıkan taziyetlerle ilgilenir. Bütün bunlar önemli ve saygın bir sanatçının ardından yaşanan acıyı yansıtmaktadır. Adam bir anda ölü gibi yattığı yerden diriliverir; Kadın durumu kabullenmekte güçlük çekse de bir süre sonra olanların nedenini anlar. Adam haber ajanslarına karısı adına telegraf çekerek öldüğü yolunda bilgi vermiştir. Ölümünün ardından dökülen gözyaşları, söylenen övgü dolu sözler çevresini tanıdığı için o'nu çok da etkilememiştir ama yine de beklediğinin üzerinde ilgi görmesine memnun olur. Yaptığı bu çocukca oyunla, eleştirdiği tüm sanatçı çevresine karşı bir zafer kazandığını düşünür.

ADAM -- (...) yazılmış şeyler artık yok sayılamaz, değil mi? Hem okuyanlar inanacak nasıl olsa, biz niye inanmayalım? (...) Unut, unut artık, yaşıyoruz! Hem de artık lânetli değil, kutsanmış olarak! ⁷³

Ölüm haberinin üzerine hakkında yazılanlarla kendine bir yer edinmeye çalışması Adam'ın oyunun başından bu yana izlediği tutuma ters düşse de *onların* silahları ile *onları* vurduğuna inanır. Ne yazık ki gerçekte yenildiğini göremez. Çünkü böyle bir ortamda ancak kendini yokederek sanatını varetmeyi başarabilmiştir. Adam'ın eylemiyle asıl denemek istediği yanlıştın kimde olduğunu göstermektir. Yaşasaydı şunları şunları yapardı denilen şeyleri yapmaya karar verir; o zaman tersliğin kimde olduğu anlaşılacaktır. Tehlikeli bir sınavdır bu. Tam tersi bir durum başarısızlığın

⁷² Aynı, s. 24.

⁷³ Aynı, s. 35.

kendisinden kaynaklandığını da gösterebilir. Ancak bu duruma karşı kendini hazırlıklı görür.

ADAM -- (Yeni bir coşkuyla) Ah! Ben her zaman hazırdım buna canım, yeni bir sınav değil bu! Dünyanın önünde açıkça tartışılsın, yenilmeye, tekrar tekrar kendimi aşmak zorunda kalmaya hazırım ben! İnsan, bu değil mi, insan? ⁷⁴

Göstermelik de olsa ölüm duygunun içine girmenin yarattığı etki ile Adam'da bir değişim gözlenir. İlk bölümde tanıdığımız soğukkanlı, tutarlı, sorumluluk sahibi hatta biraz mantıklı idealist diyebileceğimiz yönleri tamamen farklılaşır. Yaptığı çılgınlık hoşuna gitmiştir sanki. Ölümünden sonra kendisine verilen değeri anlamsız ve boş bulmakla birlikte sanki kendine duyduğu güven artmıştır. Bir yerde kendini sınamanın rahatlığı içerisinde şimdi de çevresindekileri sınamaya başlar. Cenaze töreni yerine evde bir yemek vermeyi en eğlenceli bulmakta hem de verilecek son sınav olarak görmektedir. Karısı, tüm yakın çevresini davet eder ; ama zaman ilerledikçe kimsenin gelmemesi ortamı gerginleştirir. Umutlarını yitirdikleri bir anda Adam'ın en yakın arkadaşı (Arkadaş) çıkagelir. Adam'ın ölmemiş olmasına şaşırır; amacını öğrendiğinde ise yaşadığı hayâlkırıklığı ile öfkelenir. O'nun yapmak istediği şeye anlam veremez.

ARKADAŞ -- (...) Açıkla hadi! Dün söylenenlerin üstüne oturup, yaşayacaksın bugün ve yeniden yaratacağın öyle mi? Oh ne güzel! İzin verirler mi buna? Öldüysen öleceksin o kadar! ⁷⁵

Adam bugüne kadar hep ne yapmaması gerektiğini işitmiş ve yaptıkları ile eleştirilmiştir. Şimdi ise ne yapması gerektiğini öğrenmesi adına bir fırsat yakalamıştır. Arkadaş'a göre, 'kendisini yitirmeden doğrularını koruyan ve karşısındakilerin maskelerini düşüren' Adam inandığı, bildiği yoldan sapmıştır. Böylece *diğerlerinin* beklentisini gerçekleştirmiş olur. Üstelik, çağrısına kimsenin gelmemesi yaşamasının onlar için bir anlamı olmadığının göstergesidir. Ölmesi gerektiğini kimse söylemediği gibi yaşaması gerektiğini söyleyen de yoktur. 'Yaşamamak şartıyla yaşamak' noktasında gerçeğin çelişkisini yakalar. Ve olup biteni anlamaya başlar. Kendisi hakkında şimdi gerçek bir ölüm fermanı yazılmıştır.

⁷⁴ Aynı, s. 41.

⁷⁵ Aynı, s. 51.

ARKADAŞ -- Üstelik kalem kırmaya da gerek yok. çünkü ince bakışlarla, bilgiç gülümsemelerle ve bu kez mutlak bir susuşla yazılıyor o ferman.⁷⁶

Adam *diğerlerinin* gücünü görememiştir. Tam bir yıkım yaşar. Geline nokta herşeyden taviz verip uzlaşmak da varolmayı sağlayamayacaktır. Kadın ve Arkadaş Adam'ın *onların* yanına katılıp katılmaması konusunda tartışır.

ARKADAŞ -- Bizimkinin de yanışı var. Çok sivri oluyor bazen. Bunların inadını kırmak için esnek olmayı bilmesi gerek. biraz aptalca, içi boş, parlak bir şeylerle girsin aralarına..

KADIN -- Mümkün değil! Esneye esneye insanlığın yok olma düşüne mi yatsın o da? Onlar çarpıcılığı çarpıklıkta buluyorlar, bizimki çarpıcı gerçeğin anlaşılmasında! Onlar anlaşılmaz yalnızlık istiyorlar, bizimki kavgalı dayanışma! Böyle suça onlar gelip katılsın! ⁷⁷

İkisi de sanki Adam yokmuş gibi, hakkında konuşmaya hangi tutumun doğru olacağı konusunda fikir yürütmeye başlamışlardır. Cenazesi kalkmış bir ölünün arkasından konuşuluyormuş izlenimi sürmektedir. Bu sırada davetliler için getirilmiş olan sandalyeleri Arkadaş dışarı çıkartırken bir yandan Kadın dışarıdakileri içeri taşır. Bu eylem bilinçsizce yapılan bir çekişme gibidir. Örtülü anlamı ise Arkadaş'ın sanatçı çevresinden kimsenin gelmeyeceğini biliyor olması, Kadın'ın ise içinde hâlâ bir umut taşımasıdır. Kutlamaya gelmesi beklenenler, artık gelmeleri bir işe yaramayacak kadar gecikmiştir. Adam için tek kurtuluş kalır.

ADAM -- Peki gidiyorum, kabul! Peki, onların isteğine uyuyorum ama, gene beğendiremeyeceğim, biliyorum, hep takıldıkları bir nokta olacak ne çare? Peki! ⁷⁸

Bu son sözlerle birlikte Adam Kadın'ın ve Arkadaş'ın arasından sıyrılarak sessizce çıkar. Aynı anda her yanda telefonlar çalmaya başlar; yukarıdan gelincik ve kasımpatılar yağmaktadır. Kadın, cenaze töreninin yaşama törenine dönüştüğünü düşünür; beklenenler gelmiştir. Kadın

⁷⁶ Aynı, s. 55.

⁷⁷ Aynı, s. 61.

⁷⁸ Aynı, s. 62.

coşkuyla kapıyı açar; Adam'ın ipte sallanan cesedi ile karşılaşır.Telefonların çalması, çiçeklerin yağması da bu ölümün kutlanması, bir sanatçının yokedilmesi anlamına gelmektedir.

Bir yandan yapay değerler peşinde koşup yalnızca kendilerini varedcek sanat üreten sanatçılar, diğer yanda sanatı toplumcu dünya görüşü doğrultusunda kullanan ve insanlığı kurtarmak idealiyle yola çıkan bir sanatçı aydın. Doğru bildiği yolda direnen ve sanatından ödün vermeyen bu 'aydın' kişi ne yazık ki sistemin nasıl çalıştığını biliyor olmasına karşın egemen olan popüler sanat anlayışına yenik düşer.



C. Toplumsal Rollerinin İşlerlik Kazandığı İdealist Aydınlar

İdealist aydınlar olarak ele alınan bu grupta, kişiler bireysel direnişten çok sisteme karşı toplumsal düşünce düzeyde bir direniş gösterirler. Toplumda öncü olma sıfatıyla hareket eden bu aydınlar bilgiyi üretmek ve yaymak anlamında aydınlara atfedilen göreve en yakın olanlardır. Bu aydınlar, bir önceki gruptan farklı olarak kendilerini sorgulamazlar. Buna da zamanları yoktur zaten; sorguladıkları sistemdir. Sisteme karşı dururlarken toplumun birer eğitim aracı oladuklarını unutmazlar. Bu beklentiyi boşa çıkarmamak için neredeyse ölüm noktasına geldiklerinde dahi sahip oldukları misyonu yerine getirmek için yürüdükleri yoldan asla dönmezler.

İdealist aydın, eylemiyle ilgilenir; çünkü görevi eylemdir. Kendisinden beklenileni yüce bir eylemle gerçekleştirir. İnsanlığın ilerlemesinin çıkarına ilişkin bir görevi yerine getiren aktif bir insan eylemidir bu. *“Doğa güçlerine egemen olmak; yabancı saldırganları geri püskürtmek; toplumsal ve siyasal yaşamda veya kültürel alanda bir ilerleme uğruna savaş vermek ya da toplumdaki gerici güçlere karşı mücadele etmek. Bütün bunlar kişilerin kendilerini topluluğun amaç ve çıkarlarına adanmalarını ve bunu en önde gelen kendi sorun ve ödevleri olarak benimsemelerini gerektirir. İşte böylesi bir durumda genel çıkarlar, kişinin iç gereksinmesi durumuna gelir. Onun istencini ve gücünü harekete geçirerek, onu büyük eylemlere götürür.”*⁷⁹ Eylemli bu idealist grupta birbirinden farklı yönelişler gözlenir. Örneğin kimi aydınlar toplumun kahraman yaratma ve ona itaat etme gereksinimi neticesinde belli bir inanç ve ideoloji gibi yüksek bir değer uğruna rolüne devam eder; kimi ise bilinçsizce bir yöneliş içerisindedir; yalnızca inandığı ve bağlı olduğu değerler uğruna gözü kapalı savaşacağını, sonunda ölüm bile olsa yılmayacağını bilir. İdealist aydınlar grubunda, sıradan insan ile aydın arasındaki fark iyice açılır. Oyunlarda, o’nun göze aldığı eylemleri, sıradan bir insanın göze alamayacağı hatırlatılır. Aydının toplumsal rolü belirginleşmeye ve işlerlik kazanmaya başlar. Kendi dönemlerinde tüketilmiş bile olsalar sonraki dönemler için geçerliliğini koruyan bu idealistler, ister istemez efsaneleşir. Ancak, yine insan olmanın bir gerekliliği olan tutku, bencillik, özlem, korku gibi duyguların bir kenara bırakılmadığı gözlenir.

⁷⁹ G.N. Pospelov, Edebiyat Bilimi 1, Çe.: Yılmaz Onay, Bilim ve SanatYay., Ankara 1984, s. 151.

GIORDANO BRUNO (Erhan Göküçü/ 1985)

“ Giordano Bruno’da bir aydını yüceltmekten çok, toplumların ve insanların niçin bir kahramana ihtiyaç duyduklarını anlatmak istedim. Yazdığım oyun, ülkemizde de uzun zamandan bu yana süre gelen demokrasi ve düşünce özgürlüğü mücadelesini simgeliyor” ⁸⁰ diyen yazar, Bruno kişiliği ile rahip sınıfı ile özdeşleşmiş devlet otoritesine karşı mücadele eden aydın kimliğini ele alır. Yalnızca üretim için gerekli bilgiyi elinde tutmakla kalmayıp aynı zamanda bütün toplumda geçerli genel ideolojiyi de üreten ve denetleyen tutucu ve baskıcı Kilise’ye karşı, aklı ve düşünceyi savunarak mücadele eden Giordano Bruno , sisteme başkaldıran bir aydın olarak karşımıza çıkar. Rönesans’la birlikte Batı dünyasında ortaya çıkan yeni koşullar bilginin laikleşmesi sürecini başlatır. Başka bir deyişle, Kilise kurumunun dışında ve çoğu zaman Kilise bilgisine aykırı bilgi üreten yeni insanlar, modern anlamda ‘aydınlar’ın ilk örnekleri olarak belirmeye başlar.

Oyun, Giordano Bruno’nun Roma’daki bir meydanda ateşe verilmesi ile başlar. Tüm bedeni işkencenin izlerini taşıyan Bruno, ağzına ‘kancalı tıkaç’ takılarak konuşması engellenmek üzere askerler ve görevliler tarafından halkın arasına getirilir. ‘Din düşmanı’ ilân edilen Bruno, engizisyon mahkemelerinde yargılanmış ancak düşüncelerinden geriye dönmediği için sivil mahkemeye devredilerek yakılma kararı alınmıştır. Asker Bruno’yu ateşe verirken Bruno’nun ağzından şu sözler çıkmaktadır;

BRUNO -- Nolah Bruno’yum... Bilgisizliğin azgınlığına karşı savaştım... Ben... (Vazgeçer, Şarkı söylemeye çalışır) Engel mi insana acılar / Bilirse aydınlığa kavuşacağını... ⁸¹

Oyun, Bruno’nun engizisyon mahkemesinde sorguya çekildiği anlara geriye dönüş yapar. Bu sorgulama sırasında yeniden geriye dönüşler kullanılarak Bruno’nun gençliğinden bu güne geçen olaylar canlandırılır.

1564 tarihine döndüğümüzde, Bruno’nun genç bir papaz adayı olarak manastırda aldığı eğitimi görürüz. Bruno daha o zamanlarda rahiplerin kendisine verdiği eğitimi sorgulamakta, manastır kurallarına karşı gelmekte, ayinlerden kaçmakta ve en önemlisi de kilisenin lanetlediği ‘Rotterdamlı Erasmus’u gizli gizli okumaktadır. Kenar semtlerin birindeki bir kitapçıdan bulduğu kitabı gizlice kiliseye sokmayı başarır. Bruno okudukça aldığı din eğitimi statükoculuğu ile felsefenin zihinsel ufku genişleten perspektifi

⁸⁰ “Düşünce Özgürlüğü Sahnede”, Milliyet , 7 Şubat 1996, s. 17.

⁸¹ Erhan Göküçü, Giordano Bruno, Hacan Yay., Ankara 1986, s. 14.

arasındaki farkı görür. Din adamları insan aklının sınırlarını aşmanın ve insana öğretilenden fazlasını öğrenmeye çalışmanın Tanrı tarafından cezaya uğratılacağını söylerken Bruno, Lucretius ve Erasmus gibi birçok düşünürün yazdıklarında özgür düşüncenin temelini yakalar. Yıllardır körü körüne bir korkunun gölgesi altında aklı kullanmayı reddeden baskıcı bir eğitim alan Bruno artık kendisine öğretilenlerden kuşku duymaya başlamıştır. Şimdi eskisi kadar mutlu değildir; maddeyi, insan aklını, özgür düşüncüyü, ölümü, Tanrı'yı başka açılardan görmeye başlamıştır. Bu düşüncelerini en yakın arkadaşı Alfredo ile paylaşır. Kendi gibi o'nun da gerçekleri görmesini istemektedir. Ancak Alfredo Bruno'yu ihbar etmekte gecikmez. Bruno Başrahip tarafından uyarılır ve odasındaki yasaklı kitaplar yakılır.

Bu tarihten on bir yıl sonra Bruno Napoli'de genç bir papaz olarak görev yapmaktadır. Ancak bu görevi sırasında da din kurallarına aykırı pek çok davranışın içine girer. Düşünmeyi ve düşündüklerini söylemeyi bırakmamıştır. Ders verdiği gençlere 'copernic sistemi'ni öğretir. Dünyanın, evrenin merkezi olduğu yargısına karşı çıkar. Bruno'nun dostu olan peder Rafaello, Roma'da Bruno hakkında uzun bir suç listesi hazırlandığını söyleyerek, o'nu uyarır. Bruno aldırış etmez; kilisenin din adına halkı nasıl sömürdüğünü açık açık görmektedir. Hastaları bilimsel yöntemlerle iyileştirmek yerine onlara satılan bir takım kutsal simgeler ve dua yöntemleri ile halk kandırılmaktadır. Hasta ölünce de Tanrı'nın iyi kulu olmadığından cezalandırıldığı düşünülür. Kilise sattığı kutsal simgeler yoluyla zengin olurken halk yoksullaşmakta ; hastalıklara yenik düşmektedir. Oysa Bruno bilimin izinden giderek Hipokrat'ın hastalıkları yöntemli araştırmayla incelemesini ve deneme yoluyla sağaltmasını hedef alır. Rafaello düşüncelerini bırakıp yanıldığını söylemezse, Bruno'nun engizisyon mahkemesine çıkma tehlikesinden söz eder. Bruno bir sümüklü böcek gibi kabuğunda yaşamak istemediğini söyler; kendini İsa ile özdeşleştirerek dünyayı kurtarmak için kurban olmayı göze almıştır. Bruno Rafaello'nun yardımıyla kendisini tutuklamak isteyen askerlerin elinden kaçır.

İngiltere, Fransa gibi ülkelere giderek üniversite kürsülerinde düşüncelerini yayar. Profesörlerin otoritelerini sarsmaya başlar; üniversitelerde bilimsel olanla dogmalara inanlar arasında tartışmalar; kavgalar çıkar; Bruno buralardan da kovulur. Ama o'nun için, yetiştirdiği birkaç heyecanlı genç yeterlidir. Bu arada düşüncelerini savunduğu kitaplarını yayınlar. Kitapları beklenilenin üzerinde satılmaya başladığında Papalık makamı için tehlike oluşturmaya başlar. Bruno katolik dünyayı

sarsacak kadar güçlenmeye başlamıştır. Genç papazlar Bruno'nun düşünceleri etrafında toplanır. Aristo- Heraklit tartışmaları yeniden gündeme gelir. Devlet otoritesi olan din kurumları, soru soran, daha çoğunu isteyen ve öğrenmeye başlayan bir halkı göze alamazlar. Bu yüzden Bruno'yu yok etmek yerine o'nu dize getirmeyi tercih ederler. Böyle bir yol, halkın gözünde daha etkili olacaktır. Bruno tutuklanarak dört yıl boyunca işkenceye maruz kalır. Eğer Bruno yanıldığını itiraf ederse, serbest kalacak ve kilisenin koruması altına girecektir. Bruno *'pişman duyacağım hiçbir düşünceyi benimsemedim'* ⁸² diyerek bildiği yolda yürümekten vazgeçmez. Bruno için yaşamın anlamı, daha güzel bir dünya inancıyla değiştirmeye çalıştığı şeyler uğruna savaşımdır. Çağının öncüsü, devrimci ve aydın bir kişi'dir o. Engizisyon karşısında düşüncelerinden ödün vermediği için kutsal öğretinin bir düşmanı olarak aforoz edilir. İki yıl sonra Frankfurt'taki bütün kapılar yüzüne kapanır; etrafında yalnızca üç beş öğrenci kalmıştır. Afaroz olması yayıncılarda büyük bir korku yarattığından Bruno'nun kitaplarını basmaktan vazgeçerler. Kitapları satılmaz olur. Bruno iyice parasız duruma düşer; bu sırada bir papaz, evini o'na açma cesareti gösterir. Venedik'in ünlü ve zengin yayıncısı aracılığı ile Moceningo adında bir soyludan teklif alır. Senatoya girmek isteyen bu soylu ücret karşılığı Bruno'dan bilimsel dersler almak istemektedir. Bruno işi kabul eder. Öğrencileri Bruno'yu 'boyun eğmek'le ; o'nun ekmeğin kuruluşundan yakınan, taze peynire özlem duyan, yaşamı ilkelerinden çok seven biri olmakla suçlarlar. Bruno kendini şu sözlerle savunur:

BRUNO -- Evet delikanlı. Yoksulluk gerçeğin ta kendisidir. Çünkü bütün süslerden arınmıştır. Ve gerçek bilim de yoksuldur.Yalındır. Ve gerçeğin savunucusu olan adam ne denli inançlıysa o denli de yalnızdır. Yirmi yıldan fazla bir zaman zorunlu gezginliğe itildim. İnatla savundum düşüncelerimi. (Bağırarak) Karşılığı ne? Görüyorsun üç kişisiniz şurada. Şurada avluda da satılmayan bir alay kitap var. (...)

(...)

BRUNO -- (...) Avrupa'nın birçok kentinde binlerce öğrenci alkışladı beni. Oysa istediğim alkış değildi. Düşüncelerimi savunmalarıydı. Neredeler şimdi? Çoğu yaşam mücadelesi içinde gençlik heyecanı gibi tükendi. Sizlerin de yarın ne yapacağını nasıl bilebilirim? Oysa düşmanlarım yılmıyorlar. Çünkü

⁸²Aynı, s. 46.

onların işi daha kolay. Var olanı koruyorlar. (...)
Ya sus diyor bana, ya da benim istediğim alana gel,
dövüş benimle.⁸³

Bruno mücadelenen yana tavrını koyar; Venedik'e gitmek istemesi de bu yüzdendir. Etrafını saran gençlerin bir kahramana ihtiyacı olduğunu bilmektedir. Kendisi asla böyle bir misyona soyunmak istemediği halde, 'geleceğin genç gönüllerindeki ateşi tutuşturacak bir alev gerekliyse' bir kahraman olmaya da katlanabileceğini söyler. Venedik'e gidince orada tutuklanır. Bruno sekiz yıl boyunca işkence görür. Kurulan engizisyon mahkemesi üyeleri o'nu yıllarca sorguya çeker. Bruno Papa'nın emriyle yakılma cezasına çarptırılır. Ölüm cezasına rağmen engizisyon üyelerinin içi rahat değildir; ya Bruno son dakika meydanın ortasında düşüncelerinden vazgeçtiğini itiraf edecek olursa, o zaman o'nu serbest bırakmak zorunda kalacaklardır. Ancak Bruno bunu asla yapmayacaktır. O bir 'kurban' olduğunu bilir; hazırlanan oyuna katılmış ve ölümü göze almıştır. İnançlarından vazgeçmesi insanların düşüncelerinde ölmesine neden olacaktır. Oysa o yaşamak için yüzyıl sonrasını bile garantilemiştir. Halk o'nun yanındadır. Dışarıdan gelen bir ses Bruno'nun şiirini okur. "*Işığa koşar pervane/ Bilmez yanacağını/ Engel mi insana acılar/ Bilirse aydınlığa kavuşacağını..*"⁸⁴ Bruno gelecek kuşakların, kendisi için 'gerçek uğrunda savaşmayı tüm yaşama zevklerinden üstün tuttu' diyeceğinin coşkusu ve güvenci içinde ölüme hazır gider.

Oyunun son bölümü 1920 yılında Bruno'nun yakıldığı meydanda geçer. Bruno'nun 1889 tarihli anıtı meydanın ortasına dikilmiştir. Park bekçisi, babasının yaptığı bu anıtı korumakta; pislenmemesi için çabalamaktadır. Meydandan gelip geçenler değişen bir toplumun yeni yüzünü yansıtmaktadır; insanların amaçları, istekleri bambaşkadır artık; kimse ideal olanın peşinde değildir. Bruno yalnızca tarih kitaplarında kalmıştır ve kimse o'nun gerçek mücadelesini bilmemektedir. Bruno'nun anıtı meydanı süsleyen bir figür olarak kalır.

Giordano Bruno, bilim adına dinle mücadele etmiş bir aydındır. İnançları o'na yapması gerekeni yaptırmıştır; Bir kahraman olarak yakılır ama *sandığınız kadar yürekli değilim. Birçok şeyden ürkerim ben*,⁸⁵ diyerek bir insan olduğunu da hatırlatır. Yanlış olan düzeni yıkmak için

⁸³Aynı, s. 53.

⁸⁴Aynı, s. 69.

⁸⁵Aynı, s. 59.

mücadele eder; yerine yeni bir düzen kurmanın öncülüğünü yapar. Sistemle uzlaşmadan tek başına giriştiği mücadeleyi kendini kurban ederek tamamlar. Başkaldıran aydın kimliği içerisinde ele aldığımız Bruno karakteri kendi çağının koşullarını farkındadır; eylemlerinin altındaki bilinçli tavrında da bu, yatar. Kendini sorgulayacak fırsatı olmamıştır. O, doğru bildiği yolda, insanlık tarihini aydınlatmak için yol alır. O'nun adına toplumu ve aydınları sorgulayan ise yazarın kendisidir. 'Son oyun' bu yüzden önem kazanır. 1980 Türkiye'si'nin politik düzlemini yakalayan oyun, otoriter devlet yapısını yalnızca dinsel kurum açısından ele alsa da siyasal, toplumsal çağrışımlarıyla dönemin yönetim mantığını ve uygulamalarını gözler önüne serer.

KARANLIKTA İLK IŞIK (KUBİLAY) (Ülker Köksal/ 1987)

Devrimlerin henüz yeni başladığı modern Türkiye yolundaki ülkemizin Ege bölgesine bağlı küçük bir köyünde geçen olaylar, tarihsel gelişimi içerisinde verilir. Tarihe 'Menemen olayı' olarak geçen bu olayın baş kahramanı 'Kubilay' bugün ilerici, aydın ve devrimci kesimin temsilcisi olarak anılmaktadır. Tekke ve zaviyelerin kapatıldığı bir dönemde gizliiden gizliye ilerlemeye devam eden dinci akımlar halkın üzerinde baskı oluşturmaktaydı. Kendini hukuksal ve toplumsal anlamda Batı'ya uydurmaya çalışan yeni bir devlet anlayışının getirdiği uyum zorluklarının yaşandığı süreçte özellikle dinci eğilimlerin arttığı gözlenir.

ARKADAŞ -- Devrim yeni, toplum eskiydi. Yapısı değişmeyen toplum, devrime direniyordu. Her devrim yaşamak için yasaklara tutunmak zorundadır. Her yasak da bazı çıkarlara ters düşer. İnsanlar devrimden çok devrimin sofralarına kattıklarıyla ilgilidir. Şapkaya, yeni yazıya, laikliğe karşı çıkmak bir bahaneden başka bir şey değildi. Geçim sıkıntısı, hoşnutsuzluk dini kisveye bürünerek tepki gösteriyordu.⁸⁶

Bu karışık ortamda, Menemen yöresinde hem subay hem de öğretmen olarak görev yapan Kubilay genç Cumhuriyet'in bir umut ışığı olarak doğmuştur. Okumuş, aydın, idealist bir geç olan Kubilay karanlığın içinde ilk ışık olarak belirirken bunun bedelini ağır biçimde öder. Gerici kesim tarafından çıkarılan ayaklanmayı bastırmaya çalışan Kubilay'ın kellesi, yine

⁸⁶ Ülker Köksal, *Karanlıkta İlk Işık*, Mitos- Boyut Yay., Tiyatro/Oyun Dizisi 10, İstanbul 1993, s. 282.

bu tutucu, geri, dinci grup tarafından u ururur.

Olaylar Menemen'deki ayaklanma anında ba lar. Her eyin eskisi gibi olmasını , kadınların   rt nmesini, fesin giyilmesini, eski yazının kullanılmasını ve dolayısıyla Cumhuriyet'in yok sayılmasını isteyen Giritli Memet ile Kubilay karşı karşıya gelirler. 23 Aralık 1930 günü meydana gelen bu isyân sırasında   ld r len Kubilay'ın yaşamı, anlayışı ve gericilere karşı verdiği mücadele Anlatıcı yoluyla geriye doğru açılımlarla ele alınır. O döneme tanıklık etmiş özellikle Kubilay'ın yakın çevresindeki kişiler ve olaylar Anlatıcı'nın yönlendirdiği sorularla gündeme gelir. Olayların gelişimi içerisinde e raftan Ramazan ile Selvi'nin a kları da işlenir. Ramazan, i siz, güçsüz, okumamı , yoksul gençliğin temsilcisidir. Selvi ile a kları yoksulluk yüzünden biter. Dinciler böylesine umutsuz gençleri tuzaklarına düşürerek, tarikata almanın yolunu bulurlar. Yoksulluktan bıkan Ramazan çaresiz tarikata  ye olur. Diğer yandan tarikatın ileri geleni Esat Hoca, Menemen i ini tezgahlayan İbrahim hoca ve Giritli Mehmet ele alınır. Giritli Mehmet kendini 'mehdi' ilân ederek etrafına topladığı müritleriyle harekete geçer. Ayaklanma sahnesi oyunun başında sergilendi inden ayrıntılar bir tanı ın a zından verilir. Kubilay'ın   ld r l    ve ayaklanmanın askerler tarafından bastırılı ı aktarılır. Zaman ge i i ile 31 Ocak 1931 tarihinde Divan- ı Harp'in aldığı karar açıklanır. Gericiler ayaklanmasında adı geçen otuz yedi mahk mun idamı istenmektedir. Suçluların kimi korkak kimi cesur davranır ama belki kurtulurlar umuduyla hepsi suçlarını kabul eder. Buna rağmen asılırlar. *"Beni ba ı lasalardı ömrümün sonuna kadar Cumhuriyet'e hizmet ederdim"* ⁸⁷ diyen Ramazan'ın söyledikleri düşündürücüdür. 26 Aralık 1934 tarihinde Ratip Asır'ın yarışmada kazanan Kubilay anıtı Kubilay'ın linç edildiği meydana dikilir.

Son sahnede, oyundaki kişiler bu defa takım elbise ve türbanla sahneye gelir. Kubilay sivil kıyafeti içinde kitap okumakta aynı zamanda yemek yemektedir. Daha  nce Kubilay'a karşı halkı kı kırtan ve o'nu linç edenlerin arasında yer alan Giritli Mehmet, İbrahim Hoca ,  eyh Esat, Nalıncı Hasan ve Küçük Hasan 'Ramazan ayı'nda yemek yedi i için Kubilay'ı k firlikle suçlarlar. Kubilay bu defa bıçaklanarak   ld r l r. Etrafına toplanan kalabalık da ılınca yine tanı ın a zından ölen kişinin, Van  niversitesi'nde okuyan birinci sınıf   rencisi  irin Tekin olduğu öğrenilir. Tarih 3 Mayıs 1987'dir. Oyunun son sözlerini Anlatıcı söyler. *"Kubilay, kanlı, karanlık bir gecenin ilk yıldızydı. tek ba ınydı. Oysa yıldı lar tek ba larına ı ımazlar. Yalnız de illerdendir... binlerce, yüz binlerce, milyonlardadır... Bazen görünmezler ama*

⁸⁷ Aynı, s. 347.

oradadırlar... Işık Işık..." ⁸⁸ Bu sözler her ne kadar umut taşısa da aradan geçen elli altı yıllık bir sürece rağmen bağınazlık değişmeden günümüze dek gelmiştir. 'Bizden olmayan, bize karşıdır', 'düşünmeyeceksin, inanacaksın' mantığı ile kör karanlıklarına saplanan gericiler, hâlâ daha mevcuttur. Din ve laiklik çatışmasında değişen yalnızca kıyafetlerdir, çatışmanın tüm dinamikleri ise olduğu gibi geçerlidir. Özgürlüğün celladı bağınazlığa karşı tek başına mücadele eden Kubilay, mücadelecı bir aydın olarak olayların ve kişilerin üzerine hiç çekinmeden kahramanca gider. Oyunda kahraman'ın kim olduğu tartışılmakta; bu yolla Kubilay'ın idealist tavrı altında yatan itkinin nasıl ortaya çıktığının da altı çizilmektedir. Kubilay idealistliği elden bırakmasa da yazar, o'nun adına kahramanlığı sorgular.

ANLATICI --(...) Kahraman kimdir? Nasıl kahraman olunur? Bir rastlantı sonucu mu? Üne kavuşmak, tarihe geçmek için mi? Zorunlu olarak mı? Cesaret nedir? Korkmamak mı? Ölüme atılmak mı? Tehlikeyi yeterince görmemek mi? ⁸⁹

Kubilay idealist bir aydın olarak gericilere karşı devrimlerin ve Cumhuriyet'in koruyuculuğunu yapmaktadır. Bunu yaparken tek başına bir inancın ve düşüncenin buyruğuna girmiş zorbalığın öldürücü yüzüyle karşı karşıya kalır. Tüm uyarılara rağmen eyleminden ve inançlarından vazgeçmeden ilerlediği yolda başını vurdurtur.

AYLA ÖĞRETMEN (Orhan Asena/ 1986)

Ayla Öğretmen, bir Anadolu kasabasının tutucu insanları arasına bir bomba gibi düşen, ilerici kararlı, bilimden yana bir lise öğretmenin mücadelesini anlatır. Ayla öğretmenin gelmesiyle sorgulanan değerler kasabadaki yaşantıyı alt- üst eder. Ayla öğretmen, İstanbul'dan geldiği için alışkın olduğu giyinme şeklini değiştirmez; ama kasabalının gözünde bu yaptığı çevresindeki erkeklere açık bir davet gibidir. O'nu kendini teşhir etmek ve kasabalının namusunu bozmakla suçlarlar. Kaymakam kasabalıyla Ayla öğretmen arasında kalır. Kasabalıya hak vermemekle birlikte yapacak pek fazla bir şeyi de yoktur. Ayla Öğretmen'i uyarır ama o düşüncelerinden ödün vermeme konusunda kararlıdır.

AYLA ÖĞR. -- Evet Kaymakam Bey! Eğer insan

⁸⁸ Aynı, s. 352.

⁸⁹ Aynı, s. 305.

yaşamında utanç verici birşey görmüyorsa, neden içindebulunduğu ortama göre değişmeli? Bu, yanlış olanı baştan kabulleniş olmaz mı? Eğer bu halk bu giyimi kaldıramıyorsa kusur benim giyimimde değil. Benim değil onların değişmesi gerek. İşte burada giyimim, bir eğitim aracı oluyor. ⁹⁰

Ayla öğretmen bir 'aydın' sorumluluğu içerisinde yanlışın üzerine gitmeyi görev bilir. Doğru bildiğinden şaşmaz. Ancak kasabalı o'nu Ankara'ya şikâyet edince, bu güne kadar olayları örtbas eden kaymakam işin içine Ankara karışınca suskunlaşır. Ayla aynı zamanda eski hocası olan ve kendisine hayranlık beslediği Turhan tarafından da uyarılmaktadır. Turhan, bunun politik bir oyun olduğunu ve Ayla'nın kazanacağı düşmanlar yoluyla sürekli rahatsız edileceğini, oradan oraya sürüleceğini söyleyerek o'nu korumak adına, eylemindeki kararlılığını yıkmaya çalışır.

AYLA ÖĞR. --Bir hocam vardı benim, derdi ki: "Gerçeği her şeyin üstünde tutunuz. Gerçeğe saygınızı yitirdiğiniz gün, her şeyinizi yitirmiş sayılırsınız."

TURHAN -- (Acı) O hocan bu koşullar içinde olsaydı sizlere derdi ki: Gerçek savaşında ilk ereğiniz, kendinizi yedirmemek olmalı. Anlıyor musun? Kendinizi yedirmemek. İnan ki kızım bu da çok şeydir. (...) ⁹¹

Ayla'nın aydın bilincine erişmesinde ve aydın olmanın koşullarını öğrenmesinde Turhan kimliğinin önemi büyüktür. Ancak Turhan şimdi aydın kimliği içerisinde mücadeleden vazgeçenler grubuna girmiştir. Bir zamanların ateşli ve ilerici öğretmeni koşulların ve çoğunluğun istekleri doğrultusunda suskunluğu tercih eder. Ayla bu noktada hocasıyla görüş ayrılığına düşse de o'na beslediği hayranlığı sürdürür. Ayla'nın mücadelesini verdiği şey daha çok din- bilim çatışması içerisinde kilitlenir, bu oyunda asıl üzerinde durmak istediğimiz bilimin körü körünü inanışlara, bağnazlıklara olan üstünlüğünü ispatlamak değil idealist bir 'aydın' tavrını sergilemektir.

Ayla öğretmenin kabasabalıya rağmen yolunda yürümesi Ankara'nın kulağına kadar gidince sorgulama yapmak üzere bir 'Müfettiş' gelir. Müfettiş Ayla'yı yaptığının yanlış olduğuna iknaya çalışır. Ayla varolan ve yürüyüp giden düzene çomak sokmuş, değerlerin dokunulmazlığı ile oynamıştır.

⁹⁰ Orhan Asena, *Ayla Öğretmen*, İlke Kitabevi, Ankara 1994, s. 25.

⁹¹ Aynı, s. 27.

Müfettiş Ayla'nın direncini görünce sistemi daha açık anlatmayı uygun görür;

MÜFETTİŞ -- (...) Şunu kafana iyice sok ki; Seni harcamaya karar verirse iler tutar yanın kalmayacaktır. Bunun için dava ne kadar saptırılırsa o kadar saptırılacaktır. Seni bir eğitim politikasının şehidi olarak kullanmak isteyenler, ahlaksal açıdan çürümüş, kokuşmuş, alçaltılmış, işe yaramaz bir ceset olarak görecektir, o kadar ki maşayla bile tutulacak yanınız kalmayacaktır. Dünyanın her yerinde geçerli bir takım ahlaksal değerler vardır. Kapitalist sistemde de sosyalist sistemde de. Olmasa olmaz sayılan bir takım değerler... Bir sav mı öne sürülecek en azından bu zemin üstüne oturtulur. İşte bu zemini kimseye bırakmamak kararındayız biz. ⁹²

Sistemin nasıl işlediği ve Ayla öğretmen gibileri yaşatmayacağı bellidir. Ayla'nın *diğerleriyle* başa çıkmasına izin verilmez, *kamuoyu* üstün gelir. Daha doğrusu 'yaygın değerler' ve sessiz kalarak düzeni devam ettirmek isteyenlerdir zafer kazanan.

Kasabalı, Ayla'yı tümünden harcayacak bir dedikoduyu kullanarak, okul müdürü Turhan Öncü'nün metresi olduğunu Müfettiş'e duyurur. Ayla eskiden beri hayranlık ve ilgi duyduğu hocasının evinde kalmasının bununla bir ilgisi yokken Müfettiş'in sorduğu soruya 'evet' yanıtı verir. Bu yanıtın içinde hem Turhan'a karşı duyduğu sevginin kabullenışı hem de kendisine yapılan tüm baskılara bir başkaldırı vardır. Bundan sonra yalnız olduğunu bilmektedir.

TURHAN -- Oysa özgürlükten söz ederdim size. Öyle değil mi? İnsanın dıştan gelen baskılara, zorbalıklara dayanması çok daha kolaydır yavrum. Ama bir de insanın içinden gelen. Adına çok kez vicdan, merhamet, sorumluluk denen, haklı mı haksız mı olduğu üzerinde tartışmadığı baskılar vardır. İşte bunlara karşı direnmek zor. Özgürlükten söz ederken çoğu kez unuttuğumuz bu. ⁹³

Turhan Ayla'nın itirafından sonra kendisi de Ayla'ya olan ilgisini

⁹² Aynı, s. 63.

⁹³ Aynı, s. 88.

gizleyemez. Ayla'nın gidişi ile Turhan da istifasını verir. Artık *kamuoyu* eskisi gibi haksız değildir. İftiralar, açığa çıkmış gerçeklik kazanmıştır. Turhan *kamuoyu* karşısında haklı bir sebebi olmadığı için kaçmaktadır. Çünkü bir kez yanlış yapmak bugüne kadar savunduğu tezleri de çürütmeye yetecektir. Turhan'ın artık savunmaya, mücadele etmeye gücü yoktur; korkusu önünü keser ve kendi sorgulamasını yapacağı yeni bir tutsaklığa adım atar. Ayla Öğretmen'in kasabayı terketmek zorunda kalsa bile bir başka yerde bir başka mücadelenin içinde yer alacağı anlaşılır.

AFİFE JALE (Nezihe Araz/ 1984)

Oyun Afife Jale'nin 1918 yılında Darülbedayi'nin açtığı oyunculuk sınavına girmesinden 1941 yılında Bakırköy Ruh ve Sinir Hastanesi'nde yaşama veda etmesine kadarki yirmi üç yıllık süreci kapsar. Afife Jale Müslüman kadının sahneye çıkmasının yasak olduğu bir dönemde sanatın öncülüğünü yapan bir 'aydın' olarak karşımıza çıkmakta. Karanlığın simgesi olan kara çarşafını bırakarak, sahne ışıklarına çıkmayı tercih eden Afife, kendi döneminin bir devrimcisidir. Kadınlara, medenî haklarına, sanata ve devrimlere öncülük ederken yasakların, toplumun ahlâk kurallarının, baskıların kurbanı olur.

Oyunun başında 'deli gömleğini' andıran beyaz bir kostümle seyirci karşısına çıkan Afife Jale, yarım yüzyıl önce verdiği ve yenik düştüğü savaştan şimdi galip çıktığını anladığını söyleyerek; hayat hikâyesine geçiş yapar.

Afife Jale Darülbedayi'deki oyunculuk sınavını kazandıktan sonra, büyükbabası Dr. Sait Paşa'nın desteği ile sahneye çıkmaya başlar. Sait Paşa'nın sanatsever ve aydın kişiliği , annesi Methiye'nin manevî desteği, Afife'nin tiyatro yapmasını onaylamayan babası Hidayet Bey'e karşı güç oluşturur. Ancak Hidayet Bey bu konuda direten Afife'yi evden kovar; kızını yalnız bırakmak istemeyen anne, Afife ile birlikte başka bir eve yerleşir. Kadının başı açık olarak erkek seyircinin karşısına çıkması o dönem yasak olduğundan rol alabilmek için beklemek zorunda kalır. Bu bekleyişin sonunda Hüseyin Suat'ın *Yamalar* adlı oyununda Paris'e giden Eliza Binemeciyan'ın yerine rol alır. Oyunun sonunda tiyatro polisler tarafından basılır. Polis müdürü Arnavut Tahsin Bey Afife'yi uyarır. Ancak Afife sahnede beklediği başarıyı bulmuştur ve bu mesleği yapmakta kararlıdır. Afife'ye babacan bir tavırla yaklaşan ve yaptığı işi alttan alta destekleyen Tahsin Bey, Kadıköy Polis Merkezi'ne emir vererek Afife'ye sahne izni çıkartır. Tiyatrodan vazgeçmeme kararından sonra Afife'yi bekleyen zorluklar ve vermek zorunda kalacağı

mücadele artacaktır.

Dahiliye Nazırı Mehmet Ali Bey'in himayesine girmeyi reddeden Afife bunun cezasını kısa sürede görür. *Odalık* oyunu sırasında sahneyi zaptiyeler basar; Afife tiyatronun arkasından kaçmayı başarır ama İbnürrefik Nuri ve Hüseyin Suat tutuklanır. Afife bir süre evinde gizlense de tiyatrodan aldığı çağrı üzerine dışarı çıkar. Bir ihbar üzerine tutuklanır. Sadrazam ve Bab-ı Meşihat'ın Afife Jale'ye olan desteği Nazır'ın elini kolunu bağlamaktadır. Paris'ten dönen Benemeciyan, yerini alan ve başarılı oyunculuk sergileyen Afife'yi hem meslek anlamında hem de kadın olarak kıskanmıştır. Benemeciyan Nazır'ı Afife konusunda olumsuz bir etki altına alınca, baskılardan bunalan Nazır, Dahiliye Nezareti'nden ve Şeyhülislam kararı ile Darülbedayi İdare Heyeti Başkanlığı'na müslüman kadınların sahneye çıkmasını kesinlikle yasaklayan bir yazı gönderir. Temsil heyeti, uzun süre çelişkide kaldıktan sonra tiyatronun kapatılması tehlikesine karşın Afife'yi işinden çıkartır. Afife asla yılmayacağını söyler.

Afife bir süre sonra hastalanır; sürekli baş ağrısı çekmektedir. Annesi bu günlerinde en büyük destekçisi olur. Afife uzun süre hiçbir tiyatrodan teklif almaz; bu durum hastalığının daha çabuk ilerlemesine neden olur. Nihayet Burhanettin Tepsî'nin Tiyatrosu'nda çalışmak üzere çağrı alır; ancak baskılar ve yasaklar sonucu kısa zamanda bu olay da noktlanır, Afife'yi tedavi etmek için eve gidip gelen Doktor Suat ağrılarını dindirmek için Afife'ye yaptığı morfinlerin dozunu giderek artırır. Aşkına karşılık bulamayınca morfini Afife'ye karşı bir şantaj olarak kullanmaya başlar. Bu süre içerisinde Afife uyuşturucu bağımlısı olur.

Afife babasının cenaze töreninde yeniden biraraya geldiği çocukluk aşkı Ziya ile birbirlerine olan sevgi ve bağlılıklarını dile getirir. Ancak o'nun peşinden gideceği tek bir tutkusu vardır; o da tiyatro. Afife bir komedide oynamak üzere evden çıkar. Yasaklara karşı gelerek sahneye çıkan Afife ve Şaziye tutuklanır. İbnürrefik Nuri'nin ödediği kefaletle serbest kaldıktan sonra Afife, annesi ile birlikte ablası Behiye'nin yanına Kastamonu'ya gider. Kastamonu valisi olan eniştesi Fuat Bey, Afife'nin morfin bağımlılığını öğrenince o'nu kütüphanede kilit altında tutarak tedavi etmeye çalışır. Afife kısa sürede buradan kaçarak İzmir'e gider. İzmir'de oturan ve arada sırada gelen ağabeyi Salah'ın evinde kalmaya başlar. Durumu giderek kötüleşmeye başlamıştır. O'nu ayakta tutan tek şey tiyatrodur. Fikret Şadi'nin kumpanyası'nda çalışmaya başlar ancak Afife yüzünden kumpanya kapatılır. Afife gittiği her yerde tiyatroların yaşamına son verilmesini üzüntü ile karşılamakta ve giderek hırçınlaşmaktadır. Bu sırada Tamburi Selahattin

Pınar'la tanışarak evlenir. Bir süre için hayatına huzur girse de gereksiz kıskançlıkları ve kaprisleri evliliğini bitirir.

Afife annesi ile birlikte Kastamonu'daki ablası Behiye'nin yanına gider. Burada vali olan eniştesi, bir tesadüf sonucu Afife'nin uyuşturucu bağımlısı olduğunu öğrenir. O'nu evin kütüphanesine kilitleyerek bu illetten kurtarmaya çalışır. Ancak Afife bu hayata daha fazla dayanamayarak oradan kaçır. Ağabeyi Salah'ın evine yerleşir. Burada yalnız kalmaktadır. Uyuşturucu o'nu iyiden iyiye yıpratır. Sanrılar, sayıklamalar başlar. Behiye'nin oğlu Mesut, o'nu ziyarete gelir. Afife gerçek bir sefalet içinde yaşamaktadır. Afife kendisini yalnız bıraktığı için içerlediği annesinin Kastamonu'da iki ay önce öldüğünü öğrenir. Afife için bu haber bir yıkım olur. Ziya, tiyatrodan Kemal Bey ve yanlarında bir doktor olmak üzere Afife'yi görmeye gelir. Afife kendi yerine geçtiğini öğrendiği Neyire Neyir için çok sevinir. Verdiği mücadelenin ürünlerinin alınmaya başlaması o'nu gelecek adına umutlandırır. Kendisinden sonraki kadın sanatçılara inancı sonsuzdur. Afife, Ziya ve Kemal'in yardımıyla hastaneye giderken oyunun sonunda hoparlörden gelen bir sesle, Afife'nin 24 temmuz 1941 yılında Batırköy Hastanesi'nde öldüğünü öğrenilir.⁹⁴

Afife bir dönemin yasaklarına rağmen tiyatro yapmaktan vazgeçmeyen, engellemelere rağmen yılmayan, doğru bildiği yolda ilerleyen ve ilk müslüman Türk kadın oyuncu olarak meşelayı tutuşturan bir 'aydın'dır. O önce bir kadın olarak kara çarşafı ve tesettüre karşı çıkmış; bir sanatçı aydın olarak sanata getirilen yasaklamalara direnmiştir. Mücadelesi boyunca umudunu hiç yitirmez. Birey olarak kendini uçuruma sürükleyen olaylar sonucunda hayatını tatsız bir şekilde noktalasa da, uğruna mücadele verdiği idealleri, zafere ulaştığı için mutludur. Yazar, Afife Jale'nin savaşımını, tüm kadınlar adına verilen toplumsal bir mücadele olarak görür. "Oyunda öncü ve aydın bir kadının direnişi sergilenirken toplumsal sorunların da altını çizilir. O dönemde ülkemizde yaşanan 'Batılılaşma çabası', kadının konumu ve medenî hakları, dinsel inançların siyaset alanında araç olarak kullanılması, İstanbul'un işgali ve yeni bir savaşım başlatmak üzere örgütlenerek Anadolu'ya geçen asker ve sivil aydın kadroları Afife'nin yaşam öyküsüne eşlik ederken⁹⁵ oyun, belgesel niteliğe de kavuşur.

⁹⁴ Nezihe Araz, Afife Jale, Çoğaltılmış Metin, Özdemir Nutku Belgeliği.

⁹⁵ Tahsin Konur, "Afife Jale", Hürriyet Gösteri, sayı: 87, Şubat 1988.

GÜNEYLİ BAYAN (Bilgesu Erenus/ 1983)

Güneyli Bayan McCarthy Dönemi'nde bir yazar- sanatçının aydın sorumluluğu adına verdiği mücadeleyi masaya yatırır. 'Başkaldıran, direnen aydın'ın temsilcisi olan Lillian Hellman (Lilly) toplumun kahraman olarak gördüğü bir öncüdür. Oyunda bir zamanlar verdiği mücadeleyi hem bireysel ahlâk adına hem de tüm aydın çevre adına sorgular.

Lilly, bir hayvanat bahçesinin bankında oturmaktadır. *"Burada rahat ediyorum. Yasalarla, kurullarla, geçmişle gelecekle bir ilişkileri yok buradakilerin."* ⁹⁶ diyerek orada olma gerekçesini açıklar. Seyirci koltuklarından gelen bir adam (İnsan) Lilly'nin arkasından dolanarak bir çocuk oyunu oynuyormuşcasına gözlerini kapatır. Lilly bu kişinin kim olduğunu bulmak için bazı kişilerin adlarını sayarak onlarla olan ilişkilerini belli edecek şekilde varsayımlarda bulunur. Bu arada Lilly'nin hayatını etkilemiş olan kişileri de kısa yoldan tanımış oluruz. İnsan olarak adı geçen bu adamın Lilly'nin kendi kendiyile hesaplaşmasının bir ürünü olduğu da açıktır. Devrimci kişiliği ile öne çıkan Hellman, McCarthy döneminin kalemi güçlü yazarlarından. Toplumun gönlünde taht kurmuş bir kahraman olsa da o, kendinin bir aydın olarak yeterince cesur ve girişimci davranmadığını düşünür. Bu düşünceyle hesaplaşmaya oturur. Lilly kendini 'tamamlanmamış bir kadın' olarak görmektedir. Tipik bir aydın tavrını vurgulayan bu eğilim, kendinden beklenileni yeterince yerine getiremeyen ya da sorumluluklarını yeterince yapamadığını düşünen aydın kişilere özgüdür. Bu yüzden de kendini tamamlama yolunu geçmişiyile hesaplaşmasında arar.

LILLY -- Yoo, geçmişî daha çok sevecek kadar yaşlanmadım henüz. Ama bazı bazı, yalnızlığım beni bir köşeye sıkıştırdığında düşünüyorum da... Gerçek ve duygu sözcükleri için ne çok zaman harcamışım ben ömrümde(...) Gerçek sözcüğünün karşılığı neydi benim hayatımda? Doğruluk, sadakat, yön, dürüstlük, inanç? Bunların hangisi? Tümü ya da hiç biri.. (İçini çeker.) Ya duygu sözcüğünden umduğum neydi? Akıl, bilinç, karar, sezgi, taraf olma hali? (Sıkın başını sallar) Hâlâ bunların yanıtını arar olmam bana acı veriyor. (...)

97

Olaylar, Lilly'nin, 'amerikanizm' karşıtı eylemleri soruşturan bir

⁹⁶ Bilgesu Erenus, Güneyli Bayan, Güncel Yayınlar, İstanbul 1984, s. 38.

⁹⁷ Aynı, s: 38- 39.

kuruldan yazılı çağrı almasıyla başlar. Lilly kurul üyelerinin karşısına çıktığında düşündüklerini tam olarak yapamamış olmanın ezikliğini ve pişmanlığını yaşamaktadır. Şu an , aslında o gün için söylemek istediklerini şöyle ifade eder;

LİLLY -- Sanatçılara, sanat ürünlerine, ideolojik testler uygulamak da neyin nesi beyler. Bir cümle içerisinde dört kez Amerika sözcüğü geçti mi, keyiften mest olacak kadar dar kafalısınız sizler. Raporlar, ihbarlar, durmadan kabaran dosyalarınızla, manşet peşindesiniz hepiniz. Kendi çıkarlarınız adına, başkalarının yaşamlarını kullanmaktan çekinmezsiniz. Karşınıza çağırdığınız kişilerin kayda değer bir şeyler yapmadıklarını sizler de biliyorsunuz. Ama başardınız işte. Yıldırdınız onları. Baskı ile hiç işlemedikleri suçları kabul ettirdiniz onlara. Zorla yaptırdınız bunu, zorbalıkla. Hadi buyrun bakalım.. Göreyim sizi. İstedığınızı yaptırabilirsiniz bana da.
98

Lilly aydınların yaptığı mücadelesinin altında temelsiz ve yeterince irdelenmemiş bir inanç görmektedir.

LİLLY -- Bir zamanlar aydınlara inanmışım ben. İster öğretmenlerim, ister dostlarım, ister kitaplarım, okuduğum yabancılar olsun, aydınlar... (İç ses) Ne tuhaf, hemen her yerde gemiyi ilk terkedenler onlar oluyor. (...) 99

Oysa Lilly bir zamanlar toplum adına aydınların verdikleri mücadeleye yürekten inanmaktaydı. Geriye dönüşlerle açılanan oyunu biraz başa sararsak; birlikte yaşadığı sevgilisi Dashiell Hammet'le yaptığı tartışmalarda bunu görebiliriz. Lilly, 'Amerika aleyhtarı çalışmalar kurulu'ndan yazılı bir çağrı alır. Kurulun karşısına çıkacak olan Lilly sorgulama sırasında onlara gerçek bir devrimcinin yüzünü gösterecektir. Dashiell mücadelecisi bir aydın olmasına rağmen Lilly'yi fikrinden vazgeçirmeye çalışır. Bunda aydınların riyakâr tavırlarının ve yapılan eylemlerin karşılık görememesinin payı vardır. O gerek aydına gerekse halka karşı inancını yitirmiştir. Lilly'nin yıpranmasını istemediğinden o'nu korumak adına, aydınlara olan güvencini

⁹⁸Aynı, s. 56.

⁹⁹Aynı, s. 44.

kırmaya çalışır. Lilly aydınların ergeç ileri sürdükleri inanca sahip çıkacaklarını düşünmektedir. Koşullar ne olursa olsun, bir devrimin gerçekleşeceğinden yana inancı vardır. Oysa Dash, sistemle uzlaşmış, eylemsiz ve oportimist olmakla suçlar aydınları. İnsanlar hapse atılırlarken, öldürülürlerken aydın diye tutunduğu insanların ne yaptığını sorar Lilly'e. Sempozyumlar düzenlemeleri, yazı yayınlamaları kendi vicdanlarını bile rahatlatacak şeyler değildir. Dash sorumluluklarının en azıyla yetinen bu aydın kesimi 'kıvırtmak'la suçlar. Lilly aydınların, inançları uğruna kavgayı göze alacaklarını, canları yanma pahasına bile olsa, direteceklerini savunurken, Dash, *"Hepsi de can düşmanlarının safına geçmek için pusuda. Daha şimdiden kendilerini almak için yavaşlamayan arabanın peşinden koşmağa başladılar bile."*¹⁰⁰ diyerek aydınların içinde bulunduğu durumu özetler. Lilly Dash'a karşı hâlâ ayak diremektedir. Namuslu aydınların da var olduğunu düşünen Lilly, hiçbirinin yanlgılarını üstlenecek kadar namuslu olmadığını cevabıyla karşılar. Sorguya çekilecek insanları yalnız bırakacak kadar vicdansız olmadıklarını söyleyen Lilly, Dash hapse atıldıktan sonra bir tek aydının bile bu olayla ilgilenmediğini görecektir. Dash yalnızca aydınlara karşı değil, halka karşı da inançlarını yitirir.

İNSAN --Halk desen çoktan afyonlandı. Her safsatayı yutmaya hazır halde. Hem de anlamını araştırmadan, köküne inmeden hazır yutmaya. Sözde tuzu kuru çalkantisiz bir yaşmları var ve bunun çok yakında alabora oluvereceğinden ölesiye korkuyorlar. Artık halk, biz aydınları yalnızca kuşku ile izlemiyor. düpedüz çekiniyorlar bizden. Bizim inanç ve görüşlerimizin, onları o ellerindeki iki üç paçavradan yoksun bırakacağına inandırıldılar.¹⁰¹

Lilly, Mc Carthy'ciliğe yaptıklarıyla hizmet edenlerin dışında yapmadıklarıyla hizmet edenlerin de olduğunu söyleyerek onlardan biri olmak istemediğini açıklar. Lilly pasifliği de karşı saflarda yer almakla bir tutmaktadır. Lilly Dash'a ve tutuklanma olasılığına rağmen bildiği yolda gitmeye kararlıdır. Bunun için öne sürdüğü ahlâk değerlerinin kurul üyelerinin gözünde bir önemi olmadığını o'na hatırlatan yine Dash olur. O'na göre bu, Lilly için kaldıramayacağı, üstesinden gelemeyeceği bir eylemdir. Dash, hapse girdiğinde başına gelebilecekleri en acımasız şekilde

¹⁰⁰ Aynı, s. 70.

¹⁰¹ Aynı, s. 72.

anlatarak, o'nu korumak adına vazgeçmesini sağlamaya çalışır. Lilly'i tek korkutan şey, hücrede dolaşan fareler olur. Bu korkuyu oyun boyunca içinde taşıyacaktı. Lilly sorgulama sırasında takınacağı tavrın onurunu taşımaktadır. O, Amerika tarihinden, öğretmenlerinden öğrendiklerini uygulamaktadır yalnızca. Yanlış ya da sakıncalı gördüğü olaylar karşısında sesini yükseltmek, eyleme geçmek, o'na göre hem atalarından miras aldığı bir hak hem de görevdir. Lilly yaptığı tüm ateşli savunulara rağmen kurulun karşısına çıktığında ne yapacağından emin olmadığını yalnızca kendine itiraf eder.

Devlet Lilly'yi yıpratmanın yollarını çoktan uygulamaya koymuştur. Maliye, gelirine el koyar. Bir yandan sanatçı çevrelerinin iş merkezleri de harekete geçer. Radyo, televizyon, sinema ve yayımcılar Dash Hammet'e iş vermekten kaçınır. Gelirleri kesilen Lilly ve Dash çiftliği satmadan direnmenin yolunu aramaya başlarlar. Lilly, bir trene atlayarak Washington'a gider. Gizli servisler Lilly'nin hayatını takip altına alır. Çiftlik kâhyası Gus, FBI tarafından sorguya çekilir. Çiftlikte çalışanlar Dash'a bir kutlama telegrafı yollamışlar; ve sevdiği bir kek de götürmeyi ihmâl etmemişlerdir. Lilly para borcu olan yayımcıların bile cesaret edemedikleri bu hareketin, işçilerinden gelmesine duyulanır. Bu olay halka olan inancını tazeler. Dash'ın safsatayı yutmaya hazır halkı, kendinden beklenilenden fazlasını yapmıştır. Ama yine de başlarının belaya girmesini istemediğinden onları uyarır. Yaşadığı ekonomik kriz nedeniyle işçilerini işten çıkartarak çiftliği boşaltmak zorunda kalır.

Lilly kurulla buluşma gününden önce anlaşma yaptığı yapımcı ile buluşur. Öykülerinin senaryolaştırılması üzerine oldukça cazip bir fiyat üzerinden yapılan sözleşmeye ek bir madde eklendiğini görür. Hollywood'un bütün stüdyo yöneticileri toplantı yaparak , stüdyoda çalışan herkese bu maddeyi de imzalatma kararı almışlardır. Maddede, 'törelerle ilgili, geleneklerle ilgili şeylere eleştiri yapılamayacağı gibi, sanatçıların özel yaşamında stüdyoyu güç duruma düşürecek eylemlerden kaçınması gerektiği' yer almaktadır. Lilly alacağı yüklü paradan da vazgeçerek sözleşmeyi imzalamaz. Bundan sonra Dash gibi ona da radyo, televizyon ve Hollywood kapıları kapanır. Ekonomik bakımdan iyice çıkmaza girince çiftliği satmak zorunda kalır. İnsanoğlunun elinde kalan tek değer 'kişisel ahlâk' olduğuna inanmaya başlamıştır.

Lilly sorgu günü, avukatı Coe Rauh ile birlikte kurul salonuna girer. Kürsüde oturan kurul üyelerinin karşısındadır artık. Basın yerini almıştır. Lilly Hellman'ın, 1937 yılında kurulduğu iddia edilen partinin Hollywood

şubesinin bir üyesi olduğu pek de tanımadığı bir adam tarafından ihbar edilmiştir. Kurul bunun doğru olup olmadığını sorar. Lilly kurula yolladığı mektubu hatırlatır. Lilly kurul üyelerine daha önceden bir mektup yollayarak 'Anayasaca tanınan kendini suçlu duruma düşürmeme imtiyazını' kullanmadan görüşleri ve faaliyetleri hakkında her şeyi söylemeye hazır olduğunu ancak kurul kendisine bu güvenceyi vermezse beşinci maddenin kendisine tanıdığı imtiyazdan yararlanacağını da belirtmiştir. Kurul Lilly'nin mektubunu muhatap tutmaz ve soruyu yineler. Lilly kimsenin başını derde sokmak istemediği için soruyu yanıtsız bırakır. Kurul ısrarla ve sert yaklaşımlarla aynı soru üzerinde dönüp durur. Lilly çözülmemek için kendini zor tutmaktadır. Bir süre sonra susmanın da sanki bir zamanlar parti üyesiymiş gibi bir izlenim doğuracağından korkmaktadır. Parti içi çalışmalar ve partinin faaliyetleri üzerine durmadan sert sorular soran kurul karşısında Lilly iyice kendinden geçmiştir; artık hiçbir şeyi kavrayamaz duruma gelir. Psikolojik bir çöküntü yaşamakta ancak kendini ele vermemek için de direnmektedir. Ağzından yalnızca 'cevap vermeyeceğim' sözleri çıkar. Lilly'nin kulağına -izleyicilerin arasından- *'Tanrıya şükür, böylesi bir yüreklilik gösteren biri çıktı sonunda'* sözleri gelir. Lilly gözlerini açar; kendi kendisiyle gurur duymaktadır.

Lilly sorgu alanından çıkarak banka yönelir. Geçmişte yaşadıkları bugün için başka bir tahlil yapmasına neden olur.

LILLY -- (...) Ashında pek matah bir şey yapmış da değilim ben o duruşmada. O uğursuz dönem sona erdiğinde, bu başına buyruk güneyli hanımefendinin kurul karşısındaki tavrına çok alkış tutuldu, hâlâ da tutulmakta. (Acılı güler.) İnsanın aklından geçenleri söyleyememeyi başarması pek bir marifet sayılmaz ki... Oysa ben asıl. O gün onlara şöyle demeliydim... (Kalkar) Bu ülkede bozgunculuk falan yoktur baylar. Bunu sizler de çok iyi biliyorsunuz. Bu ülkede bozgunculuk falan yoktur... Ama başardınız işte, ülkenin yüreği ağzında... Sürüyle ödlekten sürüyle hain çıkardınız, kabaran dosyalarınızla... Asıl bozguncu sizlersiniz baylarım. Bozguncunun dik alası hem de. ¹⁰²

Lilly kurul karşısında toplumsal direnişini sonuna kadar götürmüş ancak bireysel ahlâkını yeterince koruyamamıştır. Kendini sorgularken,

¹⁰² Aynı, s. 107.

yanlışının nerede olduğu arar. Belki de o'nu geritelen tek şey fare korkusudur. İnsani bir duygunun, aydın kimliği içinde açtığı yaradır bu korku. Yine de kendi günahlarını çoğaltan aydınların bu günahları bir özür gibi kullanmaları affedilemez bir yanılığdır Lilly için. Oyunun sonunda da farelerden korkmamak gerektiğini söyler.

VLADİMİR KOMAROV (Mehmet Baydur/ 1990)

Oyun, 1967'de bindiği uzay aracının yörüngesinden çıkması nedeniyle uzayda kaybolan fizik profesörü Vladimir Komarov'un dünya ile bağlantısını sürdürdüğü son bir kaç saati anlatır. Gerçek bir hikâyeden yola çıkarak yazdığı oyunun başında Mehmet Baydur şu açıklamayı yapar; *"24 Nisan 1967 tarihinde Rus Kozmonot Albay Vladimir Komarov, uzay aracındaki arızadan ötürü, henüz yaşarken uzayın karanlığında ya da aydınlığında yitip gitmiştir gemisiyle beraber. Kendisinden bugüne kadar haber alınamadığı için öldüğü kabul edilir."* ¹⁰³

Uzay aracında yaşanan teknik bir arıza yüzünden dünyanın çevresinde dönmesi planlanan araç, yörüngesinden saparak sürekli dünyadan uzaklaşmaya başlar. Komarov dünyadan uzaklaştıırca, bağlı bulunduğu sistemden de hızla uzaklaşmaktadır. *"Şimdi karanlık ve bulanık bir boşlukta, ışıkları ve gezegenleri, meteorları ve samanyolunu seyir ederek uzaklaşıyorum o güzelim düzeninizden"* ¹⁰⁴ diyerek bir sonu ve aynı zamanda yeni bir başlangıcı haber verir. Sovyetler Birliği'nin sosyalist düzeni Gorbaçov ile birlikte yeni bir yörüngeye oturur. Yenilikçi bir siyaset izleyen Gorbaçov reformlarla birlikte bir ülkenin düzenine farklı bir boyut getirmek istemiş ama bilindiği gibi Sovyetler Birliğinin dağılmasına neden olmuştur. Öyleyse olan, yalnızca bir sapma değil, ciddi ve temelli bir gidiştir. Komarov yeni bir başlangıç olduğunu düşündüğü bu dönemin uzağında kalarak ne yapılması gerektiğini, kendisine ve topluma yabancılaştığı bir uzay aracı içinde söylemektedir.

VLADİMİR -- (...) Artık buraları da gerçek güzelliğine dönüştürmenin zamanı geliyor sanırım. Kimse kimsenin tepesine binmemeli, onun gibi düşünmüyordiyey.

BORİS -- Haklısınız efendim.

VLADİMİR -- Siyasi farklardan önce, günlük

¹⁰³ Mehmet Baydur, Vladimir Komarov, Tiyatro/ Oyun Dizisi 20, Mitos- Boyut Yay., İstanbul 1993, s. 140.

¹⁰⁴ Aynı, s. 174.

hayatımıza sinmiş bulunan toplu kalabalıklardan, toplu cahilliklerden, toplu hödüklüklerden kurtarmalıyız kendimizi. Bunu anlamak için bir uzay gemisinde yitip gidiyor olmak gerekmez. ¹⁰⁵

Komarov asistanı Leo'yu uzaktan bile olsa bilinçlendirmeye, yönlendirerek eğitmeye devam eder. Mandelbrot'un kitabını okumasını öğütler o'na. Böylece Leo'ya olayların nasıl çözüleceğini daha iyi anlayacak bir yol önermiş olur.

VLADİMİR -- Her şey tekrarlanır, ama her biri bir öncekinden azıcık farklı olarak! İşte o azıcık farkın peşinde koşarsak, daha iyi anlarız olup biteni... ve başlamakta olanı! ¹⁰⁶

Komarov bilim adamı kimliğindeki aydın olarak doğru bildiğini yapmaktan ve doğru olanı göstermekten kaçınmaz.

VLADİMİR -- On sekiz saat daha umutla bakacağım geleceğe öyleyse! Doğaüstü hiçbir şeyin olmadığını söyledim, öğrettim yıllarca! Gelecekte korkmamak gerektiğini öğrettim, söyledim binlerce kez! Geçerli olan tek şeyin, bilimin ve sanatın sunduğu bir ahlak olduğunu söyledim ve öğrettim yıllarca. Haklıymışım! Haklı! (Bir an) Güzel bir duygubu! ¹⁰⁷

Komarov, başına geleceği baştan beri biliyordur aslında. Yaşadığı durum, yalnızca diğerleri için bir sürpriz olur. O halde neden Komarov bu uzay aracına binmiştir? İncelediğimiz oyunlar arasında aydının sığındığı dünya, zaman zaman 'şeffaf sığınak', 'fildişi kule', ya da bir 'oda' olarak tarif edilirken bu kez bu sığınak bir 'uzay aracı' olur. Bir yandan yerçekimsiz bir ortamın hafifliği ile bir yandan dibe çökmüş bir insanın ağırlığı bir aradadır. Tek kişilik bir uzay aracı içinde yalnızlık ile uzayda seyir etmenin üstünlüğü yan yana ilerler. Hiçbir şeyin hayatını değiştiremeyeceği için mutludur. Sonsuzluğun içinde herşeyden o kadar bağımsızdır ki kimsenin hayatını değiştirmeye gücü olmadığını bilir.

Komarov yayın alanından çıktıktan on sekiz saat sonra irtibatsız,

¹⁰⁵ Aynı, s:191- 192.

¹⁰⁶ Aynı, s. 178.

¹⁰⁷ Aynı, s. 185.

yalnız ve tek başına sonsuzlukta yokolup gidecektir. Arızanın mekanik olduğunu ve düzeltilemeyeceğini bilen Elena Velivitch'in elinden bir şey gelmez. O hem iyi bir bilim adamını hem de sevgilisi Komarov'u, ölüme giden yolculuğa uğurlamış olmaktan üzgündür. Bütün bunlar 'boktan bir vida' yüzünden olmaktadır. Yalnızca otuz iki saatlik oksijeni kalan Komarov, gökyüzünün dışına doğru hızla yol almaktadır.

Uzay Araştırma Merkezi'nde projenin başındaki bilim adamlarından Maksim Klimt, merkezde çalışan, aynı zamanda Komarov'un asistanı ve iyi dostu olan mühendis Leonard Tomkin, karısı Natasha Komarova, Teknoloji ve Uzay İşleri İkili Görüşmeler Müdürü Boris Kukakov, fizik profesörü Elena Velivitch ve sonradan gelen oğlu Andrei bulunmaktadır. İrtibat sağlandıkça onlarla konuşmakta; ancak durumuna ters bir orantıyla onlara karşı sürekli üstünlük kurmaktadır.

Komarov çocukluk günlerine döner. ST. Petersburg'un en büyük liselerinden biri olan Puşkin Ortaokulu'ndayken ek binaların yapılmasıyla eski binanın eteğinin aralanması sonucunda açılan temele indikleri günü hatırlar. Üç arkadaşlıklar, karanlık dehlizlerden ve nereye gideceği belli olmayan dar, sıkışık ve kötü kokulu koridorlardan geçtiklerini hatırlar. Tünelin diğer ucundan çıkmadan kimse geri dönmeyecektir. Elena hikâyesinin sonunu merak eder. Vladimir kaybolduklarını söyler; ne ileri gidebiliyorlardır ne de geri, durmadan yerin altında döndüklerini anlatır. On yedi saat sonra yapı işçileri kurtarmıştır onları. *"Biz çıkamadık... o güzel insanlar çıkardılar bizi oradan. Binlerce pırıltılı insan... Binlerce işçi!"* ¹⁰⁸ Komarov Ekim Derimi'yle özdeşlik kurduğu bu olayla eski dönemin özlemi dile getirir.

Boris, Maksim ve Elena, Leo ve Natasha'yı bekleme salonuna alarak gizli bir toplantı yaparlar. Bu toplantıda Elena uzay aracındaki arızanın defalarca uyarıldığı ve arıza giderilmediği halde Komarov'un uzaya yollanmasına göz yumulduğunu öğrenir. Boris ve Maksim bu gerçeğin gizlenmesini önerirken Elena buna şiddetle karşı çıkar.

BORİS -- Bir insan. Evet, yalnızca bir tek insan. koca bir halkın omuzlarında yükselmiş bir tek insan. Ben ülke çıkarlarını bireyden önce düşünmek zorundayım.

ELENA -- Kim zorluyor sizi böyle düşünmeye?

(...)

BORİS -- (...) Dünyanın en güçlü, en gelişmiş ülkesiyiz biz. Küçük bir kaza, ufak bir şanssızlık bu

¹⁰⁸ Aynı, s. 158.

durumu değiştirmek! Gerekirse on tane, yüz tane,
biiin tane uzay gemisi yaparız. On tane, yüz tane,
biiin tane daha Vladimir Komarov buluruz. ¹⁰⁹

Komarov, bilimsel bir hata yüzünden değil 'toplumsal bir isteri' yüzünden yitip gitmiştir. İlerici, aydın bir bilim adamı olan Vladimir Komarov göz göre göre feda edilerek etkisiz hale getirilir. Maksim ve Boris Komarov'un yokoluşunun nedenlerini kayıtlardan silmek için ellerindeki dosyayı yoketmek isterler. Ancak ülkede işleyen yoğun bürokrasi ağı onların aleyhine döner. Her dosyanın üç kopyası vardır; biri de Elena'dadır. Elena gerçeğin içinde yazılı olduğu dosyayı güvence altına alır. Oysa bu dosyayı düzenleyen, toparlayıp derleyen ve yine okumaları için dolabın içine bırakan Komarov'dur. Elena'ya dosyayı onlara vermesini söyler; içinde bulunduğu durum ile dosyanın bir ilgisi yoktur. Elena çaresiz dosyayı verir ama yapılanın doğru olmadığını söyler, Komarov'u düzenle uzlaşmakla suçlar. Oysa Komarov öğrencilerinin gözünde bir efsane gibidir; asi, başkaldıran bir insandır. Elena, bütün bunları Komarov'un kendi eliyle yokettiğine inanamaz. İnsanlık tarihi bakımından da bir bilim adamı olarak yanlış yapmaktadır. Gerçeklerin gizlenmesi toplumu yanıltmak olur. Elena'ya göre yanlış yapılmaktadır hem de tüm topluma karşı yapılan bir yanıştır bu. Komarov, bu olup bitenin kendisinden başka kimseye zararı olmadığını düşünür. Asıl yapılması gereken ise ayrıntıların anlatılmasıdır; aksi halde böyle bir bürokrasi ağında yapılacak herşey aptalca ve gereksiz olacaktır. Elena ve Leo'ya bu konuda görev verir gibidir. "Komarov ve arkadaşları Marksist düzenin ürünleridir ve Komarov bu düzenin onlar gibi 'olumlu ürünler' yaratmayı sürdürmesinden yanadır. Tıpkı aynı düzenin kendi oğluna verdiği köklü tiyatro eğitimini sürdürmesinden yana olduğu gibi. Bilimde disiplinle sanatta disiplin örtüşmekte ve sosyalist düzenin insanlığa armağan ettiği bir erdem olarak vurgulanmaktadır." ¹¹⁰

Başına gelecek olanı baştan beri farkında olan Komarov, bu durumu değiştirmek için hiçbir şey yapmaz; üstelik bu sonu kendi eliyle hazırlar. Tiyatrocu oğlunun Hamlet rolüne hazırlandığını duyduğunda gurur duyan Komarov tıpkı 'doğrunun aranması' yolundaki tutumuyla Hamlet'le benzeş kılar kendini. Oğluna ise bir farkla öğütler bu tutumu, kararlı bir Hamlet olması şartıyla.

¹⁰⁹ Aynı, s.168.

¹¹⁰ Ayşegöl Yüksel, "Mehmet Baydur: Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı", Cumhuriyet Kızı, Remzi Kitabevi, Dizi No:6, İstanbul 1990 s.18.

Maceracı aydın olarak serüvene atılır ve bunu göze almış birinin en beklenmeyeni de hesaba katması gerektiğini düşünür. Komarov açısından herşey olması gerektiği gibi yürümektedir. Şimdi o'nun yapacağı iş bu durumu bir süre izlemek olacaktır. Seyir eğilimi değişmezse 25 yıl sonra tekrar aynı noktada dünya üzerinde olabilecektir. Sesi yayın alanından çıktıktan sonra kimsenin ne olduğunu bilemeyecek olması o'na ayrıca bir üstünlük sağlar. Hikâyenin bu son bölümü kendine aittir, çünkü. Karanlıkla aydınlık arasındaki farkın ortadan kalktığı bir noktadadır Komarov, uzay aracından izlediği dünyaya somut olarak da kazandığı uzaklıkla, 'geniş bir bakış açısını' yaratır kendine; artık her şeyi daha net algıladığı bir konumdadır.



D.) Sistemle Örtüşen Aydınlar (Vazgeçenler)

Bu grupta ele alacağımız aydınlar, sistemin işleyişine kendilerini bırakmışlardır. Yazarın en çok eleştirdiği bu aydın tipleri yine yazarların en çok eleştirilen oyunları olur nedense. Gerek **Cumhuriyet Kızı**, gerek **Tamirci**, gerek **Çok Uzak Fazla Yakın** aydınlar tarafından eleştiri yağmuruna tutulur. Kimse aydının sisteme oturan yanını görmek istemez. Oysa aydının eylemini kestiği ve sistemle uzlaştığı bir dönüm noktası da vardır. Oyunlar daha çok bu sorunu irdelemek için de yazılmıştır. Aydın bu sözü edilen tavrı, genellikle üçüncü bir kişi tarafından sorgulanır. Dışarıdan bir göz aydının durumunu açılar. Ancak sistemle örtüşen aydın, hiç de kendi hesaplaşması içinde değildir. O'na görevleri ve toplumsal rolleri hatırlatılınca, saldırganlaşır ve asla kabul etmez. Geldiği noktaya o'nu sürükleyen nedenleri geçerli kılmaya çalışır. Bir yandan da içine düştüğü boşluğu kapatmak için sahip olduğu değerleri kullanmaya ve bu yolla kendine bir çıkış bulmaya koyulur. Ancak dönüp dolaşıp geldiği yer yine dairenin başlangıç noktasıdır. hiçbir şey olmamış gibi kendi gerçeklerine kendilerini kaptırmayı tercih ederler. Eylemsizdirler ama onların 'Romantik aydınlar'da gördüğümüz yönde bir eylemsizlikten farklıdır. Geçmiş, bugünü ve kendilerini sorgulayarak tüketmeyi göze almazlar

CUMHURİYET KIZI (Mehmet Baydur/ 1988)

1988- 90 tiyatro sezonunda Yücel Erten'in rejisiyle *Ankara Devlet Tiyatrosu*'nda oynayan oyun, 1990'ın Ocak ayında *İstanbul Şehir Tiyatrosu*'nda Cüneyt Türel'in rejisiyle gösterime devam eder. Ankara'da ilk sahnelendiğinde aydınlardan özellikle de 1402 yasa gereğince üniversiten uzaklaştırılmış ya da istifaya zorlanmış öğretim üyeleri tarafından tepkiyle karşılaşır. Basında da genişçe yer tutan bu tartışmalar aslında henüz daha özeleştiri mekanizmasının yeterince sağlıklı işlemediğini de göstermiş olur. "Aydın gevezeliğinin en çarpıcı örneklerini vererek, sürekli olarak içilen içkiler eşliğinde, toplumun içine girdiği darboğazı delme yolunda hiçbir eylem kotaramayışlarının acısını gülmeceye sığınarak yaşayan bu kişilerin sunuluş biçimi pek çok seyirciyi ve okuru rahatsız etmiş, Baydur'un politik nedenlerle üniversiteden ayrılan bilim adamlarını küçümsediği ve küçülttüğü sanısı uyanmıştır." ¹¹¹

¹¹¹ Ayşegül Yüksel, "Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı", *Aynı*, s. 11.

(...)

Neler denilmiyor ki: "Aptal ve sığ adamlar... bok herifler... koskoca hayatlarını bir büyük patronun dikte ettiği gibi yaşayanlar... iktidarsız fosiller... iktidarsız oldukları için saldırgan olanlar... vs." Yazara göre bunlar "çelişki, ikilem nedir" bilmeyen, "ölmeyi bile beceremeyen" masaldaki yedi cüceler gibi yaratıklar.

Bunları duyunca, 12 Eylül işkencecilerinden veya başka bazı zalimlerden söz edildiğini sanıyoruz. Bu sövgüler, 12 Eylül ve YÖK sonrasında üniversite dışına itilmiş profesörlercedir.

(...) ¹¹²

Mehmet Baydur eleştirilere şu yanıtı verir;

YÖK'e, üniversitelerimizin içine sokulduğu duruma, nedenlerine, sonuçlarına hep karşıydım, bugün de karşıyım. Ama ne yapalım ki 'Cumhuriyet Kızı' adlı oyunum bu konuyla ilgili değil. Bir cins türk erkeğini anlatmak için yazdım bu oyunu. Okumuş, görmüş, ağır görünüşlü, mollavari, ciddi, haşin, arada bir karısını döven, iç politika ve apartman yönetimi gibi konularda uzman, dünyadan habersiz, ha babam karşı çıktığı faşizm olmasa tutunacak yeri olmayan, haliyle karşı çıktığı kişilere benzeyen bir cins erkekti anlatmak istediğim. (...) bir cins erkeğin kadın karşısında sürekli düştüğü acınası telaş, aşağılık duygusundan kaynaklanan bir kendini beğenmişlik, kendi zayıflığını örtmek için horozlanmak, gülünçlüğü belli olmasın diye işi alaya, hakarete vurmak gibi şeyler anlatılıyordu oyunda. Haşin erkek egemenliğinde gürbüzleşmiş bir kültürün sorgulanması söz konusuydu. (...) ¹¹³

Oyunu izleyen SHP Merkez Disiplin Kurulu üyesi Tefvik Çavdar tepkisini "Türk aydını buna müstahak değil" diye dile getirir.

(...) Burada 12 Eylül'den sonra üniversitelerimizden uzaklaştırılmış, istifaya zorlanmış, hatta 1402 mekanizması ile suçlanmış hocalarımızla alay ediliyor. Ve bunların fildişi kulelerinde Türkiye gerçeklerinden habersiz oldukları, dolaylı bir şekilde söyleniyor. (...) ¹¹⁴

Özellikle üniversite çevresinde tepki ile karşılanan, **Cumhuriyet Kızı**

¹¹²Alpaslan Işıklı, "Entellektüellere Entel Saldırı", Cumhuriyet Gazetesi, 2 Aralık 1989, s.2.

¹¹³Mehmet Baydur, "Haşin Erkek Egemenliği", Cumhuriyet Gazetesi, 9 Aralık 1989, s. ?.

¹¹⁴Tefvik Çavdar, "Seyrederken İsyan Ettim", Cumhuriyet Gazetesi, 5 Aralık 1989, s. ?.

1980 Türkiye'sinde 'aydınlar' eleştirisini doğrudan getiren bir oyundur. Bu defa aydın kimliği olarak karşımıza üniversitedeki bilim adamları çıkartılır. Bu çerçeve 1402 yasasıyla üniversiteden uzaklaştırılan ya da istifa eden bilim adamları dolayısıyla daha da özel bir yere taşınmış olur.

PERİ -- Tebrikler... Bilgili adamlarsınız öyleyse...
ÖZTÜRK -- Hayır canım, ama hepimiz profesörüz...
MUVAFFAK -- Esas işimize elimizde olmayan nedenlerle ötürü ara verildi, biz de ansiklopedi yazımına başladık. ¹¹⁵

Elli yaşlarında yedi bilim adamı bir apartman katında biraraya gelerek ansiklopedi yazmaya karar verirler. Çalışma mekânı olarak kullandıkları bu evde yirmi iki ciltlik bir ansiklopedi yazmak üzere toplanmışlardır. Henüz dokuz cildi tamamlanan bu çalışmanın bir an önce bitmesi gerekliliği profesörleri sıkıştıran bir zaman dilimine sokar. Hep 'acele' etme durumu içerisinde konuyu çalışma zorunluluğuna döndürürler. Ama yine de konudan konuya, harften harfe atlayarak yöntemsiz bir çalışma üslubu izlerler. Bir yandan yazacakları ansiklopedinin hiçbir işe yaramayacağını, kimsenin okumayacağını ve yalnızca kütüphaneleri süsleyeceğini bir yandan alacakları paranın buna değdiğini düşünmektedirler.

ABBAS -- (...) On iki kitabım var.. Yüzlerce öğrencim oldu... yüz kere aşık oldum.. pop müzik dedikleri şeyi seviyorum.. Bir roman okumayalı yirmi yıl oluyor... Öğretme keyfimiz elimizden alındı, biz de ansiklopedi yazarı olduk.. İyi para ödüyorlar, Napolyon konyağı da alabiliyoruz, Volkswagen araba da... ¹¹⁶

Koşulların bilim adamlarını getirdiği yer bellidir. Gerek ekonomik gerek siyasal açıdan iyice daraltılmış koşullardaki bu üniversite insanları farklı yönlelere kayma zorunluluğu içine girer. Elllerinde yapacakları başka meslek de yoktur. Otururlar ansiklopedi yazarlar. Burada kendine dayatılan koşulları eleştiren ya da direnen değil aksine benimsemiş bir aydın kesimiyle karşı karşıya kaldığımızı anlarız. Kendilerine yaptıkları yatırımların karşılığını alamamış bu insanlar ne sistemi eleştirirler ne de kendilerini, yaptıkları tek şey sahip oldukları bilgileri alaysı bir dile dönüştürerek ironilerini yapmaktır. Dil yeteneklerini birbirlerini iğlenmek adına

¹¹⁵ Mehmet Baydur, Cumhuriyet Kızı, Remzi Kitabevi, Dizi No:6, İstanbul 1990, s. 32.

¹¹⁶ Aynı, s. 15.

kullanırlar.

Bilimsel bir çalışma sürecinin ortasında sıradan ya da günlük olayların akışı da gözlenir. Aslında uzun süredir dost olan bu insanlar hem birbirlerini tanıyor olmanın rahatlığı hem de uzun süredir yoğun olarak birarada çalışmanın doğal sonucu olarak samimi itiraflarda bulunurlar. Öztürk içki içmemesini, karısının her gece eve döndükten sonra ağzını koklayarak kontrol etmesine bağlar. Abidin basketbol maçına gitmek ister; Muvaffak ise balığa çıkmak; Bünyamin bir otelin barına gidip kötü bir piyanisti dinleyerek gazoz içmeyi tercih eder; Öztürk evde oturup çoluk çocuk televizyonda kovboy filmi seyretmek hayâlinde. Bütün bunlar her konu hakkında fikri olan, hatta ansiklopedi yazacak düzeye erişmiş bir bilimsellik noktasına varmış bu entellektüel insanları bir anda sıradanlaştırır. Ancak bu sıradanlaşma hiçbir zaman basitlik gibi durmaz. Kendi küçük zevkleriyle alay etmesini de becerirler. Sonuç olarak hepsi statü bakımından eşit bir konumda olduklarından birbirlerine yaptıkları değindirmeler onları o denli etkilemez. Ancak asıl vurgunu Pakize'nin içlerine katılmasıyla yiyeceklerdir.

'Aydın gevezeliği' içinde söz düellolarıyla süren oyun, Pakize'nin gelişiyi yeni bir boyut kazanır. Dışardan duyulan silah, tüfek, zurna, davul, tank sesleri, bombalar, bağırışmalar içerisinde kapı vurulur. Bünyamin'in kapıyı açma cesaretini göstermesi ile içeriye beyaz kürkü içerisinde bir kadın girer. Kadının zor bir durumdan kendini kurtardığı anlaşılır. Profesörlerin Pakize ile ilk kez konuşmaya başladıklarında sözledikleri sözler ve kalıp sorular az önce dalga geçtikleri televizyon filmindeki, hayata uzak düşen sözcükleri, barındırmaktadır.

BEHÇET --Korkuttunuz bizi..

KADIN -- Özür dilerim...

ABBAS -- İyisiniz değil mi? Bir konyak verelim mi?

CAFER -- Tehlikeyi atlattınız mı?

ÖZTÜRK -- Korkmayın.

KADIN -- Neden korkacak mışım?

ÖZTÜRK -- Bizden...

KADIN -- Bana bir kötülük mü yapacaksınız yoksa?

117

Öztürk bilindik toplumsal kalıplarla hareket ederek erkeklerin çoğunlukta olduğu bir yerde kadının her zaman korunmaya muhtaç bir varlık olarak görür. Egemen erkek düzeninde kadını taciz etme fikri her anlamda yaygın olduğundan kendilerinin bu anlamda bir tehlike

¹¹⁷ Aynı, s. 29.

oluşturmadığı konusunda Pakize'yi rahatlatmak ister ama komik duruma düşer. Bu da hayatın içindeki yaşantının uzağında kalmış bu adamların bilindik kalıplarla hareket etme özelliğinin olduğu yönünde bize ip ucu verir.

Oyunun başında kendini Peri adıyla tanıtan Pakize Amatis pavyonunda konsomatris olarak çalıştığını söyler. Pavyonda çıkan bir olaya ister istemez tanık olunca, silahlı adamlar peşine düşmüşlerdir. Pakize de apartmana girerek bu kata sığınır. Pakize'nin hikâyesi bu insanlara uzak düşer; o, hiç de tanıdık olmadıkları bir yaşantıdan gelmektedir. Az önce en ufak bir balık cinsi hakkında bile bilgileri olan 'göstergebilim', 'yapısalcılık' gibi kavramlarla konuşan, kayalıkta yaşayan kaya balıkları ile kumlukta yaşayan kaya balıkları cinslerini sayan bu insanların Pakize'nin literatürüne hâkim olamadıkları anlaşılır.

PERİ -- Evet konsomatris olarak. Ömer ağabey önümüzdeki kış üvertür çıkartacağım seni diyor.

ABBAS -- O da ne demek oluyor?

(...)

PERİ -- (...) Size bir şey olmaz. Yakalarlarsa beni temizlerler.

CAFER -- Nasıl yani? Temizlerler?

PERİ -- Öldürürler cickom! Küt diye zimbalarlar anında! ¹¹⁸

Pakize de onların kullandığı terimleri algılamakta güçlük çeker.

ABBAS -- Bendeniz Zooloji Profesörü Abbas Aydar...

PERİ -- Memnun oldum.. Zooloji ne demek beyefendi?

ABBAS -- Hayvanbilimi demek Peri hanım...

Bilimlerin en önemlisi olamaz ama bu böyledir işte...

PERİ -- Hayvanları severim ben... ¹¹⁹

Pakize ile bilim adamları arasındaki sosyal uçuruma karşın, Pakize onlara karşı üstünlük kurmayı başarır. Çünkü profesörler, yaşamdan damıtılmış bilgiyi deneyime dönüştürme yeteneğine sahip değillerdir.

PAKİZE -- Hiçbir şeyi anlamıyorsunuz.. Yani bir şeyi anlamanız için o olayın olup bitmesi, küllenip uçması gerek... Hayvan tarafınız ağır basıyor özendiğiniz kimliğe... Yalnızca size sunulanla

¹¹⁸ Aynı, s: 30- 31.

¹¹⁹ Aynı, s. 36.

ilgilisiniz. Yalnızca ikram edileni görüyorsunuz. ¹²⁰

1980 ile birlikte gelen ve üniversiteleri doğrudan etkileyen sıkıyönetim ve yasalarının getirdiği baskı sonucu pek çok değerli bilim adamı üniversite ortamından ya el çektilmiş ya da istifa etmiştir. Bu durum dolayısıyla mesleklerinden ayrılmak zorunda kalan bu profesörler aslında üniversite çevresinden seçilmiş bir grup aydın olsalar da yalnızca bu kesimi temsil etmeleri olanaksızdır. Bu oyunda, gerek üniversite içerisinde gerek dışarıda yaşanan mağduriyetlerin doğurduğu durumlara karşı çıkmayan aydınlardır söz konusu olan. Ancak oyunda aydınların en ilerici kesimi olarak bilinen üniversite adamları ele alınarak bu eleştirinin daha çarpıcı yapılması sağlanır. 'Aydın kimliği' içine girip de yaşanan toplumsal süreçten etkilenmemiş olmaları ya da sahip oldukları bilgiye rağmen 'olup biteni' anlamak konusunda çaba sarfetmemeleri eleştirilir bu noktada. Bilinçlidirler ama her şeyin olduğu gibi kalmasına göz yumarlar.

PAKİZE -- Ne istediğiniz, ne istemediğiniz... hiçbirinin önemi yok... koskoca herifler, hayatınızı size bir büyük patronun dikte ettiği gibi yaşamakta mahzurgörmüyorsunuz ya... üstelik buna 'hayat' adını takarak!¹²¹

Bu profesörler Pakize ile yatmayı ya da kendisini tercih ettirmeye çalışırlar. Sanki bir güç gösterisidir bu onlar için. Ama beceremezler. Pavyonda çalışan bir konsomatristin deneyimi yoktur hayatlarında.

PAKİZE -- (...) bir kere o bilgi dolu beyninin pırlantalı kıvrımlarında, somut orospulara ve onların fikriyatına açılan hiçbir koridor yoktur doğal olarak... sizler iyi aile profesörlerisiniz... bizler de olsa olsa bir doktora konusu ya da istatistiklerde bir sayıyız... ¹²²

Pakize aşağılamaya devam eder. Korkaklıkla, koflukla suçlar onları, *"Çünkü çürüksünüz! çünkü tedavisi artık çok zor bir aşağılık duygusuyula kundaklanmışsınız! Çünkü sırtınız sıvazlanmazsa, gazınız çıkarılmazsa, altınız değiştirilmezse, ve üstüne üstlük, size meme verilmezse eliniz ayağınız dolaşiyor.. ne yapacağınızı şaşıırıyorsunuz!"* ¹²³ Pakize kendi

¹²⁰ Aynı, s. 43.

¹²¹ Aynı, s. 46.

¹²² Aynı, s. 56.

¹²³ Aynı, s. 57.

söylemi içerisinde küçümsediği bu aydınların nasıl işlevsizleştirildiğini de özetlemiş olur. Bağlı bulundukları toplumsal statü gereği yalnızca 1980’de yaratılan baskı ortamından zarar görmemişler; o güne dek zaten statikocu bir yaklaşım izlediklerinden bugün yalnızca, kendilerini döndürdükleri bir yörüngeye oturmuşlardır.

İçlerinde bir tek Öztürk, Amatis Pavyona gitmiş ve Pakize ile karşılaşmıştır. Pakize o’nu tanır. Öztürk’ün Pakize ile yaşadığı deneyim beceriksiz ve kabadır. Öztürk bir yıl boyunca oraya gitmeye devam etmiştir ama bunu nedense arkadaşlarına söylemez ; Pakize’nin de söylemesinden korkar. Pakize müşterilerinin özel hayatlarını başkalarına anlatmanın meslek ahlâkına aykırı olduğunu bilir ve bunu yapmaz. Bu durumda Öztürk’ten üstündür . Diğerleri Pakize ile daha eşitçi bir ilişki kurar. Yine de Pakize onlardan bir adım önde gider. İktidarlarını bilgi yoluyla elde eden bu insanlar, bilgilerinin işe yaramadığı hayat pratiği içerisinde yenik düşmüşler ve kendi tuzaklarını hazırlamışlardır. Bilim adamlığı dışında kendi zaaflarını ve açıklarını kolayca ele veren bu insanlar oyunun sonunda yine ait olduğu alana dönerler. Alışkın ve bir düzen içinde giden yaşamlarının içine birden bire giriveren hareketli ve şaşırtıcı bir faktörü ellerinde tutmakta beceriksiz davranırlar. Bazı şeyleri anlamak ya da çözümlemek için o şeyin mikroskop altına yatması gereklidir sanki, kıpırtısız, karşılık vermeden ve yenik olarak. Bu yüzden de içinde bulundukları değişken koşulları anlamak yerine olayların durulmasını ve ansiklopediye geçecek nesnelliğe ulaşmasını beklerler. Ondan önce değerlendirme yapacak, tartışacak ve karşı çıkacak durumda değillerdir. Oyunun bitiminde, kadın edinilmiş bir deneyimle çekip gittikten sonra, erkeklerin yaşamı, henüz dokunulmamış, hiç başlamamış gibidir. Yeniden ansiklopedi yazmaya oturlar. Az önceki deneyimleri yormuştur onları. Pakize ile birlikte varolan kimliklerinden bir an olsun sıyrılmaları bile yıpratıcıdır. Dinlenmeye, soluk almaya ihtiyaçları vardır bu yüzden tekrar bilimsel kimliklerine geri dönerler. Ansiklopedi yazarken, bilim adamı olduklarını hatırlayacaklardır, sanki yeniden insan olduklarını hatırlamak ister gibi bir şeydir bu onlar için.

TAMİRCİ (Refik Erduran/ 1986)

Bir holdinge bağlı gazetenin işleyişini ve iç yüzünü anlatan bu oyun, toplumda içi boşalan değerlerin imajlar yoluyla sürdürülmesini gözler önüne sererken, aydın kesim yine eleştirinin odağına yerleştirilir. Bol kitap

okunarak toplumcu olunan bir dönemde, karalanan iki yazıyla da 'ilerici' olmak mümkün hale gelmiştir. Toplumun içinde bulunduğu zaafiyetten yararlanan kimi yazarların da kendilerine yer edinmeleri ve kabul görmeleri hiç zor olmaz. Holdinge bağlı bir gazetede köşe yazarı olarak çalışan Yılmaz, kamuoyunun gözünde 'ilerici bir yazar' dır; ancak gerçek bir 'ilerici' olmaktan çok bunun popülitesinden yararlanmayı ve alkışlanmanın verdiği başdöndürücü hazzı yaşamayı ister.

YILMAZ – (...) Bol kitap okuyup "toplumcu" oldum. Derken sıra iş bulmaya geldi. Şiire, felsefeye para veren yok. İster istemez gazetelerde bir şeyler karalamaya başladım. Karaladıkça adımız ilerici yazara çıktı.. Şimdi önümde iki yol var. Birincisi: basmakalıp lâflar etmeye boş verip her düşündüğümüdosdoğru yazmak. Böyle, sizinle konuştuğum gibi. Onu yapamam. "Döndü" derler, "Satıldı" derler. Düşmanlarımdan değil, dostlarımdan çekinirim. İkincisi: Bu işten vazgeçip başka bir iş yapmak. Ama ne? Başka hünerim yok ki. Hem, doğrusunu isterseniz ilerici yazar olarak alkışlanmak hoşuma da gidiyor. (...) ¹²⁴

Yılmaz bir yandan kafasını kurcalayan sorulara yanıt ararken bir yandan dolgun ücretle çalıştığı gazeteyi gözden çıkartamayacak kadar sistemle örtüşmüş bir aydın'dır. Toplumsal imajların bol bol tüketildiği bir dönemde herkes işine gelen birini kapmaktadır.

Gazetenin patronu Bahadır, Genel Yayın Yönetmeni Öz ve Halkla İlişkiler Müdürü Nil, iflasa doğru gitmekte olan gazeteyi kurtarmak için tirajı yüksetme yolları ararlar. Nil Yılmaz'a olan yakınlığını gizlemez. Nil yüksek eğitim görmüş, bir zamanların 'devrimci' gençliğinin içinde yer almış aydın bir çevreden gelmektedir. Eylem ve düşünce düzeyinde içlerinde bulunduğu aydın çevrenin söyledikleri ile yaptıklarının birbirini tutmadığını görünce, ikiyüzlü bulduğu o çevreden kopmayı tercih eder. O sırada tanıştığı kocası Tahir, çiraklıktan yetişme bir Tamirci'dir. Ancak aralarındaki kültür ve eğitim farkı Nil açısından evliliğini aşktan nefret noktasına kadar sürükler.

Tahir para gözetmeksizin mahallelinin her türlü tamir işini yapar. Sanki toplumun eksikliğini kapatmaya çalışan bir misyoner gibi çalışmaktadır. Gözüpek, becerikli, güçlü, namuslu bir halk kahramanı tipi çizer âdeta.

Gazetenin tirajını artırmak için Bahadır'ın sahip olduğu denizcilik şirketine ait bir gemi çekilişe konulur. Asıl düşünülen, yüksek fiyatla

¹²⁴ Refik Erduran, Tamirci, Gerçek Sanat Yay., İstanbul 1993, s.8.

sigortalı olan geminin sabatoj yoluyla yakılması; ve sigortadan gelecek olan paraların cebe indirilmesidir. Ancak kampanyanın büyük armağanını kazanacak kişi onlara sorun çıkartmayacak iyi huylu biri olmalıdır. Bu kişinin bulunması için Nil görevlendirilir. Akılsız, eğitimsiz, parasız bir zavallı olarak gördüğü kocasını savunmasız bırakamadığı için bir türlü ayrılamayan Nil, o'na bir gemi kazandırmak fikriyle heyecanlanır. Geminin satışıyla kalan paradan Tahir bir ömür boyu krallar gibi yaşayacak Nil de özgürlüğüne kavuşacaktır. Nil bu fikrine Yılmaz'ı da katmak ister. Plânu gerçekleşirse, Yılmaz da istediği gibi bir yazar olma özlemine ulaşabilecektir. Bu işten kazanılan parayla , çıkartmak istediği dergiyi çıkartacak; toplum için düşündüklerini özgürce yazacak ve fikriyle uyuşmayan insanlarla birarada çalışmak zorunda kalmayacaktır. Yılmaz, Nil'i küçük hesaplar yapmakla suçlar.

YILMAZ – (...) Gel şunun doğrusun söyle. Toplumu moplumu iplediğin yok. Her kadın gibi ciciler istiyorsun.

NİL -- (...) Biraz daha insanca yaşamayı özlemek ille topluma boşverme anlamına mı gelir? Ben artık genç sayılmayacak yaştayım, daha yurt dışına adım atmadım. Tahir bile bir yerlere gidip gelmiş. Dünyada görülecek ne arsa görmek istiyorum! Yapılacak ne varsa yapmak istiyorum! Evet, ciciler istiyorum! Güzel şeyler giymek, güzel şeyler takmak istiyorum! Ayıp mı? ¹²⁵

Yılmaz Nil'in bu ustalıkli oyununa susarak katılmayı tercih eder; böylece sorumluluk da almamış olur. 'Ben topluma yararlayım. Öyleyse bana yarayan herşey topluma da yarar' mantığıyla insanın yapmayacağı namussuzluk yoktur, diyen Yılmaz bu plâna ortak olmayı ihmâl etmez. Holdingleri, bankaları, bin bir türlü dolandırıcılık, yolsuzluk yapan firmaları, birbirleriyle olan çıkar ilişkileri nedeniyle yazılarında ele alamayan Yılmaz artık böyle bir gazetenin borazanlığını yapmak istememektedir. Halkı doğru yönlendirmek adına 'sosyal adalet', 'sömürü', 'emperyalizm' gibi başlıklarla aynı yerde dönüp durmak, kendini ve okuyucusunu oyalamak o'nu, sorumluluklarından kurtarmaya yetmeyeceğini farkındadır.

Gemi Tahir'e çekilişte kazandırılır. Ancak hesaplanan gerçekleşmez. Tahir, geminin patlamasını ve yanarak yokolmasını hedefleyenlerin

¹²⁵ Aynı, s: 39- 40.

oyununu bozar. Gemide çıkan yangını tek başına söndürmeyi başarır; gazete sahiplerini sigortadan alınacak paradan mahrum ettiği gibi, geminin sahibi de olur. Tahir, yangının çıktığı deniz sularında kendisine yardımcı olan Türk asıllı Arap İzzet Kazani adında bir petrol tüccarı ile tanışır. Tahir'i kendi yatında ağırlayan Kazani, o'nun nasıl bir oyun içinde olduğunu anlatır. Tahir'in gözünü açar; verdiği akılla gazeteyi ucuza satın almasını sağlar. Yeni patron Tahir'dir artık. Öz Bahadır'ı ekarte ederek kendi işinde kalmak ister; Yılmaz ise machiavelist bir tavırla gazeteyi yönetmeye talip olur. Bu görevi sözde kendi için değil 'toplum için' üstlenir. Tahir'i kızdırmak ikisinin de işine gelmediğinden Nil'le olan ilişkisini bir süre askıya alır.

Tahir , Genel Yayın Yönetmeni olarak Yılmaz'a görev verir; Bahadır ve Öz o'na danışmanlık yapacaktır. Nil yerinde kalır. Tahir ise gazetede bulunmaz; o atelyesinde eski işiyle uğraşmaya devam eder. Yılmaz, yapmak isteyip yapamadıklarını, yazmak isteyip de yazamadıkları artık gerçekleştirme fırsatı yakalamıştır. Göreve yeni gelen her makam sahibinin yaptığı gibi yeniliklerle kafasındaki hayali devrimi gerçekleştirmek ister. İşçilere yazılı mesajlar yollamaktansa onlara nutuk çekmeyi uygun görür. Yeni bir iletişim ve demokratlık adına yaptığı bu eylemden başarısızlıkla çıkar. Söylediği sözlerin hiçbirini işçi anlamamıştır. Aydın'ın halktan kopuk tavrı burada sergilenirken, entellektüel çerçevede bulunan çözümlerin ya da yaşamsal gerçeklere uyum sağlayamamış üst düzey uygulamaların sonucunda işçiler ile gazete arasında ciddi sorunlar yaşamaya başlanır. Gazete kültür hizmeti verecektir ama halk dağıtılacak ansiklopedilere pek de rağbet etmez. Gazetede ki fal köşesi 'saçma' diye kaldırılmıştır ama Nil'e göre insanlardaki öylemler bu fallarda aranmaktadır ve gereklidir. Cinsel bilgiler köşesinde psikanaliz yerine gençlerin cinsel problemlerine ilişkin açıklayıcı bilgiler yazılmasının daha doğru olacağını söyleyen Nil Yılmaz'ı bu konuda ikna edemez. Yıllardır toplum yararı için bir şeyler yapmak isteyen bu 'aydın' kişi şimdi toplumun dillinden anlamayan, onların en yaşamsal gereksinimlerine cevap veremeyen, ücretlerini ödemeyen bir sistem adamı olup çıkar. Gazetede ki televizyon başlıkları hep 'Türkiye'nin ve insanların sorunları' üzerinde yoğunlaşır ama halka ulaşmayan üst yapımlar olarak kalır. Gazetenin tirajı düşmeye başlar; ilânlar azalır; dolayısıyla iflasın eşiğine gelirler. Yılmaz içine düştüğü durumdan kurtulmak için sistemin çarkına takılmaya razı olur. Köşe yazarken de bankalar hakkında eleştiri yapamayan Yılmaz Genel Yayın Yönetmeni olduktan sonra da bu konuda çaresiz kalır. Çünkü sistem bu insanların dışında ve onları kapsayarak dönme ktedir. Bunu değiştirmek için yola çıkan Yılmaz, ne yazık ki yenilgiye uğrar.

BAHADIR -- İşçiler 'Alacaklarımız hemen ödenmezse işi bırakırız' diyorlar. Şirketlere yine telefonlar ettim. Çok anlayış gösteriyorlar adamlar. Reklam için avans ödeme bile yapacaklar. Tek istedikleri, söz vermen; bankayla uğraşmayacaksın.

(...)

YILMAZ -- Şirketlere hemen telefon edip 'kabul' deyin. Hemen göndersinler avansı. Ödemeleri yapın hemen. Zarfların içine birer kart koyun, 'Genel yayın yönetmeninin sevgi ve saygılarıyla' diye. ¹²⁶

Yılmaz gazeteyi ayakta tutabilmek için veryansın ettiği şirketlerle uzlaşmacı bir noktaya gelir. Aydınların, ayakları yere basmayan idealleri, yaşamın gerçeği olan paranın karşısında uçup gitmiştir. Geriye hâlâ eğri bir demiri düzeltmeye çalışan Tahir kalır. Yılmaz Tahir'den özür diler, verdiği sözleri yerine getirememin özürüdür bu. Belki de 'proleter' kesimden bir af dileme. Nil, Tahir'in bir şeylere el koyması gerektiğini söyler. Umut yalnızca o'ndadır. Bozuklukları, eğrilikleri düzelten Tamir'cinin şimdi toplumu ve kendisini düzeltmesini ister. Tahir'in verdiği yanıt ise, gelecek yeni bir dönemin umudunu taşımaktadır; "Peki. Bir bakalım."

ÇOK UZAK FAZLA YAKIN (Adalet Ağaoğlu/ 1988)

Bu oyunda aydın sorunu, sanatçı aydının ikilemi içerisinde tartışılmaktadır. Sisteme direnme ve yenik düşme noktasında yaşanan çelişkinin iki ucu ikiz kardeş olan Meltem ve Aydın arasında paylaştırılır. Aydın sanatın gereğini yaşamın tüm gerekliliklerine yeğ tutarak kendi deyimiyle ödünsüz bir sanatçı olarak sisteme direnmiş biridir. Sanat adına yaşamın gerçeklerine yüz çeviren Aydın ikizi Meltem'i suçlamakta; hatta küçümsemektedir. Meltem sanatını daha iyi bir yaşam uğruna kullanmış zamanı gelince de bir kenara bırakmasını bilmiştir. Para kazanmak, iyi bir iş sahibi olmak ve başarılı olmak gibi ideallerin peşinden sürüklenirken bunu Aydın'ın sırtından attığı aile sorumluluklarını üstlenmenin bedeli olarak da sunar. İkisinin de sanata ve hayata dair haklı gerekçeleri vardır. Biri sanatın diğerin hayatın gerçeklerine bağlı kalan bu kardeşler, tıpkı sanat ve hayat ikilisinde olduğu gibi hem birbirlerinden kopamayacak kadar yakın, hem biri ötekinin kurbanı olacak kadar ayrı durmaktadır. Ağaoğlu, Çok Uzak Fazla

¹²⁶ Aynı, s. 91.

Yakın için şunları söyler; Bu oyunda hayat ve sanat, kargaşa ve düzen, başkaldırı ve uyum çatışması ikiz erkek- kızkardeş konumlarıyla simgelenmiştir. Hayat ve sanat, hem birbirinden kopmazlığı, hem de bir karşıtlığı içermektedir. Burada, hem biri ötekinin sonucudur, hem ikisi birbirinin kurdu, düşmanı...

Bu fazla yakınlık, bir çeşit içiçelik, yakın körlüğü dediğimiz, çok yakından bakmanın yolaçtağı körlüğü, dediğimiz, çok yakından bakmanın yolaçtağı körlüğü, uzaklığı, anlaşmazlık ve anlaşmazlığı da beraberinde taşımaktadır. İkizlerin farkı cinslilik durumları, hem karşıtlığın, hem yakınlığın boyutlarını daha da genişletir, karmaşıktır. ¹²⁷

Oyun, iki kardeşin çocukluklarını, gençliklerini ve şimdilerini sorgularken bir yandan sanatçının ve çevresinin olumlu ya da olumsuz yönlerini tartışır. Sanat- yaşam ikilemi üzerine oturtulan bu sorgulama zaman zaman kendileriyle hesaplaşmaya dönüşür. Aile üyelerinin çoğunu ölüme teslim eden Meltem ve Aydın son olarak annelerinin ölümü ile çocukluklarının ve gençliklerinin geçtiği evde buluşurlar.

AYDIN -- Burada, bu evde, şu bahçede ve hayatın ortasında onun çok renkli, ışıltılı, şenlikli gölgesinde geçen bütün çocukluğumuz, ilk gençliğimiz... (Ara) bir lunaparkın dönmedolaplarında gibiydik. Herkes ayrı bölmededir, yalnız senle ben aynı yerde.. çılgınca dönüşlerimiz.. (Ara) Herkes umut doludur, ama kimse birbirini seçemez. Yüzler silik, bulanıktır. Ancak aynı yürek inip kalkışları... daha yükselmek daha daha... Saçlarımız aynı rüzgarla havalanırdı; bizimkiler birbirine karışırdı, unutmadım. ¹²⁸

Aydın ve Meltem gençlik zamanlarında aynı tiyatrodaki aynı idealist tavır içerisinde mücadele vermiş iki kardeşlerdir. Sonradan yollarının ayrılması ve tercih ettikleri sanat anlayışları iki kardeşi birbirine uzak düşürür. Aydın bir zamanlar idealistçe sürdürdüğü tiyatro yaşantısı içinde kendi tiyatrolarını kurmuş; bu tiyatrodaki birkaçını da kendisinin yazdığı oyunları yönetmiştir.

¹²⁷ Adalet Ağaoğlu, *Çok Uzak Fazla Yakın*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991, s: 5- 6.

¹²⁸ Aynı, s. 113.

Meltem de aynı idealistliği paylaşır; o da oyunlar yazmaktadır ancak yazdıklarını bir türlü tiyatroya beğendiremez. Meltem Aydın'ın da arkadaşı olan Suat'la evlenir. Suat o zamanlar tiyatronun dekorlarını yapan ve tiyatroya maddi destek veren şimdinin başarılı bir mimarıdır. Meltem'in Suat'la olan ilişkisinden Can adında bir çocukları olur; ancak evliliği başarısızlıkla noktalanır. Meltem'in Suat'tan ayrıldığı gün, özgürlüğünü ilân ederek ayakta kalacağına ve başarılı olacağına dair and içmesi, o'nun yolunu belirleyecek en önemli itki olur. Süreç içinde başarılı olma isteğinin büyük bir hırsa dönüşmesi Aydın'ın yıllar sonra Meltem'i suçlamasına neden olur.

AYDIN --(...) Artık yalnız bu önemliydi senin için.
(Tükürürcesine) Başarmak! Nerde, ne için, hangi ilişkiler nedeniyle? Hiç önemi yok değil mi? Yeter ki başar ve yanibaşındakinin başarısızlığı senin sevincin olsun! Başarmak! (...) ¹²⁹

Aydın Meltem'i hırslarından dolayı bencil ve değer tanımaz bulmaktadır. Suat'ın reklam şirketi kurması için verdiği maddi destek, oyuncularına ve yazarına ödenmeyen ücretler, iş adamları ile çıkılan yemekler Meltem'in bugün başarılı ve zengin bir iş kadını olmasının nedenlerindendir. Ama o, çıktığı bir televizyon programında bunların hiçbirinden söz etmez. Şimdi bir reklam ve film şirketi sahibi olan Meltem, aynı zamanda sinema yönetmeni ve yazarı olarak da ünlenmiştir. En son yazdığı **Uzak ve Yakın** filminin senaryosu ile yurtdışında iki ödül sahibidir. Hem başarılı bir iş kadını olmanın hem de sanat yapmanın olanaklarını yaratabilmiştir. Ama Aydın bunu bir başarı olarak görmez, aksine sanat dünyasında dönen dalkavukluk çarkının işleyişine ve Meltem'in filmini çektiirmek için yönetmene övgüler yağdıracak kadar iş bilici olmasına bağlar. Meltem'e göre Aydın, bir türlü sahip olamadığı başarı yüzünden o'nu hırpalamaktadır. İki kardeş geçmişlerini sorgularken birbirilerinden intikâm alıyor gibidir. Kanıtlamak istedikleri sanat ve hayat kurallarının farklı olduğudur. Meltem yapmak istediği şanıttan, hayatın gerçekleri karşısında varolabilmek için vazgeçmiştir. Aydın ise gündelik hayatın dışına kaçmaya çalışarak bütün sorumlulukları Meltem'e yüklemiştir. Bu sorumluluğu tek başına sırtlamak zorunda kalan Meltem, sistemin içine Aydın'dan daha hızlı batır. Sanatından ve ideallerinden vazgeçmenin gerekçeleri Meltem için oldukça açıktır. Aydın *diğerlerine* uymamak ve kendi inandığı sanatı 'kirletmemek' uğruna yaşamın dışına kaçışı yaşar. Sanat ve hayat birbirini

¹²⁹ Aynı, s. 85.

doğururken onlar birinin diğerine olan üstünlüğünü kanıtlamak isterler. Bu sıralarda birbirine düşman kesilen iki insan, birbiri olmadan yapamayacağını da bilir.

MELTEM -- Lanet olası, dön geri!(İnler gibi) Dön, ne olur... Kimbilir, bir daha karşılaşacak mıyız?..
İkimizden başka ölecek kim kaldı? Geri gel lütfen.
Her şeyi bu kadar askıda bırakamazsın. Bunca bir yalnızlıkta bırakamazsın. Dayanamam... 130

Aydın için hayat anlaşılmaz ve karmaşıktır, onu anlaşılır kılığa sokmaya çalışan ise sanattır. Aydın hep sanatın coşkusu ve hüznü peşinde koşan bir şairdir; Meltem ise Aydın'ın bu özgürlüğünün bedelini ödemek için sanatından ödün vermek zorunda kalan ve piyasanın koşullarına ayak uyduran bir sanatçıdır. Film şirketi için kendi düşündüğü filmi değil, yönetmenin ısmarladığı filmi yazmak zorunda kalması ailesine ve çocuğuna bakmak için para kazanmak zorunluluğundan doğmaktadır. Babasının bakımı, annesinin tedavi masraflarını Meltem karşılamıştır. Yalnızca parasal açıdan değil manevi açıdan da bazı sorumluluklar altında ezildiğini söyler. Amcası Sermet'i akıl hastanesine bırakmak bile o'na düşmüştür. Oysa, Aydın hiçbir sıkıntıda yanlarında yoktur; Meltem'e göre sorumsuzca hareket etmiştir. Aydın hiçbir şeyden haberdâr edilmediğini, dışlandığını söyleyerek kendini savunmaya çalışır; ailesiyle bağlarını kopardığından annesinin ölümünden bile sonradan haberi olmuştur.

AYDIN -- (...) Annemizin hastalığı, amcamızın çıldırışı... Asıl bunlardan nasıl haberim olmaz?

MELTEM -- Sen sadece sanat dünyasını korumak istiyordun ya? Günlük hayattan sana ne? Fakat hayret, başka bir ticari soytarılık olan bilmem ne şiir festivaline çağrılınca koşma koşma gidiyorsun pekâlâ...¹³¹

Aydın ele aldığımız diğer 'aydın' karakterleri arasında ortak özellikleri gösterir. Günlük hayattan kaçış, sanatı için gösterdiği idealist yaklaşımların zamanla hayâlkırıklığına dönüşmesi, kendi sığınağına çekilerek hayatı izlemek ve herşeyi farkında olmak ama değişimi sağlayacak gücü kendinde bulamamak, kendini ve *karşısındakiler*'i suçlamak gibi... Meltem ve Aydın arasındaki bu hayat ve sanat konusundaki çekişme geçmişlerini ve bugünü

¹³⁰ Aynı, s. 99.

¹³¹ Aynı, s. 109.

sorgulayarak çeşitli durumlarla tekrar tekrar karşımıza çıkar. Aydın Meltem'in büyük başarı elde ettiği sanatını popüler nitelikte bularak aşağılar. Oysa Meltem yapmak istediğini yapana kadar bu sistemin işleyişine uymak zorunda olduğunu bilmektedir. Sisteme uyum gösteren ve direnmekten vazgeçen 'aydın' kişilerdir bunlar.

AYDIN -- Evime bunun için mi geldin yoksa? Beni tiyatroya döndürmeye? Sana bir şey söyleyeyim mi Küçükhanım? Artık oyun yazmayacağım. Yönetmenlik de etmeyeceğim. Otelde de söyledim tiyatro bitti. Dönmeyeceğim.

MELTEM -- Ben de salt şiirle yaşayamayacağını söylüyorsun. Hiç gerçekçi değilsin.

AYDIN -- Hayatın anlamını ve sanatın gerçeğini arıyorum.(...)

MELTEM -- Bunu daha önce söylemiştin, ama ben sana şunu söylemedim: sen de hayatın istediği sabrı gösteremedin; onun hiçbir çağrısına kulak vermedin, sonuçta da hiçbir yere ulaşmadın. ¹³²

Aydın ve Meltem yaşamın gerçekleri karşısında yenik düşmüşlerdir. Aydın da farkındadır bunu. Günlük hayatın içinde atılan her adım, bu anlamda geriye düşmek demektir. Gerçek sanat yapmak için taviz vermekse kaçınılmazdır. Aydın bunun nedenleri görecektir kadar bilinçli, değiştiremeyecek kadar çaresizdir.

AYDIN -- (...) "seyirci ne istiyor acaba, neyi seviyor?"lar, savcılara ve basına ayrılacak başköşeler, tenin isteklerini gemlemesini bilmeyen yönetmenler, hep başrol bekleyen yetenezsiz, cahil oyuncular, kötü oyun yazarları, kendini yorumlamaktan aciz oyun yorumlayıcılar, kendini toplumda bir yere oturtamamış sahneye koyucular, sansür kuruluna ayrı, oyunculara ayrı metinler, ülkenin henüz yazılamamış, kimsenin umrunda olmadığına göre de yazılamayacak oyunları, kötü oyunlara alkış tutan seyirciler, okumadığını okumuş, anlamadığını anlamış gibi yapanlar, yarın kebabçı dükkânı olmamaya adaylığını koymuş tiyatro salonu aranışları, ödenecek hava paraları, çakılacak selamlar, bedavaya getirilecek dekorlar için eşe- dosta alttan almalar, (...) oyuncuların

¹³² Aynı, s: 136- 137.

güvensiz yarınları, güvensiz bakışları, ilk geceler, patlamış spot lambaları, kırılmış koltuk, yetmeyen kumaş, bulunamayan perukalar, bitpazarları, taşra turneleri, gazino patronları, onların kokan ağızları, sağlam kazığa bağlanmış eşekleri, (...) Hepsi, hepsi geliyor bayanlar, baylar! (...) ¹³³

“Oyun, sanatsal duyarlığın, toplumsal, bireysel sorumsuzluk noktasına vardığı Aydın’la, sorumluluk duygusunun sanatsal eylemin dışında bıraktığı, iş yaşamının içinde özündeki değerleri yitiren Meltem’in üzerine kuruludur. Bu ikizkardeşin öyküsünde , ülkemizin ekonomik, siyasal, toplumsal gelişmesine uygun olarak oraya buraya savrulan küçük burjuva değerleri tartışılır.” ¹³⁴ Aydın’ın anlattıklarından sanatın ne yönde kuşatıldığını da bir kez daha vurgulanmış olur.

MASKELİ SÜVARİ (Mehmet Baydur/ 1990)

Oyun, bir yandan sanatın uygarlığı ile insanın en ilkel anına tanıklık edebilecek bir ortam içinde geçer. Burası, Antik açık hava tiyatrosunun aşağısındaki bir bardır. Opera izlemeye gelen Mine, Melda ve Atilla operanın birinci perdesinin sonunda beğendikleri yere gelinceye kadar vakit geçirmek üzere bara inerler . Yaz tatillerini çalışarak geçiren ve işe başlayalı henüz bir hafta olmuş barmen Aşkın bir yandan onlara hizmet etmekte, bir yandan konularına ortak olmaktadır. Atilla kitapları olan bir şair, kırsal kökenli bir şehirlidir; Her büyük kentte yaşayan taşralı gibi o’nun da bazı kompleksleri vardır. Şu anda sevgilisi olan Melda’nın dışında kısa bir süre için Mine’yle de flört etmiştir. Bu üç kişi arasında diğerlerine en bağımlı olan Atilla gibi görünmektedir.

Opera izlemeye gelip de bara takılmalarına anlam veremeyen Aşkın’ın sorusuna gelen yanıt bu grubun kimliği hakkında bize bilgi verir. *‘Hepsinden birer parça ama hepsini de yarım yamalak yaşamakta’* olduklarını söylerler. Her yarı aydın gibi bu kişiler herşeyin yüzeysel de olsa kıyısına bulaşma hastalığını dışa vururlar. Laf üreterek içtikleri ortamda kendilerini eleştirmeyi de ihmâl etmezler. Yaşamlarında, artık ne anlatılması güç şeyler oluyordur ne de büyütlü şeyler. Bir zamanlar kendi büyülerini yaşama katmayı becerebilen bu insanlar küskündürler. Eskiye özlemle

¹³³ Aynı, s: 125- 126.

¹³⁴ Gürsel Aytaç, “Romantik Bir Viyana Yazı”, Cumhuriyet Kitap Eki,sayı: 197, ?,s. 15.

anarlar; güzel günlerin geleceğine olan inançları kaybolmuştur. Bunun için çok uzun süre bekledikleri ve artık umutlarının kaymadığını söylerler. Aşkın, hem kendi üretimlerini durdurup hem de bu durumdan yakınmalarını anlayamaz. O'na göre bir ikilem'dir bu. Aşkın tıpkı bir söylence ya da masal gibi özlemini çektikleri şeyi yeniden icad etmelerini önerir. Bu sırada içeriye masallardan fırlamış bir kahraman görünüşünde Maskeli Süvari girer. Maskeli Süvari'nin gelişi de kendi gibi büyüsel. Eski kaleden bozma bu mekâna uçurumlu, kayalık ve girilmesi olanaksız bir yerden girmiştir .

Melda, Mine ve Atilla'nın özlemini çektiği o tuhaf şey gerçekleşmiştir bir yerde. Ancak onlar, Maskeli Süvari'nin yarattığı o bu büyüsel ortamı günlük gerçekliğe çekme ve bir yere dayandırma gereksinimi duyarlar. Önce o'nu operadaki önemli bir rol kişisi zannederler; kendilerini hükmetmeye, alay etmeye başladığında da adi bir figüran yapıverirler. Maskeli Süvari kendini tüm açıklığı ile ortaya koymasına rağmen diğerlerinin kendisine bir kimlik bulmaya çalışmasını komik karşılar.

Maskeli Süvari küçük burjuva kesiminin aydın olarak kabul edilen bu üç insanını sorguya çekmeye başlar. Herkes az önce bar tezgahında söylediklerini unutmuş gibi davranır. Özellikle Atilla kendini en çabuk ele verendir. Maskeli Süvari onlara geçmişlerini ve yüz yüze kalmak istemedikleri gerçekleri hatırlatır. Aralarında bilmeceye dönen bu sorgulama, Maskeli Süvari'nin onlarda gizli kalmış şeyleri tüm açıklığı ile biliyor olmasıyla giderek gergin bir havaya girer. Önce insan olarak tüm çıplaklığı ile onları ortaya çıkaran bu 'yabancı' şimdi kimliklerini bulmaları için uğraşmaktadır "Üç opera seyircisinin 'aydın kimliği'ni beyinlerinde ve yüreklerinde değil de iğreti bir süs gibi yakalarında taşıdıklarını anlatır." ¹³⁵

MASKELİ -- Feminizm, Yeşiller, Ormanda Yürüyüşler, Bilardo oynamak, Tarkoski'nin Filmleri, elma ya da şeftali likörü, Cinsellik, Tangolar, Irk Ayırımı, Jazz ve Sazz, ne kadar çağdaşsınız çağdaş kurduğunuz zaman bile! Oda müzikleri, briç partileri, Wolfgang Amadeus Mozart, kabareler, eski evler, sarnıçlar, salaş meyhaneler, dantelli viyana kahveleri, yeni dışa vurumcu resimler ile kendini oradan oraya vuran insanlarsınız. Bilmediğiniz, ellemediğiniz, suyunu çıkarmadığınız hiçbir şey yok. Yeni yazarların yeni

¹³⁵Ayşegül Yüksel, "Mehmet Baydur: Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı, Mehmet Baydur Toplu Oyunlar, Mitos- Boyut, Tiyatro/Oyun Dizisi 12, İstanbul 1993, s. 15,

oyunlarını bulup avuçlarınız kızarıncaya kadar alkışlamak sizde, en atonal müzikleri saatlerce dinleyip, tek kaş havada fikir yürütmek sizde, İtalya'dan giyinip, Pompei'den soyunmak sizde... Ne ararsan bulunur, derde devadan gayrı. Ama nedense her meseleye ortasına yakın bir yerden dalıyorsunuz ve her meseleden, sonuna gelmeden usulca tüyüyorsunuz. Şunu da ben yaptım diye gün ışığına çıkarttığınız bir tek şey bile yoktur. Bez bir bebek, boyanmış bir yumurta, elışı kağıdından bir çiçek, tahta bir kutu, yün bir kazak olsun sunmamışsınızdır bu dünyaya. Üretimin yanından kıyısından bile geçmezsiniz. Hayatın komisyoncularısınız siz. Üstelik bunu bir işadamı, bir haydut ya da bir kumarhane sahibi gibi değil, çağdaş ve aydınlık bir eda ile, sanatsever bir insan müsveddeleri gibi yapıyorsunuz. (...) ¹³⁶

Maskeli Süvari, 'aydın kimliği'ne bürünmüş bu insanların sahte, yapay ve sonradan kondurulmuş maskelerini atarak gerçek kimliklerini bulmaları için çabalar. Ama kendi yüzündeki 'maske'yi indirmez. Görevini tamamlamış bir masal kahramanı gibi gitmeye hazırlanırken, ısrarlar karşısında maskesini sıyrır. Altından bir maske daha çıkar; onu da sıyrıp atar; yüzünde başka bir maske vardır. Yüzünün neye benzediği önemli değildir aslında, bunun insanın kimliğine de bir katkısı yoktur zaten. Maskeli Süvari geldiği yerden gider; tıpkı sihir gibi. Melda ve Mine Süvari'nin geride bıraktığı maskeleri takarak Atilla ile birlikte çıkarlarken, operanın sona erdiğini anlarız. Atilla'nın, '*amma da oyun haa!*' sözleriyle çıkarlarken, az önce tüm olup biteni bir oyun içine sıkıştırmaları hayatlarında değişiklik yapmayacaklarının ve kendilerini sorgulamayacaklarının bir kanıtı gibidir. Herşeyin bir oyun olduğunu düşünmek onların işine gelir. Geride kalan Aşkın ise henüz gözlemci konumunda bir aydın'dır.

Üç bin yıl öncesinden gelen Maskeli Süvari sonsuza kadar yaşayabilecek bir hayâl kahraman olarak oyunda hem geçmişin hem de her an karşımıza çıkacak bir geleceğin temsilcisidir. O'nun ağzında geçmiş hiç de uzakta değildir; o halde gelecek de hemen yanıbaşımızda durmaktadır. Ve tabii izlemediğimiz ama müzik ve seslendirmeleriyle takip ettiğimiz opera bize şu an'ın varlığını anımsatmaktadır.

¹³⁶Mehmet Baydur, Maskeli Süvari, Çoğaltılmış Metin, Hülya Nutku Belgeliği, s: 37- 38.

YANGIN YERİNDE ORKİDELER (Mehmet Baydur/1989)

Oyun, bir rıhtım kenarındaki köprü- altında geçer. Adam bir elinde şampanya şişesi, yarı sarhoş bir durumda diğer elinde tabanca öfkeyle bağırmaktadır. Aradığı yalnızca kalacak bir odadır. Bu sırada 'serseri takımı'yla tanışır. Nuri yaz kış köprü- altında yatan; çöplüklerde geçinen, zaman zaman ufak işlerle para kazanan bir sokak adamıdır. Neriman ise bir sokak fahişesi. Burası Neriman ve Nuri'nin ara duraklarından biridir. Rastlantısal olarak biraraya gelen üç insan gevezelik etmeye başlar. Adam'ın bulunduğu yere ait olmadığı bellidir. Görünüşü sefildir ama cebinden bir tomar para çıkar; bankada da bir miktar parası vardır. Bu durumu doğallıkla açığa vururken Neriman ve Nuri o'na sokakların gerçeğini hatırlatır.

NERİMAN -- Şımarık herif! Sen kendi haline bak asıl! Gecenin bu saatinde bir elinde içki, öbür elinde oyuncak, cebinde bir baul para, rıhtımlara kadar lütfedip.. zavallı bir esrarkeşle, kendi halinde bir fahişeyle alay ediyorsun utanmadan!

(...)

NERİMAN -- Boşuna tehlikeye atıyorsun kendini.. bu kadar para taşıdığını bir gören olsa buralarda.. sabaha parçan bile bulunmaz... 137

Oysa para Adam'ın umrunda değildir. Eğer o'nu saklarsa, paranın tümünü Neriman ve Nuri'ye verecektir. İkisi de Adam'ın durumunu anlamakta güçlük çeker; başının dertte olduğunu sanırlar. Adam ise karar vermeden önce biraz düşünmeye ve dinlenmeye ihtiyacı olduğunu söyler. Örtük anlamı içerisinde anlatmak istediği şey intihar etmek üzere olduğudur. Ancak kendi gerçekliği ile bulunduğu yerin gerçekleri birbirinden o kadar farklıdır ki anlaşılmayacağını sezer ve onlarla bir oyuna başlar.

NURİ -- Kıymetli zamanını işgal ettim diyordum da...

ADAM -- Benim zamanım yok! (Bağırır) Hiç olmadı! 138

(...)

ADAM -- Benim sezgilerim de yok oldu artık.

NURİ -- Yıl uğursuzun.

NERİMAN -- Bence.. sen geldiğin yere dön artık...

ADAM -- İmkânsız.

NERİMAN -- Nedenmiş o?

¹³⁷ Mehmet Baydur, Yangın Yerinde Orkideler, Remzi Kitabevi, Dizi No:19, İst. 1991, s. 21.

¹³⁸ Aynı, s. 15.

Adam intihar etmeden önce bu insanları tanımış ve bir süre için eyleminden vazgeçmiştir. 'Serseri takımı'yla umutlanıverir. Elindeki tabancanın oyuncak olduğunu söyleyerek onlarla yeni bir deneyime girer. Nuri'nin ve Neriman'ın hayat bilgeliği o'nu etkiler. Bir arada kalışlarını uzatabilmek için bir şişe şampanya almak üzere oradan ayrılır. Asla biraraya gelemeyecek Köprü- altı kültürüyle şampanya kültürü bu ortamda buluşmuştur. Yabancılaşma'nın bir göstergesi olarak kabul edeceğimiz bu aykırılığın baş kahramanı şampanya, tüm ilkel ve uygar duyguları dışı vurmaya ve insanları birarada tutmayı kaçınılmaz kılan önemli bir araç olarak kullanılır.

Aynı mekâna Nebati, Nurçin ve Nezih gelir. Giyinişlerinden 'yüksek sosyete' oldukları anlaşılır. Nebati bir iş adamıdır; Nezih o'nun şirketinde Halkla İlişkiler Müdürü olarak çalışmaktadır. Nurçin ise desinatör ve kreatör olarak moda dünyasının bir üyesidir. Bu insanlar ellerinde şampanya kadehleri ile gelir. 'Serseri takımı'nın şişeden içtiğini onlar kadehten içmektedir. Uygarlaştıkça yozlaşan değerler çarpıcı biçimde karşımıza çıkar. Bir film üzerine konuşmaktadırlar; filme yaklaşımları magazin ve bilindik kof lafların toplamından oluşur. Sanatı ve kültürü ağızlarında tüketen bu insanlar Nuri ve Neriman'la tanışır. Nuri 'holivut'tan geldiğini 'Beyin Fırtınası' ve 'Gecenin Bin Tane Gözü' adlı filimlerin senaristi olduğunu söyler. Neriman diğerlerini Nuri'nin yalanı konusunda uyarsa da Nuri'ye karşı bir hayranlık içinde olan eğitilmiş ve görgülü grubun bu yalanı yutmalarına engel olamaz. Bir 'işsiz' ve bir 'fahişe', farklı çevreden gelen bu insanların ilgisini çeker. Adam'ın da aralarına katılmalarıyla ve daha çok içkinin yardımıyla, sürekli konuşurlar. " ... rastlantısal bir buluşma ortamında, aydın sayılmayan kesimin bilgeliğiyle, aydın kesimin okumuşluğu ama sıradanlıktan kurtulamamışlığı çatıştırılır." ¹⁴⁰ Sanki iki farklı grup bir deneye tabî tutulmaktadır.

Geceyi Adam'ın sayesinde bir otelde geçiren Nuri ve Neriman , ertesi gün yine aynı yere gelirler. Nezih, Nurçin ve Nebati bu defa at yarışlarından konuşmaktadır. Bu buluşmada eskisinden daha tanış olmanın avantajıyla ilişkiler yoğunlaşır. Aralarındaki sosyo-kültür farklılığı rağmen kimin ne üzerine konuştuğu ve ne biçimde ifade ettiği giderek birbirinden farksız bir

¹³⁹ Aynı, s. 24.

¹⁴⁰ "Mehmet Baydur: Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı", Aynı, s.14.

düzeyde aynılaşır. Nuri'den okkalı bir kibarlık, Nurçin'den beklenmedik bir kabalık mümkündür artık. Merkezlerini kaybetmiş insanlar gibi konuşmaları da savrulmaktadır. Kimin ne olduğu ve nereden geldiği anlaşılmaz, herkes herkes olabilir. Değerler yozlaştıkça , toplumun yozlaşması kaçınılmaz olur.

NERİMAN -- (...) Kim hancı, kim yolcu bir bakışta belli olurdu o zamanlar... Orospu belliydi, pezevenk belliydi, herhangi bir klübe üye olanlar belliydi, hödükler belliydi, el bebek- gül bebek büyütülen hanım evlatları belliydi, eski tüfekler bilinirdi, mantar tabancaları zaten belliydi, uyuzlar belliydi, ayılar belliydi, fırsatçılar belliydi, it kopuk takımı hemen belli olurdu, ilk gelenlerle son gidenler bilinirdi, fırsatçılar, romantikler, arabası olanlar, kapı kulları, yağlı saçlılar, ter ve çiş kokanlar belliydi. Gazetelerde okuduğu her şeyi ciddiye alanlar, hâkim yerine avukata rüşvet verip bütün davaları kaybedenler, yükleri indirip bindirenler (...) hepsinin yeri belliydi... Kimi Viyana düşleri görürdü, kimi de onların gördüğü düşü yeniden ama bu sefer ikinci elden görür ve anlıyormuş gibi yapardı... Rıhtımdan bakarsınız, ülkenin tamamını pırıl pırıl görmek mümkündür! Gemiler.. yaklaşıyordu hep.. sonra.. uzaklaşıyordu hep. (Sessizlik) Artık hiçbir şey eskisi gibi değil. Ama.. yeni olan bir şey de yok. (...) ¹⁴¹

Neriman orta eğitimden terk bir sokak kadını olarak içinde yaşanan toplumsal dejenerasyonu farkındadır. Tıpkı Nuri gibi... Nuri'nin yaptığı, yaşamı 'uydurma' gibi duran gerçek hikâyelere sığdırmaktır. 'Kimliksizleşme' ve sonucunda gelen 'yabancılaşma' ile sancılı bir 'iletişimsizlik' yaratılır oyunda. **Yalnızlığın Oyuncakları**'ndaki yaşlıların eski eşyalarını bularak giyinmeye başlamaları gibi *bunlar* da kimliklerini nesnelerde ararlar. Nuri ve Adam'ın şapkacıdan aldıkları hasır, melon şapkalar, fes ve kalpak birbirine karışan kimliklerin göstergeleridir. Kim kafasına hangi şapkayı takarsa o kimliğe veya role girer. Altındaki insanın değerleri hükmünü yitirmiştir artık.

Oyunun sonu düş ile gerçek arasında bir yerde biter. Kimin ne olduğu belli olmadığı gibi neyin ne olduğu da belirsizdir. Nurçin çöplükte bulduğu nesnelerin az önce yaşanan olayların içinde kullanıldığını bilir ama

¹⁴¹ Yangın Yerinde Orkideler, s: 67- 68.

ortalıkta kimseler yoktur. Nezih, Nurçin'in anımsadıklarını az önce anlattığı filmin öyküsünün etkisine bağlar. Nebati ise fazla kaçan şampanyaya.. Yaşanılanlar yok olup gitmiştir sanki; geçmişin yok olması şimdiyi de geçersiz kılmaktadır. Ortalıkta, geleceği umutlandıracak yeni bir şey de yoktur. Bunun ayırdına çoktan varmış olan Adam, artık kendini hiçbir zamana ve uzama ait hissetmez. Çevresinde olup bitenler , değişen değerler, bir türlü ait olmadığı bir dünyanın yabancısı yapmıştır o'nu. Oyunun sonunda 'oyuncak tabanca' dediği silahıyla kendini öldürür. Nuri ve Neriman kısa bir tereddüitten sonra adamın cebindeki paraları alır ve gerçekleştirecekleri hayâllerden sözetmeye başlarlar. Kalkan ve dilbalığı yiyeceklerdir; likörlü çikolatalar alacaklar; banyolu bir otel odasında kalacaklardır. Nuri, eğitimsizliğini kısa yoldan kapatmak için en büyüğünden bir ansiklopedi alacaktır ; çiçek olarak da yalnızca zengin kesimin evini süsleyen orkide almaya karar verirler ; hem de bir sürü. Orkideyi sanki kır çiçeğiymişcesine çokça alma istekleri, ait olmadıkları bir kültüre geçiş yapacak olan bu insanların acizliğini vurgularken, özlem duydukları sınıfın göstermelik değerlerini de sıralamış olurlar.

Aydın olmanın değil de daha çok zenginliğin getirdiği ayrıcalıktan yararlanan eğitilmiş kesimin elindeki toplumsal rol, öylesine basitleşmiş, koflaşmış ve yapaylaşmıştır ki oyunun sonunda paraya konan Neriman ve Nuri'nin yeni rollerini bu kadar kolay benimsemesi şaşırtıcı değildir. Yozlaşan değerler toplumdaki kültür farklılıklarını ortadan kaldırmıştır. Toplumun geneline egemen olan yoz bir kültürün sorumluları ise 'aydın' çevrede aranır.

Yangın Yerinde Orkideler kimliklerini, değerlerini hatta kendilerine ait zamanları ve mekânları kaybetmiş insanların buluştuğu bir oyundur. Kısa bir süre için de olsa kendi asıllarını aramanın peşine düşürler. Yalnızca Adam böyle bir arayışın sonuçsuz olduğunu görmüştür; yalnızca o yozlaşan değerler sistemi içerisinde aydın kimliğinin sorgulamasını yapmış ancak oyunun başında bu sorgulamayı çoktan tamamlamıştır. Oyun boyunca bir çıkış olup olmadığı yoklamak için intiharını biraz erteler, hepsi bu. Hiçbir şeyin değişeceği yoktur; ölüm son nokta olur o'nun için.

II.) KAPİTALİZMİN YARATTIĞI TOPLUMSAL SORUNLARI EKONOMİK BUNALIM VE KÜLTÜREL YOZLAŞMA AÇISINDAN ELE ALMA EĞİLİMİ

Serbest ekonomi piyasası sonucu uygulanan ekonomik politika kapitalist süreci başlatınca, para yükselen değerler arasında ilk sırayı alır. Başlangıçta, kapitalizmin tam olarak anlaşılamadığı ülkemizde , daha iyi yaşamının şartı yalnızca para ile bütünleşince toplumdaki kıpırdanmalar, sermayenin odaklandığı merkezlere doğru hareket kazanır. Popüler ekonomi kültürünün yaygınlaşması ile birlikte tüketime dayalı bir toplum olma yolunda her türlü yatırım gerçekleşir. Siyasi erk tarafından, burjuva yaşantısı özendirilir, satın alma gücü pompalanır; paranın en yüce değer olduğu konusunda toplum etki altında bırakılır. Tüketim ruhu topluma egemen olmaya başlar. Toplumda yapay bir hayat standardı oluşturunca, kendini bu standarta uymaya zorlayan yoksul kesim artık kimliğine ve konumuna razı olma kaderciliğini kırma eğilimi gösterir. Kaderini değiştirmek isteyen yoksul kesim daha iyi bir yaşam yakalayabilmek adına yollara koyulur. İç ve dış göçlerin arttığı bir dönemde kendisini kuşatan koşulların ne olduğundan habersiz olan bilinçsiz kesimler -ki bunlar daha çok fakir ve eğitimsiz kesimdir- etkisi altında kaldığı yönlendirmelerle yeni bir hayata doğru sürüklenir. Pek de tanıdık olmayan ilişkiler ve kurallarla biçimlenen bu yeni sistemin yıpratıcı ve sömürgeci yanı bireyi ezerek üstünlük kurar. Ancak birey bunu sorgulayacak ve koşullarını değiştirecek durumda değildir; bir girdapta sürüklenircesine derinlere doğru çekilir. Geriye dönmeyen bir yere düşen bireyin ileriye doğru gitmesi de olanaksız gibidir. Emeginin karşılığını alamadığı halde sürekli çalışmak formülüne ve 'daha iyi bir hayat' vaadine dayalı düzende kendisine ait insani boyutu yavaş yavaş kaybettiğini farkederek. Daha önemlisi bulunduğu ortama yabancı olduğunu ayımsar. Ne geldiği ne de bulunduğu yere aittir artık. 'Yabancı' olma durumu yazarlar tarafından bireyin kendi kimliğine ve kültürüne uzak düşmesi bağlamında ele alınır.

Toplumsal dinamiklerin neredeyse kökten değişime uğradığı kapitalist süreçte kültürel yozlaşma dikkat çeken bir diğer toplumsal sorun olarak karşımıza çıkar. Bir yandan ülke ekonomisinin batıdaki örneklerine benzemesi adına pragmatik araçlarla Avrupa'nın bir parçası haline getirilen toplumumuzda tepeden inme bir kültür empoze edilir. aile yapısı içerisinde erozyona neden olan bu değişim sonucunda aile içindeki odak para üzerine toplanır. Paranın getirdiği ya da yokettiği değerler üzerine konuşulur. Maddiyatçılık maneviyatı çoktan aşar hale gelir. Aile bağları bilindik duygulara değil, çıkar ilişkileri temeline oturtulur. Sağlıksız biçimlenen

kapitalist süreç ekonomik temelli bir kültür sorunu yaratmış olur.

KASİDE (Bilgesu Erenus/ 1980)

Kaside, kendi kendine yeten bir ülkenin dış ülkelerin çıkarı doğrultusunda nasıl kullanıldığını ve sömürüldüğünü anlatan İran siyasal tarihine dayandırılarak yazılmış bir oyundur. Oyun, dünyayı saran kapitalizm dalgasına karşı koyamayan bir ülkenin içten ve dıştan gelen sömürü politikalarına yenilerek toplumsal bir bunalıma sürüklendiğinin tarihsel belgesi olarak sunulur.

Oyun, İran Şah'ı Muhammed Rıza Pehlevi'nin (Şehinşah) devrilerek yerine getirilen Humeyni ile birlikte radikal dinci rejimin devlet yönetimine el koyması ile başlar. Musaddık'ın başkanlığında yeni bir hükümet kurulur. Şah'a karşı girişilen ve 'devrim' olarak nitelenen bu olay sonrası İran'ın iç ve dış siyasetine bağlı olarak gelişen olaylar oyunda tarihsel malzemedен yararlanarak biçimlenir.

Şehinşah, devrilmeden önce ülkedeki karışıklıkları farkındadır. Halk kendisine ve yönetimine cephe almıştır; mollaların kışkırttığı radikal dinciler ve siyasi açıdan iyice bastırılmış sosyalistler isyandadır. Ancak sırtını Amerika'ya dayamış olmanın verdiği güvenle Şah, ülkesinin gerçeklerini görmezden gelerek iki bin beş yüz yıllık süregelen şahlık kurumunu değiştirmeye kalkar. Avrupa'da eğitim gören ve aldığı kültürü ülkesine taşımaya çalışan Şehinşah karısı Farah Diba ile burjuvazinin temsilciliğini yapar. Yeni şah devleti anayasası çizgisinde halkı yönetmeye çalışırken geçiş sürecinin zorluklarını doğru saptayamamış olan Şehinşah, babası Şah Rıza ile konuşurken, Şah Rıza'nın dostum olarak sözettiği Atatürk'ün devrimleri nasıl başardığı da hayranlıkla tartışılır. Şah Rıza, İngiltere ve Sovyetlerin girişimi ile devrilmiş; önce Mauitius'a sonra da Güney Afrika'ya sürülmüştür. 1944'te Afrika'da ölmüş olan Şah Rıza'nın Şehinşah'a görünüp o'nu suçlaması gerçekte Şehinşah'ın hem babasını devirenlerle yaptığı işbirliği anlamında hem de yönetimdeki başarısızlıkları anlamında kendi kendisiyle yaptığı bir iç hesaplaşmanın sonucudur. Şehinşah kendinden önceki yönetimin sorumlusu olan babasını, molların istedikleri bölgeye istedikleri gibi yerleşmeleri, maaşa bağlanmadıkları için serbest meslek erbabı gibi hareket etmeleri sonucu halkın içine girmeleri ve 'komünistler'de olduğu gibi mollaların önünü kesemediği konusunda suçlamaktadır. Şah Rıza kendisini savunurken İran'ı Batı'ya açmakla övünür. İran halkının yaşantısını değiştirirken bir gün içinde gerçekleştirdiği devrimlerini sıralar. Bunu yaparken de mollaları küçümser. İngiltere İmparatorluğu'na karşı

çıkan ve solcuların başını ezen bir devlet başkanı olarak mollarla da kolayca başa çıkılabileceğini söyler. Bir din devleti olan İran'da bu, o kadar da kolay değildir elbet, nitekim şimdi oğlu Şehinşah'ı devirenlerin başını mollalar çekmektedir. Şah'ın devrilerek Musaddık'ın kurduğu yeni bir hükümetin başa geçmesi, dinci bir müdahalenin varlığını ortaya koysa da olayların arkasında yatan gerçekler farklıdır.

Şehinşah yönetiminde İran bir polis devletine dönüşür. Solcu, işçi, öğrenci ve ilerici gruplara en ufak bir hareket şansı tanımamış olan Şehinşah işkence ve öldürme yoluyla uyguladığı baskı rejimi sonucu bu kesimi karşısına almıştır. Petrol zengini bir ülkenin halkını böyle bir verimden yoksun bırakarak sermayenin dış ülkelere ve ülke içinde tekelci sermayenin oluşturduğu belli bir gruba akmasına olanak sağlayarak halkın fakirleşmesine neden olmuştur. Halka vaad edilen toprak parçaları köylünün eline geçmemiştir; köylü ayaklanmıştır. Saltanatı tehlikeye giren Şehinşah, toprak ağalarının ellerindeki toprakların bir kısmının tapularını dağıtarak ve kendine ait binlerce köyünden birazını bağışlayarak göz boyamaya çalışır. Dağıttığı tapuları ise ağır taksitlere bağlayarak yine köylüyü zararlı çıkaracak, sermaye güçlerinin menfaatine bir formül bulmuş olur. Şah ve ailesi oyunda emperyalist ve kapitalist güç temsilcileridir. Devrildikten sonra öldürülmekten korkan ve İngiltere'ye sığınan Şehinşah, daha önce de İran'dan sürülmüştür ancak Amerika'nın müdahalesi ile herşey birkaç gün içinde yine Şehinşah'ın lehine sonuçlanmıştır. Bu defa da Amerika'dan destek bekleyen Şehinşah, aradığı ilgiyi göremez hatta kendisini devirenlerin arasında Amerikan Haber Alma Örgütü (CIA) 'nın olduğunu da öğrenir. İran'da, Üçüncü Dünya ve sosyalist blok temsilcileri 'özgürlük', 'bağımsızlık' ve 'yabancı güçlerin varlığına son' sloganlarıyla Şah'a karşı Humeyni'yi tutmaktadır. Hükümetin başı Musaddık, ülkede ulusal kurtuluşu gerçekleştirmeye çalışır. Ülke yönetiminin iç işleyişine karışan ve İran sınırına askeri kuvvet yollayarak bir anlamda ülkeyi tehdit eden İngiltere'ye karşı halkı uyarır. İngiltere, petrol şirketlerinin eski egemenliğini bir kez daha kurmak istemektedir. Amerika ise bu kez sessiz kalarak hakemlik görevini üstlenir. İran halkı yoksulluk içinde ve özgürlükten uzak yaşarken, petrol gelirleri bu girişimin ceplerine akacaktır. Buna engel olmak için petrol sanayii millileştirilir. İngiltere ve petrol şirketleri bu durumu protesto etseler de bir sonuç alamazlar. Musaddık, parlamentoda yabancı devletlerin masalığını yapan, yabancıların çıkarlarını korumak için koltuklarını kullanan kişiler olduğunu söyleyerek halkın ulusal çabalarına engel olan bu parlamentonun feshi için halkın oyuna başvurmayı uygun görür. Musaddık

'toplumcu bir diktatör' imajı çizmektedir. 1953 yılında İngiltere, Amerika ve petrol şirketleri aleyhine kararlar alan Musaddık dış güçlerin de yardımı ile devrilir. Musaddık, tavizci olmayan tutumu, solcu Tudeh partisinin desteğini alması, anayasanın yetersizliği karşısında tam yetki istemesi ve giderek kendini tek adam ilân etmesi sonucu içteki desteğini de kaybetmiştir. Şehinşah Musaddık'ın devrilmesi ile yeniden Tahran'a döner ve büyük törenlerle karşılanır. Musaddık'ın düşmesiyle petrol sorununun çözülmesi bazı çevreler için kolaylaşır. Uluslararası bir konsorsiyum kurularak İngiltere, Fransa, Hollanda, Amerika, Danimarka gibi ülkelere yüzdeler dağıtılarak petrol geliri bölüştürülür. Böylece petrol gücü Batı'ya karşı bir şantaj olmaktan çıkar. İran giderek dış sermayeye karşı borçlanır. Böylece, kendini dış ülkelere bağımlı kılar. Ülke içinde karışıklık giderek artar; şah'ın yanında olanlar ve Humeyniciler olarak ikiye bölünen halkın diğer ülkelere misal olmasından korkulur. İç isyan baş göstermiştir. 'Seçkinler kitlesi' kurşuna dizilir. Ne uluslararası af örgütü, ne uluslararası insan hakları örgütü ne de uluslararası hukukçular örgütü komitesi bu durum karşısında müdahale etmemişlerdir. Şehinşah buna içerler ve bir zamanlar menfaatleri gereği kendisine yanaşanların şimdi nerede olduğunu sorar. Bütün bunların, bu örgütlerin baskısı sonucu özgürlük istemeden halkına zorla özgürlük vermesinden kaynaklandığını belirtir. Uluslararası bir güç olan sermaye yine kendi gücünü gösterir ; Filistin ve İsrail Amerika'nın yanında olduklarını söylerler. İran halkı, şahlık kurumunun devrilmesinden sonraki ihtilâlin sarsıntısı atlatamadan dış ülkelere karşı savaş vermek zorunda kalır.

Sahne bir petrol kuyusu ağzı görünümündedir. Oyununda başında petrol işçileri matkapla kuyuyu açmaktadır. Petrolden yarar göremedikleri, petrol gelirlerinden yararlanamadıkları gibi zarar gören işçiler kuyuyu taşla doldurmayı bile düşünürler. Matkap kuyunun derinlerine indikçe içinden 'Muppet Show'daki kurbağa Kermit fırlar ve televizyonda bilindik o sahne şovuna başlar. Oyun boyunca yorum yapan ve zaman zaman gözükten kurbağa Kermit, kültür emperyalizmin bir aracı olarak oyun içindeki yerini alır. Üzerine sektör oluşturulan bu şov kahramanları kapitalizmin gücünü de göstermektedir. Kapitalizm yaşantının içine sızmaktadır. Bu güce karşı direnen bir ülkenin kapitalizmi öldüremediği gibi, ölümü yaklaşan bir kapitalizmin de nasıl öfkeli bir direnç içine girdiğini görürüz. Oyunun sonunda 'Müslim' tüfeğini Kermit'e doğrultarak o'nu geldiği yere kaçırtır. Kermit kurtuluşu yine kasidedi kurbağalarla birlikte kuyuya kaçmakta bulur. Böylece oyunda direnen bir toplumun bir an için bile emperyalizmi

yendiği düşündürtülür. Oysa gerçekte İran üzerinde odaklaşan siyasi tarihin nereye gideceği henüz bilinmemektedir.

ARAFTA KALANLAR (Yılmaz Onay/ 1985)

Arafta Kalanlar bir yere ait olamayanların oyunudur. Ne cennet ne cehennem ne de yeryüzüdür 'Araf'. Oyun beş bölümden oluşur. Yazarın 'Giriş' adını verdiği ilk bölümde Sanat Tanrıları vardır. Bunlar, insanlığın daha iyi bir gelecek yaşaması için uğraş verirler. Yeryüzünde aşkın, barışın olması için savaşa karşı dururlar. İnsan sevgisini yaratan sanatla 'cennet' sunarlar. Başmelek melekleriyle birlikte gelerek silah zoruyla 1. Sanat tanrısını Lusifer, 2. Sanat tanrısını Şeytan yapar. Yeni kimlikleriyle birlikte oyunu bir köşeden izleyen ve zaman zaman Adem ve Havva'yı yönlendirmeye çalışan bu iki melek işlevsiz bir yere atılmışlardır. Tıpkı sanatın ve sanatçının toplum dışında bırakılması gibi. Başmelek getirdiği 'rivâyetname' yi okuyarak oyunu başlatır. Rivayetname tıpkı bir kutsal kitap gibi kişilere olması gerekenleri söyler. Kitapta yazılanlar doğrultusunda hareket edilir ama insan oğlunun sistem içinde nasıl bir yenilgiye uğrayacağını da 'rivâyetler' yoluyla kanıtlanması sağlanır. Bu kutsal kitap kapitalist sistemin vazgeçilmez kurallarıyla doludur.

Birinci Bölüm '*Cennet Bahçesi*'nde geçer. Cennet Bahçesi bir yerde henüz ezici sistemlerin egemen olmadığı, insanların daha temel değerlerle hareket ettiği , insanın kendi kendinin efendisi olduğu bir yerdir. Adem ve Havva 'yasak elmayı' yemek üzereyken Başmelek onlara sahtesini verir. Elmayı yiyen Adem ve Havva cennetten kovularak '*Eski Dünya*'ya döner. Burası insanoğlunun yaratıldığı yer yüzüdür. Daha daraltılmış anlamıyla Adem ve Havva'nın memleketidir.

HAVVA – .. Cennet bahçesinden kovuldun ve artık ekmeğini taştan çıkaracaksın! ¹⁴²

Adem ve Havva'nın bu noktadan sonra yaşam mücadelesi başlar. Havva sabanı çeker; Adem toprağı sürer. Ama çalışmaları bir türlü sonuç vermez. Başmelek'in dünyalı sureti olan Aziz, elinde sihirbaz çantasıyla gelir. Aziz bir tüccar tavrıyla onları kandırmayı başarır. Çantasından çıkardığı işçi kıyafetleri ve malzemeleri verir. Aziz, '*Küçük Yeni Dünya*' dediği şehire çekmek istemektedir onları. Havva ne yapar eder Adem'i kandırır. Riskleri

¹⁴² Yılmaz Onay, *Arafta Kalanlar*, Toplu Oyunlar Tiyatro Dizisi: 3, Mitos- Boyut, İstanbul 1992, s. 73.

gidecekleri yerededir; üstelik doğacak çocuklarının dağbaşında değil, şehirde doğmasını istemektedir. Yolculuk başlar.

Üçüncü bölüm, 'Küçük Yeni Dünya'da geçer. Adem ile Havva 'kenar semt' mahallesine inerler. Aziz onlara bir kese para verir. Adem ve Havva sevinerek alırlar; ticaretin tuzağına düşmüşlerdir. Aziz bir takım sihirbazlık gösterileriyle paraları geri alır; Adem ile Havva'nın elinde yalnızca süslü kese örtüsü kalır. Sistemin ne olduğu ve nasıl işlediği artık anlaşılmıştır ama ne Adem ne de Havva bunu göremez. Adem durumlarından yakınsa da başvurdukları rivayetnâme'de "Kutsal Yeni Dünya'da iş bilen kazanacağı" yazmaktadır. Kenar mahallede televizyonlu bir evleri olur. Fabrikada çalışmaya başlarlar. Emeklerinin karşılığını alamadıkları gibi giderek artan bir tempoyla çalışmaya devam ederler. Aziz herşeye zam yapmaktadır; bakışmaya, öfkeye, oturmaya... 'Sabrın sonu cennettir' diyen Aziz'e güvenen Adem ve Havva durumlarına kanaat getirmeyi sürdürür. Aziz bavulu Adem'den kazandığı paralarla doldurarak kaçar. Aziz'in genci, kabadayı görünümlü, elinde silah, ortalığı toza dumana katan Aşırı Aziz çıkıp gelir. Onları tehdit eder; Adem'in üzerindeki işçi giysisini çekip alır; Adem eskisi gibi çıplak kalıverir. Bir anda ellerindeki herşeyi kaybederler; ne olduğunu anlamadan Adem'in eline gelen bir yazı ile işine son verildiği anlaşılır. İşsiz kalan Adem neler olduğuna anlam veremez ama sürekli Havva'yı suçlar. Bütün bunlar o'nun başının altından çıkmıştır. Adem çalışmaktan bitkindir; üstelik elinde avucunda ne varsa Aziz'e kaptırmıştır. Giderek rahatsızlanır. Eli ayağı tutmaz duruma gelir. Bu defa Dr. Azrail kılığında gelen Başmelek o'nu muayene eder. Ölmüş olduğuna kanaat getiririr. Bu sırada Adem eskisinden daha dinç olarak kalkar. Dr. Azrail o'nu yeniden muayene eder ve 'cennetimiz için çok sağlıklı ve güçlü bir ölü' diye yazar. Adem bir ölü olarak 'Yeni Cennet'e giriş ruhsatı alır. Böylece Adem yeni cennet denilen yurtdışına işçi olarak yollanacak kişiler arasında seçilmiş olur. Havva da onlara katılmak ister; ölü numarası yapar ama yutturamayınca Adem'den ayrılmak zorunda kalır. Havva eliyle yüreğinin sıkılaşmaya başlar; kendini öldürür ve yeni cennette Adem ile yeniden bulacaktır.

Dördüncü Bölüm 'Yeni Cennet'te geçer. Burasının Almanya olduğu anlaşılacaktır. Adem Almanya'da maden işçisi olarak 'yedi kat derinde' çalıştırılmaya başlanır.

HAVVA -- Ve orası zifiri karanlıktı ki, Adem cennetin kıymetini bilsin ve bir daha şeytana uymasın...

ADEM -- Cennet, cennet.

HAVVA -- Ve bir daha cennetten

kovulmasın... Ve sabır gösterirse onu yedi kat yücelere de çıkaracaklardır. Bilsin ki bu bir iman imtihanıdır..Sakin ola yüzünü cehennemden yana çevirme, denilmiştir! ¹⁴³

Cennette Adem'in gözünü kamaştıracak huriler vardır. Adem kızların peşine düşer; uykusunda sayıklamaya başlar. Havva kıskanır ama Adem'e olan aşkı baskın gelir.

LUSİFER –Ve rivayet olunur ki..

ŞEYTAN – Bu dokuz cennet zamanı içinde..

LUSİFER -- İşsiz meleklerin sayısı arş- âlâyı geçmiş..

ŞEYTAN -- Melek enflasyonu cennet tavanını delmiş..

LUSİFER -- Ve elbette ki bütün bu ahvalin ceremesini..

ŞEYTAN – Cennete giren insan ölüleri çekmeli..

LUSİFER – Denilmiştir! ¹⁴⁴

Adem ve Havva'nın 'Ademoğlu' ve Havvakızı' adında iki çocuğu olur. Adem bu durumdan hiç de memnun değildir. Cennete insan almakta güçlük çekilirken iki çocuk işleri daha da güçleştirecektir. Artık cennete ölü bile almamaktadırlar.

ADEMOĞLU-- Mama, cennete yalnız ölü insanlar girer, diye yazıyor doğru mu?

HAVVAKIZI – Biz şimdi ölü müyüz, diri miyiz?

ADEMOĞLU – Hayır ölmek istemiyorum ben.

HAVVAKIZI-- Bulutlarda gezmek, yaşamak istiyorum!

A.OĞLU- H.KIZI -- Melek çocuklarından ne farkımız varmış?

ADEM – Öhø!

HAVVA '-- (Hışım la çocuklara koşar) Susun lan, çarparım ha! Bulut mulut yok size! Şeytan bebesi dışarıdakiler! (...) ¹⁴⁵

Adem Havva'ya da çocuklara da dışarıda pek hayat şansı tanımaz. Oysa

¹⁴³ Aynı, s. 95.

¹⁴⁴ Aynı, s.98.

¹⁴⁵ Aynı, s. 101.

iki çocuk da dışarıda gördüğü hayatı sürdürmek , melek çocuklarıyla birlikte olmak istemektedir. Havva artık kaderine isyan etmektedir. İlk kez bireysel bir tavır sergiler ve gitmeye karar verir.

HAVVA – Peki, ben gidiyorum öyleyse!

ADEM– Nereye? Dünyaya mı?

HAVVA – Hayır, dışarı!

ADEM -- Dur! Dışarı çıkıp şeytanlarla cennette fış atacaksın öyle mi? Öldürürüm seni. Dünyanın namusu meselesidir ki bu, hiç dinlemem öldürürüm!

A.OĞLU -- Biz zaten ölüymüşüz, papa! Öyle yazıyor!

H.KIZI -- Ölümler, ölümleri öldüremez ki, mama! ¹⁴⁶

Çocuklar kaçır; Havva Adem'i terkeder. Aile parçalanmıştır. Adem daha fazla 'yeni Cennet'te yaşamak istemez. Çalışmasının karşılığını almak ister; ancak eline yalnızca bir altın tutuşturulur. Adem bu duruma isyan eder. Adem 'insanlar dışarı' yazılı duvara çarpar. Ne olduğunu anlamamaktadır; yıllardır çalışıp emek verdiği yerden kovuluyordur. Havva Adem'i terkedemez, yine o'nun zor anına yetişir. Çocuklar dönmüşlerdir. Ama mutsuzluk ve hayal kırıklığı içindedirler. Adem'e 'Yeni Cennet'te 'Cehennem'e bakmaması gerektiği, eğer bakarsa çarpılacağı söylenmiştir. Ama artık hiçbir şey umrunda değildir. Adem ilk kez gülmeyi, şarkı söylemeyi unuttuklarını, hatta yüreklerinin çarptığını ve kanadığını bile unuttuklarını farkederek 'Cehennem'e giriş yasağı levhasını tekmeler. Adem, Havva ve çocuklar ilk kez birbirlerini farkedir gibi tatlı bir iletişime geçerler. Adem bakmaması gereken 'Cehennem'e bakar. 'Yeni Cennet' içindeki bir saklı dünya gibidir 'Cehennem'.

HAVVA – Yaşanan bir güzel dünya.. varmış, hep varmış o, ama cehennemdir diye, dönüp bakma, diyorlarmış işte; varmış, diyene bile şeytan diyorlarmış..

ADEM -- Bakma bakma, iyidir, gene de bakmayalım biz, cennet de güzel icabında, yeter ki bizbize olalım.. bizbize!¹⁴⁷

Adem ve Havva mutluluğu yakalamışken dışarıdan trampet sesleriyle karışık bando sesleri duyulur. Adem ve Havva'nın evi ateşe verilmiştir. Adem kendi istemese de Yeni Cennet'ten kovulur. Koruyucu Melek cennetin

¹⁴⁶ Aynı, s. 102.

¹⁴⁷ Aynı, s. 115.

Adem'i altınla ödüllendireceğini söyleyerek o'nu ikna eder. Adem eline tutuşturulan tek bir altını görünce dönme kararından vazgeçer. Ama kimseye dinletemez ve iki melek tarafından 'boşluk'a fırlatılır. Düştüğü yerin bir önceki dünyası olduğunu anlar ve toprağı öper. Bu arada Aziz'le karşılaşır. Aziz Adem'e yeni bir dünya kuracağını söyleyerek elindeki altına el koyar; sonra da 'Yeni Cennet'e gönmesini gerekirse kapıları zorlamasını önerir. Adem bir kez daha aldatılmıştır. Aziz Adem'i bir kahraman olduğuna inandırır; ona 'İş Askeri Aslan Adem' yazılı bir belge vererek yolunda devam etmesini söyler.

Beşinci bölüm Araf'ta geçer. Burada da Adem'in pasaportu ve kim olduğu sorulur.

ADEM -- (...) Bendeniz, bütün kıtalarda, kendi dünyasını yitirip, kendi Araf'ının yollarından, kendi cenneti üstüne yürüyen, iş askerleri bölüğünden, Aslan Adem, herhalde...

KORUMA MELEĞİNİN SESİ -- Kapıları sürgüleyin, melekleeerrr! ¹⁴⁸

Adem bitkindir, ne koşullarda olursa olsun dünyaya dönmeye karar verir. Bu defa da Aziz engel olur. Cennet altını olmayana dünyaya giriş yasaklanmıştır. Adem artık kanmaz. 'Şu cehennem dedikleri, ne yana düşer ki, Aziz efendi? ¹⁴⁹ diyerek son şansının cehennem dedikleri ve hiç bilinmeyen bir yer olduğunu vurgular. Bu amaçla yediği kırmızı elma sonucu kafasına 'keçi- şeytan' külahını geçirir. Havva ve çocuklar da yıkıntılar arasında buldukları elmalarını ısırırlar. Artık 'hem coşku hem acı ile hem parlayan hem soran bakışlarla, giderek daralan bir dünyanın içinde kıvranmaya başlarlar. İnsanoğlu yarattığı dünyanın tutsağı olmuştur.

Köyünde efendi gibi yaşayan iki insanın; yaşam koşullarının ve yeni düzenin kendilerine dayatılmasıyla farklı değerlerle tanışması sonucu köylerini terkederek, şehire gelmeleriyle başlayan oyun, şehirdeki kapitalist düzenin kendilerini ezmesi sonucu çareyi yurtdışında aramalarıyla devam eder. Yurt dışında bir sığıntı gibi yaşamaktan kurtulamayan bu insanların aileleri dağılır; çocukları yeni bir kültür erezyonu içerisinde uyum sağlama güçlüğü çeker. Mutsuz ve değerleni kaybeden bir kuşak yetişir. İnsanlar çalışmaktan ne aşk yapmaya ne iletişim kurmaya ne de kendilerine vakit ayırmaya fırsat bulamaz. İnsani değerler yokolurken ortaya bir takım

¹⁴⁸ Aynı, s. 121.

¹⁴⁹ Aynı, s. 122.

robotlaşmış duygular çıkar. Çalışarak paralarını biriktirenler karşılıklarını alamadıkları gibi ülkelerine döndüklerinde değişen değerlere uyum sağlamakta güçlük çekerler. Anlayamazlar; bocalarlar. Yabancı düşmanlığı gözlerini korkutur; adalet mekanizması azınlıkları kendi yurttaşları gibi korumaya yetmemektedir. Ne geldikleri yere dönebilirler ne de oldukları yerde yaşayabilirler. Tam bir boşluk'tur yaşanan. Kaybolan değerlerini özlerler. Ekilecek toprağı, kayadan tarlası olsa bile köylerine duydukları özlem giderek ağırlaşır. Ama şanslarını aramaya devam ederler. Bir başka yer, belki 'araf' denilen kayıp bölgeler bulunur. Değişen hiçbir şey yoktur; ezilen hep emekçidir, işçidir, çalışandır. İnsan bu düzenin döndürmeye yarayan çarkın yalnızca bir dişlisidir.

Toplumsal sorunların evrensel değerlerle ele alındığı oyun, insanoğlunun kendi çizdiği yazgıya yenilmesi ve kendisi dışında varolan düzenin de bir yerde bu yazgıyı belirlemesi arasında gidip gelir. Yazar, düzenin koşullarını eleştirirken aslında en büyük eleştiriyi insanın kendisine getirir. Adem ve Havva'nın kaderlerine karşı çıkmaları çok zaman almıştır; ya da elmayı kendi istekleriyle ısırmaları. Onlar, saflıkları, aldanışları, suskunlukları, 'kutsal kitap' olarak görülen 'rivavetnâme'ye körü körüne bağlanışlarıyla sanki yolu çizilmiş bir haritada çaresiz ilerleyen insanlar gibidirler. Bir yanda 'suskun birey' eleştirilirken bir yandan 'suskunlaştırılmış birey'in yer aldığı düzen ustalıklı bir soyutlama yoluyla tüm gerçekleriyle ortaya serilir.

MİSAFİR (Bilgesu Erenus/ 1984)

Almanya'da çalışan işçilerimizin sorunlarını ekseninde dönen oyunda, bireyin 'yabancı' olma durumu toplumsal gerçeklerin analizi ışığında masaya yatırılır. Misafir'de Almanya'dan memleketine dönen Musa Tezer ve ailesinin yaşadığı dram, yine kapitalizm ve kültürel emperyalizm çatısı altında verilir.

Oyun 'yâren sohbeti' ile başlar. Musa köyündeki yârenlerin meclisinden aforoz edilir. 'Demirağa Meydan'ı adındaki bu meclis, Musa'nın yurtdışına gitmesi ve paralı olarak memleketine dönmesi sonucu yaşadığı değişikliği ve üzerine yapışan farklı kültürel yapıyı bir türlü kabullenemez. Almanya'daki alışkanlıklarını burada da sürdürmeye kalkınca o'nu kültürüne ihanet etmekle suçlarlar. Musa değişmiştir ve artık onların arasında yeri yoktur. 'Yabancı' olma durumunu bu defa yerel yapı içerisinde ele alan bur oyunla karşılaşırız. Musa herşeye rağmen geriye dönmüş;

kendisiyle ve meclisle hesaplaşmaya karar vermiştir. ‘Yâren sohbetleri’ içinde yer alan ‘oyun çıkarma’ gösterileri yoluyla Musa’nın kendini anlatmasına izin verilir. Seyirlik oyunlar olan bu gösteri sırasında herkes rolleri paylaşır yeri gelince de değişerek oynarlar. Açık biçim oyun düzeni içerisinde Musa’nın Almanya’ya gidiş, orada yaşadıkları ve dönüş serüveni anlatılır.

“Esnaf arasında dayanışmayı sağlamak yanında geleneksel değerlere olan saygının da sürdürülmesini amaçlayan yâren töreleri, Anadolu’nun çeşitli yörelerinde görüldüğü biçimiyle, toplumda dürüstçe yaşamaya yöneltir kişiyi: yâren sohbetleri hem yârenlerin yanlış davranışlarının tartışıldığı, hen. de çeşitli oyun ve eğlenceleri içeren bir toplantı niteliği taşır. Böyle bir toplantıya katılan *misafir* kurallara aykırı davranırsa yolunca yordamınca kapı dışarı edilir.”¹⁵⁰ Musa önce Almanya’dan kovulmuş bir Türk işçisi, daha sonra da yârenlikten çıkarılan bir Alamancı’dır. Her iki durumda da yabancı muamelesi gören Musa ‘misafir’ olarak girdiği iki yere de kendini kabul ettiremez. Ne Almanya’ya aittir ne de kendi memleketine. ‘Kökünden çıkmış yabancılaşmış bir misafir’ olarak kendini mecliste oynama ve derdini anlatma şansı yakalar. Köyünde çoban, kasabada keçeci olan Musa Almanya’ya gittiğinde fabrika işçisi olur. Tek amacı orada tutunabilmek için iyi çalışmak, çalıştıkça da kazanmaktır. O kadar randımanlı ve hesapsız çalışır ki başka ülkelerin misafir işçileri tarafından tehdit edilir. Ama o tehditlere kulak asmadan çalışmaya devam eder. Karısını kızını yanına aldırır. Birgün parmağını makinaya kaptırınca, Musa’yı daha hafif bir yere çekerler; buna bağlı olarak maaşı da azalır. Karısı Elif hamile kalır; ikinci çocuk Almanya’da dünyaya gelir. Oturdıkları evde koşullar çok kötüdür. Almanya’da yaşamaktadırlar ama memlekette gördüklerinden daha kötü koşullar altındadırlar. Elif kendi kendine doğum yapar. Zamanla ellerinde para tutmaya başlarlar ancak bu defa başka sorunlarla uğraşmak zorunda kalırlar. Çocuklar büyüdükçe Alman ve Türk kültürü arasında bocalarlar. Evde huzur kalmaz. Memleketlerine temelli dönüş yapmaya karar verirler. Kızı orada ikinci kuşak vatandaşlık haklarından yararlanarak Almanya’da kalır. Oğlu Kamer Türk düşmanlığı ile bilinçsizce mücadele eden, serseri biri olmuştur. O da Almanya’nın ara sokak kültürüne takılıp kalır. Memlekette bırakmak zorunda kaldığı ve bir daha da yanına alıramadığı oğlu Çavuş Yiğit ise köylülerin elinde büyümüştür. Keçeci kalfalığı yapan Çavuş, başlangıçta meclise sokmak istemediği babası Musa’yı oyunun sonunda af eder. Musa’nın anlattıklarının devamını Yiğitbaşı getirir. Musa’nın gurbette çektiklerine, yaşadığı acılara aldırış etmeden herkesin o’nu sömürdüğünü

¹⁵⁰ Ayşegül Yüksel, “Bilinenleri Yineleyen Oyun: Misafir”, *Cumhuriyet*, 6 Kasım 1984, s. 2.

vurgular. 151

Yârenler arasında yer alan komisyoncu Hüseyin, yatsatçı Bahri, marangoz Osman, kuyumcu Ali hepsi de Musa'dan kazandıkları paralarla köşeyi dönmüşlerdir. Musa'nın yoksulluktan dönme cakasını körükleyen kendileridir aslında. Bu 'oyun çıkarma' gösterisinde Musa toplumla, toplum Musa ile hesaplaşma olanağı bulur sanki. Bir başka açıdan ise oyunda, kurulu düzen ve kurulu düzenin işleyişinde sorumluluk payı olan herkesin yargılandığını söyleyebiliriz. "Misafir binlerce Musa yurttaşımızdan birinin 'göç'e zorlanışını, yurt dışında yavaş yavaş değişime uğrayan günlük yaşamındaki gelgitleri, bu gel-gitlerin etkisi altında ortaya çıkan kişilik yozlaşmasını, doğup büyüdüğü çevreyle çatışmasını yansıtırken bireyle toplumu da karşılıklı bir hesaplaşma ve özeleştiri içine çeker." 152

" (...) Dünyanın ve toplumumuzun bu halinde, kişinin kendini kökü toprakta bir çınar gibi yerleşik güvenli ve güçlü duyması ne denli güç. Kendinize ve çevrenize yabancılaştırmış işten bile değil. Bir de bakıyorsunuz ki istenmeyen biri olup çıkıvermişsiniz. Bir de bakıyorsunuz ki ayakkabınızın içinde görünür görünmez mumlar. Gitme zamanı... Ama nereye? Sizi oluşturup yaratan koşulları da birlikte taşıyacak olduktan sonra, o kök salınası toprak nerede hani? Yürek dolusu 'Ben de varım, yaşıyorum, birlikte olmanın gücü bu, köklerimin sağlamlığını duyuyorum, başım güneşte, mutluyum...' diyebileceğimiz o yer neresi? Oyunumuzun insanı da işte böyle bir arayış içerisinde. Hem de istenilmezliğini, itilip dışlanmışlığını, gündün güne daha fazla, ta içinden acıyla bile duymakta. Ama o küssüp kapanmaz kendine. Özlenen o yeri bulup ya da var edebilmek adına, kendisiyle, çevresiyle, toplumuyla, hatta tüm dünyayla hesaplaşmaya hazırdır." 153 Daha iyi yaşam koşullarını yaratabilmek adına girişilen arayış eylemi sonucunda yaşananlar, bireyin trajedisini ortaya çıkartır.

ARKA BAHÇE (Bilgesu Erenus/ 1990)

Bu defa emperyalist bir ülke olan Amerika'nın bağrında yaşayan toplumları nasıl sömürdüğü ve kültürel erozyona uğrattığı ele alınır. Farklı bir kıta gerçeği olarak önümüze gelen oyun, kendi ülke gerçeğimizden hiç de

¹⁵¹ Bilgesu Erenus, Misafir, Yayınlanmamış Tekst, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kitaplığı.

¹⁵² Tahir Özçelik, "Misafir", Milliyet Sanat, sayı:106, 15 Ekim 1984, s.45.

¹⁵³ Bilgesu Erenus, "Kim Misafir, Kim değil", Misafir, Haziran Yaynevi, İstanbul 1987, s. 81.

uzak değildir. Bu sorun, çeşitli toplumların ve kültürlerin birarada yaşadığı ülkemizde tek tip kültür yaratma çabalarına karşılık gelmektedir.

Oyun, arka bahçede yığılı bir takım oto lastikleri, plastikler, pet şişeler, kağıtlar, konserve kutusu vb. şeyler arasında oynanır. Sanayi devrimi sonrası Amerika'da geçen oyunun tek mekânı burasıdır. Hanımefendi (Mrs. Krey) ve Hizmetçi (Sally) arasında efendi, hizmetli ilişkisine dayalı bir hiyerarşiden çok, zaman zaman birbirlerine karşı üstünlük kuran değişken bir ilişki vardır. Hizmetçi, alacağı paranın zorunluluğunu taşıırken, hanımefendi yaşlı ve güçsüz olmanın dayanağını aramaktadır.

Olay, Noel gecesi başlar. Oda hizmetçisi, kâhya kadın, aşçı izne ayrıldığından Hanımefendi'ye dolgun ücret karşılığı bu gece refakat etmek Sally'e kalmıştır. Anlaşmalarında arka bahçeyi temizlemek olmadığı halde Sally söylenerek de olsa bu işi üstlenir. Hanımefendi, Noel gecesi için bahçenin temiz olmasını istemektedir. Hizmetçi artıkları toplamakta güçlük çekince, Hanımefendi'nin önerisi doğrultusunda onları sınıflandırarak temizleme yöntemini kullanır. Hanımefendi, sürekli büyükannesini anımsar; o'nun öğütleri ve sözleri çoğu zaman kendisini yönlendirir. Eskiye bağlı bu kadın, hâlâ geçmişin değerlerine sadıktır. Korumaya ve düzeltmeye uğraştığı düzen de bir çöplüğe dönmüştür. Bir yığın halini alan Amerika'nın başka bir yüzüdür bu bahçe; arka ve görünmez yüzü. Hanımefendi iyi bir Amerikan yurttaşı olma yolunda bahçeyi temizlettirmek ister. Kendini 'özgürlük anıtı' ile özdeşleştiren Mrs Krey oyun boyunca Amerikanizmin bakışından olayları değerlendirecektir. Ama geri plânında kendisinin de göçmen olarak geldiği bu ülkeye duyduğu nefret vardır; kendi kültürüne de sahip çıkamadan bu ülkede büyüyen Mrs Krey şimdi çok zengin bir sınıfın üyesidir. Ancak ne içinde bulunduğu ülkenin siyasal, kültür politikasını ne de sonradan Amerikan vatandaşı olan kendini affedebilir. Bu yüzden de ülkenin ezip geçtiği toplumların, azınlıkların kendisinden intikam alacağını düşünür. Bu düşünceler zaten oldukça yaşlı bir kadın olan Mrs. Krey'i zaman zaman halisünasyonlara götürecektir.

Arkada, 'Amerikanın yaratıcıları'nı yansıtan sığır çobanları, cowboylar, altın arayıcıları ve demir yolculardan oluşan bir grup simgesel anlatımlar yoluyla kendilerini ifade etmektedirler. Özgür ve demokrasi ülkesinde Latin Amerikalılar işkenceyle asimile edilmiş; kızılderililer kıyıma uğramış; zenciler yıllarca köle olarak eziyet çekmiş sonra da Amerikan kültürüne entegre edilmişlerdir. Mrs. Krey ne gitarlarla iktidara gelinebileceğini ne kızılderililerle uygarlığın bir adım ilerleyeceğini ne de zencilerle eşitlikçi bir ilişki kurulamayacağını alaysı bir dille aktarır. Öz yurtlarından koparılan

kendi kültürlerinden uzaklaştırılan bu toplumlar özgürlüğün ve demokrasinin yurdu olan Amerika'nın otoritesinde birleştirilmiştir. Mrs. Krey, bütün bunlar olmasa, sözü edilen toplumların kültür ve uygarlığa asla ulaşamayacaklarına inanır. Onları hiçbir şey yaratmamak, keşfetmemek, icad etmemekle suçlar. Mrs. Krey bu suçlamayı yaparken kendi kendini de yargılamaktadır.

HANIMEFENDİ -- Adapte olmakta güçlük çekiyorlarsa suç bende mi büyük büyük anneciğim? (...) Her ne kadar baba tarafından ari ırka sahip olsam da yani kuzeyli, Amerikanizmin büyük bir ülkü olduğunun bilincindeyim. (Seslenir) Hamburgerim nerde kaldı Sally, cocacola.. (gruba) İnfaz kararını yineliyorum. Adapt or die, Adapt or die, Adapt or die.. Uy ya da öl, uy ya da öl.. uy ya da .. 154

Mrs. Krey azınlıkları küçümserken, onları 'Proleter diktatör'lüğünden salon kurallarına geçmiş toplumlar olarak görür. Onlarla, marketlerde, lüks arabalar içinde, zengin lokantalarda, uçaklarda, transatlantiklerde karşılaşmayı içine sindiremez. Dünya dengeleri değişmektedir. Sovyetler Birliği yıkılır; Glastnost politikası tüm dünyayı sarar; Berlin duvarı yıkılır; kültürler birbirine karışır. Amerika tüm insanlığın kültür mirasını ele geçirmiştir. Mrs Krey Amerika kıtası üzerindeki farklı toplumların yokedilmiş kültürleri, yıkıma uğratılmış insanları dolayısıyla acı çekmekte ve belki de ülkenin belli başlı zenginlerinden olduğu için Amerika'ya böylesi entegre olmaktan rahatsızlık duymaktadır. Kendini 'özgürlük anıtı'nda simgeleştirirken ait olduğu kültüre ve kendine ne kadar yabancılaştığını da görürüz. Yabancılaşma bir nevî savunma mekanizmasını doğurur. Noel gecesi, tüm ülkenin sevgi ve barışı kutladığı gece o, kendi kendisiyle hesaplaşmaktadır.

HANIMEFENDİ --Uygarlık simgesi ve namı diğer Özgürlük anıtı, Tüm insanlığın kültür ve mirasına konarak, saptırdığımı kendime mal ettiğimi asla ve asla kabul etmiyorum.¹⁵⁵

Elinde meşale gibi tuttuğu pet şişeyle 'özgürlük heykeli'ni canlandırmaya çalışırken, özgürlük anlayışının eleştirisini de getirmektedir.

¹⁵⁴Bilgesu Erenus, Arka Bahçe, Akış Yayıncılık, İstanbul 1990, s.55.

¹⁵⁵Aynı, s. 71.

Mrs Krey, küçük yaşta Fransa'dan Amerika'ya göçmen olarak gelmiştir; Matmazel Mara bu ülkede Mrs Krey olur. Ancak memleket özlemi giderek ağır basar. Oyun boyunca büyükannesini anmasındaki yönelişinin altında geçmişine, kendi topraklarına özlem yatmaktadır. Mrs Krey büyük bir suçluluk ve yabancılaşma yaşamaktadır. Yol kenarlarında asılan zenciler, köle olarak çalıştırılırken toprak yiyerek intihar edenler, kurşuna dizilen Latin Amerikalı devrimci gençler gözünün önünden geçmektedir; sanki artık ölüme bu kadar yaklaştığı bir sırada kendi kendisiyle hesaplaşır. Okuduğu 'Karşı Tarih' kitabı da bazı gerçekleri görmesinde yardımcı olmuştur. Oyunun son'unda Mrs. Krey'in yerini kendisini Noel ziyareti için gelen kızı Shelia alır. Özgürlük anıtına dönüşen Shelia Amerika'yı şöyle selamlamaktadır:

SHELIA -- Merhaba köprüler, gökdelenler,
limanlar, dev santraller, göğün demir kuşları, atom
rektörleri, termik santralleri, transatlantikler, iyi
noeller.. Hai Amerika.. 156

Shelia'nın sözlerinde devasa 'özgürlük anıtı' olarak selâmladıkları arasında eksik olan tek şey 'insan'dır. İnsan böyle bir düzen içerisinde görünemeyecek kadar küçülmüştür. Oyun, demokrasi, insan hakları havariliğine soyunan Amerika'nın, kendi içinde barındırdığı toplumlara sahip çıkmaması, onları yoketmesi, ezmesi dolayısıyla gerçek bir kültür zenginliğinden yoksun kalması kadar, nasıl sözde bir özgürlük anlayışına ve yapay demokrasi bilincine sahip olduğunu gösterir.

KARAGÖZ MUAMMASI (Yılmaz Onay/ 1985)

Oyun, Karagöz'ün ve çevresinin temsil ettiği Türk toplumuna ince göndermelerle doludur. Karagöz Muamması, Halk kültürünün sömürgeciler tarafından, bezirgânlar tarafından nasıl yokedildiğini, peşkeş çekildiğini ve yerini nasıl bir kültürün aldığının hikâyesidir.

(...) Karagöz perdesi, 'Şeyh Kuşteri Meydanı' adıyla tüm dünya, tüm eren olmuş. İşte bu dünyanın içinde, ne Osmanlı sultanlarının, ne prenslerin, ne prenseslerin, ne fetih savaşlarının, ne şövalyece, Yeniçeri'ce kahramanlıkların, yeri yok. Bunlar perde dışı. Kahramanlık varsa bu, 'Karagöz'ce, mizahla, taşlamayla, halk zekâsıyla, bir mahalle yaşamı içinde, barışçıl, gerçekçi, somut bir 'ayakta durma' kahramanlığıdır. Dünü var, bugünü var,

¹⁵⁶ Aynı, s. 87.

geleceği var. 'Dört karısı' filan yok. Bir tek karısı var. Üstelik 'abla' diyor ona. Sevişerek, dövüşerek 'fukara evi'nde kader birliği etmiş onunla. Frenkler'e, Osmanlı'ya, Matiz'lere karşı, ayakta duruyor bu 'ev'. Kendi gibilerin hiçbirine düşmanlığı yok. Küfürü bol, tokadı bol ama felsefesi, şiiri de bol. Hem de felsefesi, anlamak isteyenler için derin, şiiri yüksek yani 'Frenk'e, Osmanlı'ya bağlı aydın' ın karşısında halka bağlı gerçek aydını da kendinde bütünleştiren bir karakter. İşte Karagöz'ün 'muamma' sı! ¹⁵⁷

Böyle bir muammanın çözümü de o 'muamma'nın kendi elinde olur ancak. Karagöz kendi kendini aramak zorunda, kendi çözümünü bulmak zorundadır. Bütün toplumların Karagöz'leri gibi ve onlarla birlikte. Karagöz'ün kişiliğinde Türk toplum ve kültürünün yokedildiği gösterilir. Bunun suçluları Hacivat'ın kimliğinde batı düşkünü aydınlar, Kalantor'un kimliğinde yap-satçı burjuvazi, Çelebi ve Zenne'nin kimliklerinde halktan kopuk züppe sanatçılar; Hayrettin kimliğinde kendi kültürünün yokolmasına, yozlaşmasına izin verenlerdir. Sonuçta her ülkenin halk kültürü böylesi bir tehdit altındadır. Halk kültürleri olduğu kadar halkların da kardeş olduğunu vurgulayan oyunun sonunda bunu kanıtlamak istercesine tüm diğer ulusların kukla kahramanları sahneye çıkarak Karagöz'ün Muamması şarkısına katılırlar.

BİR ŞEHNAZ OYUN (Turgut Özakman/ 1984)

1914 yılında, Birinci Dünya Savaşı'nın eşiğinde geçen oyun, tarihî bir dönemi kapsamaktadır. O döneme ait yaşam biçimi, yaşama egemen olan dinamikler, toplumda yaygın olan değerler , giyinişler ve tavırlar sahneye gelirken, yazarın aslında günümüzü daha rahat anlatabilme çabası ile tarihe yaslandığı görülür. Kültürel bir yozlaşmanın altını çizen oyun, dış güçlere karşı kendini biçimleyen bir toplumun aldığı yarayı gözler önüne serer. Oyunda, kendi kişiliğini koruyamayan, her türlü dış etkiye açık toplumun, sahip olduğu ve sıkı sıkıya tutunduğu değerlerin yine kendi eliyle nasıl yozlaştırdığına tanık oluruz.

Galata Zaptiye Amiri Recep Efendi namuslu bir Osmanlı erkeği olarak

¹⁵⁷ Yılmaz Onay, "Karagöz'ün Muamması Üstüne", *YeniDüşün*, Nisan 1988, s. 66.

kendi bölgesi içinde kalan sazlı sözlü, çalgılı, çengili tüm yerleri kapattığı gibi Madam Surpik'in işlettiği geneleve de gözaçırmaz. Madam Surpik pansiyon izlenimi verdiği işletmesine gizlice aldığı müşteriler yoluyla işine devam etmektedir. Recep Efendi kâtibi Müştak ile kızını evlendirmeyi düşünür. Bu işe sıcak bakan Müştak daha önce kadınlarla cinsel anlamda bir deneyim yaşamadığından bazı korkulara kapılır. Arkadaşı Cavidan Bey sayesinde Madam Surpik'in evine gider. Çekingen, kibar ve içine kapanık bir karaktere sahip olan Müştak için orada çalışan kadınların arasında en uygunu Şehnaz olur. Şehnaz Müştak'ın nezaketli tavırlarından etkilenir. Meyhane işleten ve Şehnaz'ın kendi yerinde şarkı söylemesini isteyen Hurşit o'ndan yüz bulamayınca, işi gammazlığa vurur. Recep Efendi'ye gidip madam Surpik'in işletmesine devam ettiğini söyler. Adamlarıyla birlikte orayı basan Recep Efendi karşısında Müştak'ı görünce öfkelenir. Müstakbel damadını bu işlerden uzak durması için uyarır. Madam Surpik ve kızları da nezarete atılır. Ancak hiç beklenmeyen bir olay olur; İngiliz filosunun önünden kaçan iki Alman zırhlısı kıyıya yanaşmıştır. Yukarıdan gelen bir emir ile müttefiklerimizin iyi ağırlaması, misafirperverliğimizin tam anlamıyla gösterilmesi gerekmektedir. Recep Efendi eğer bu görevin başarıyla yerine getirilmesine ön ayak olursa baş amirliğe yükselecektir. Fırsatı kaçırmak istemeyen Recep Efendi, derhal meynanelere, müzikhollere ve hatta Madam Surpik'in işletmesine koyduğu yasağı kaldırır. Almanların toprağımıza inmeleri ile birlikte dükkânların adları bile Almancaya dönüşür. Almanlar gidince Madam Surpik'i sermayelerini kullanma yasağı yine gelir. Bu sırada Şehnaz Müştak'a iyiden iyiye aşık olmuştur. Müştak ise Recep Efendi'nin baskısı ile Şehnaz'ın cilveleri arasında kalır.

Bu sırada yukarıdan gelen bir talimâtla Recep Efendi'nin yeniden eğlence yerlerine izin vermesi istenir. Bu defa gelenler Avusturyalılardır. Türkler'in müttefiki bir ülkenin askerlerinin iyi ağırlanması istenir. Üstelik şimdi Recep Efendi'ye Zaptiye müdürlüğü önerilmektedir. Yaptığı işi 'hükümeti adına' yaptığını iddia eden Recep, yasakları yeniden kaldırır. Yasakları koyup kaldırma sürecinde kadınların yediği darbe abartılı bir komiğin trajediye dönüştüğü bir durum olarak kalır. Şehnaz Recep Efendi'ye kurduğu bir oyunla o'nu kendi alanlarına çeker. Eğlenceli, çengili, içkili, danslı bir gece düzenleyerek Recep'i küçümsediği, ahlâk dışı bulduğu ve yasakladığı bir âlemin içine sokar. Madam Surpik ve Şehnaz tarafından önceden tembihli İt Hurşit, Recep'i ihbar eder. Zaptiye Nazırı, sivil polis , zaptiye görevlileri işletmeyi basar. Onlarla birlikte gelen Müştak da gördüğü durum karşısında şaşırmıştır. Recep 'şerefsizlik', 'namussuzluk' ve

'İkiyüzlülük'le suçlanır ; üstelik bulunduğu yerden sürülecektir. 'Namus' kavramının anlamını duruma göre değiştiren Recep sonunda kendi de bu kavramın kıvraklığı karşısında darbeyi yiyerek namussuzlar safhına katılmış olur. Tabii Recep'in kişiliğinde 'namuslu Osmanlı erkekliği' de. Oyunun sonunda, Şehnaz, Müştak'la kendisini birleştirmek isteyen Madam Surpik'e, herşeyin dengi dengine olacağını söyleyerek itiraaz eder. Danslı, şarkılı biten oyun mutlu bir son havası verirken, hiçbir şeyin çözüme bağlanmadığı da görülür. ¹⁵⁸

Bu düzende yasak koymalar da yasak kaldırmalar da ne birey ne de toplum adına yapılmaktadır. Devletin üst makamlarınca -sözde devlet yararına- yapılan her türlü eylemde bireyin gözardı edildiği, toplumun yara aldığı gözlenir. Toplum plastik madde gibi, toprağına ayak basan yabancıların kültürleriyle şekil değiştirmektedir. Yazar, aynı zamanda kişiliğini koruyamamış bir toplumun eleştirisini de getirmektedir. Toplumsal eleştiriyi, müzikli, danslı bir komedi tarzı içinde taşıyan oyun, 'tersinleme' yoluyla mesajını güçlendirmektedir.

BU ZAMLAR BANA KARŞI (Yılmaz Onay/ 1983)

Gerek kapitalizmin gerek siyasal ortamın getirdiği süreç, bu defa kendi ülke gerçeklerimize yaslanarak ele alınır. Oyun 1980 sonrası yaşanan toplumsal soruna güncel bir gözle bakmaktadır. 1980 ile birlikte özellikle '24 Ocak Kararları'nın getirdiği ekonomik bunalım topluma zam olarak geri döner. Ardarda yapılan zamlardan bunalan dar gelirli kesimin sıkıntılarını ele alan bu acılı gülmece türündeki oyunda, vatandaş Arif Bey'in getirdiği tepkilerden yola çıkılır. **Bu Zamlar Bana Karşı** 1980'ler Türkiye'si'nin bol zamlı ortamında her yaştan, sıradan vatandaşın yaşadığı toplumsal, kültürel, politik serüveni çeşitli görüntülerle dile getiren güncel bir oyun. Getirilen zamlara öfke duyan insanların tüketim alışkanlıklarını inatla sürdürmeleri, işsizliğin vatandaş dayanmanın son noktasına getirdiği, bir yandan bittiğine inanılan 'terör' ortamının rahatlığından sözederken, bir yandan her an çocuklarının gözaltına alınacak korkusunun ve kaygısının yaşanması, 'milyarder vatandaş'ların serüvenlerini boyalı basından takip eden fakir kesimin onlarla özdeşlik kurarak hayâl dünyası içinde ekonomik ve politik sorunlardan uzaklaşmaları, TV dizilerindeki yabancı kahramanların yarattığı düş dünyası içinde kaybolan vatandaşın traji- komik hallerinin anlatıldığı oyunda toplumsal sorunlar kendi karşılığı içinde verilir.

¹⁵⁸ Turgut Özakman, *Bir Şehnaz Oyun*, Mitos- Boyut, Tiyatro Dizisi 5, İstanbul 1992.

Yazarın 'tersine kabare' olarak adlandırdığı bu oyun son on yıldır TV'de ve sahnede sergilenen içi boş güldürü'lere kabare adı verilmesine alaycı bir tepkidir. Onay, tersine kabare belirlemesini, özgün kabare türünün sahnede 'gülmece'yle 'acı'yı iç içe verebilme, bu nedenle de 'düşündürme' özelliğini bir kez daha gündeme getirmek için yapar. ¹⁵⁹

MANGOMA MASKELERİ (Cahit Atay/ 1983)

Mangoma Maskeleri kapitalizmin yarattığı tüketim toplumunu en uç noktaya taşıyan bir yabancılaştırma içerisinde ele alır. Para kazanmak adına artık insan etinin bile ticareti yapılmaya başlanmıştır. Toplumsal şiddete varan bu sonucun sorumluları, amaçlarını farklı gerekçelere oturtarak bireyleri tek tek kendi saflarına çekmenin yolunu ararlar. Şiddet örgütü olarak eyleme geçen Mangomalar öldürdükleri insanların etlerini yine insanları kutsamak adına satarlar. Cahit Atay, gerçek bir haberden yola çıkarak yazdığı **Mangoma Maskeleri**'nde insana kasteden bütün şiddet örgütlerinin eylemlerini eleştirir. Yine farklı bir ülke, yine farklı bir toplum yoluyla ele alınan konu, ülke gerçeğimize denk düşecek toplumsal gerçekleri de yansıtmaktadır.

Mangomalar Güney Afrika'da türeyen bir şiddet örgütünün üyeleridir. Afrika başta olmak üzere bütün dünyayı kendilerinin düzeltereğine inanan bu militanlar, öldürdükleri kişilerin ucu çatallı Mangoma bıçağı ile etlerinden bir parça kopararak kutsal törenlerde kendilerine sunarlar. Gizli gizli ve yüksek fiyata satılan insan etleri alıcı bulurken, işin ticareti yapılmaya başlanır. Bu şiddet örgütü liderleri politika yoluyla insanları kurtaracağını söylerken perde arkasında böyle bir şiddeti uygulamaktadırlar.

Oyun Uranga'nın küçük bir şehrinde geçmektedir. Bir Mangoma militanı genç amcasını öldürmüştür. Doktor Mboto Lansara, teşhis için gittiği bu yerden oldukça etkilenmiş ve üzgün olarak döner. Lansara kente yeni gelmiş olan asistanı Omoro'ya durumu açıklar. Köyden ya da kasabadan iş bulmak için veya okumaya gelen gençleri ilk bunalımlı dönemlerinde kendi tuzağına düşüren bu örgütün, sözde ülkenin mutlu geleceğini amaçlayan bir ülkü adına gençlerin ellerine tutuşturdukları bıçakla onları nasıl birer ölüm makinasına dönüştürmelerini anlatır. Lansara'ya göre dünyanın her yerinde birilerini koruyacak diye bir takım suçsuzları öldüren şiddet yanlısı örgütler vardır. Kendi ülkelerinde korku ve yılgınlık yaratarak kanlı bir yoldan yönetime gelmek isteyen bu militanların Mangomalar'dan bir farkı yoktur.

¹⁵⁹ Ayşegül Yüksel, "Acılı Kahkahalı Zam Serüveni", Cumhuriyet, 13 Şubat 1987, s. ?.

Üstelik bu militanların devlet dairelerine kadar sızmış olduğunu söyler.

Örgüt kanlı işlerine yasal bir kılıf uydurmak için ülkenin 'Ulusal Dayanışma Partisi' ile birleşir. Biri yasal biri yasa dışı ama aynı düşüncede olan iki 'şebeke'dir bunlar. Doktor bu gerçekler karşısında bir 'aydın' olarak susmaması gerektiğini düşünmektedir. Ülkenin aydınları suskunluklarını sürdürse de o düşündüklerini yazmaya kararlıdır. Lansara, bir doktor olarak mahalle halkının hastalıklarıyla uğraşmaktadır ama bir başka yanı kendi deyimiyle aydın yanı, hastalıktan da beter *Mangomalarla* da mücadele etmesini söylemektedir. Doktor Lansara, adetâ bir Don Kihote edasıyla hareket etmektedir. Doktor, dış ülkelerin boyundurluğu altında yaşadıklarını ülkelerinde sözde bağımsızlık olduğunu vurgular. Ülke cahil ve yoksuldur. Mangomalar istemedikleri kitapların satışını engellemekte, kitap satıcılarını tehdit etmektedirler. Kitap satıcısı Alcala bu durumdan yakınırken Omoro ormanlarda büyümüş gözü pek bir delikanlı olarak o'nu koruyacağını söyler ve kitaplarını satması için o'nu cesaretlendirir.

Omoro kitapçı Alcala'nın dükkânını önünde bir yandan nöbet tutarken bir yandan da kitaplar okuyarak bilinçlenmeye çalışır. Aynı mahallenin bakkalı Nkomo, Mangomalarla işbirliği yapan bir adamdır. Omolo'nun da aralarına katılması için o'nu ikna etmeye çalışır. Mangomalar bir gün iktidara geldiklerinde kendisinin de bu işten çıkarı olacağını düşünen Nkomo, aynı şeyin Omoro için de geçerli olduğunu söyler. Omoro tüm bunlara karşı çıkarken, Mangomalardan bir iki militanla karşı karşıya kalır; Alcala'nın dükkânını ateşe vermek isteyen bu insanlara karşı koyar ve kazanır. Çetenin başı Binta, Omoro'yu öldürme fırsatı varken bunu yapmaz; cesareti karşısında etkilendiği Omoro'yu kendi örgütlerine katma fikri ile o'nu da yanlarında götürür.

Binta aslında Omoro'nun eski aşkıdır. Omoro o'na evlenip kendilerini kurtarmalarını önerirken, Brinta örgüt içinde kalıp mücadele etmeyi tercih eder. Binta genç bir kız olarak örgütün kendisine sunduğu ülkeye inanmıştır. Ormanın içinden gelen bu kız, ordaki vahşiliğin, sevgisizliğin ve anlayışsızlığın şu an içinde bulunduğu durumdan daha kötü olduğunu düşünür. Bu örgüt o'nun için bir kurtuluş olmuştur. Binta tıpkı diğer militanlar gibi Başkanlarına körü körüne inanmaktadır. Onlar yalnızca kendilerine verilen emirleri yerine getiren birer robot gibidirler. Binta'nın ısrarcı olması üzerine Omoro örgütte kalmaya karar verir. Asıl amacı ise Binta'nın sevgisini yeniden elde etmek için zaman kazanmaktır.

Omoro düzenlenen kutsal törenle Mangoma üyeleri arasına katılır. Bir

an için Doktor ve Alcala aklına gelse de kendini törenin havasına kaptıran Omoro boynuna çatal uçlu mangoma bıçağını takar.

Doktor Lansara'nın Mangoma örgütü ile ilgili yazdığı yazı gazetede yayınlanır. Militanların örgüt hakkında çıkan yazının bilgilerini Omoro'nun sızdırdığını düşünürler. Omoro'nun casusluk yapıp yapmadığından emin olabilmek için o'na Lansara'nın öldürülmesi görevini verirler. Binta da şaibe altındadır. O da çıkan gazeteleri toplayacak, Alcala'nın dükkânındaki kitaplarla birlikte yakacaktır. İkisi de eylemlerini gözlerini kırpmadan gerçekleştirirler. Binta ve Omoro birer Mangoma olarak aşktan da üstün kabul ettikleri birlikteliklerini yaşarlarken Doktor Lansara'nın cesedi yanında sevişirler.

Binta ve özellikle Omoro örgütün has elemanları haline gelirler. Binta Omoro'dan bir çocuk sahibi olacaktır. Bu arada örgüt içi işler genişler ve öldürdükleri insanların etleri dış ülkelere kadar satılmaya başlanır. Kutsal inançları pekiştirmek için etin 'okunup üflenmesi' ise satılan etin değerini artırır. Etler dolaplarda saklanmakta, siparişlere göre pazarlanmaktadır. Omoro yapılan sahtekârlığı duyunca, doktorun sözlerini hatırlar. Doktor onları 'insan eti tüccarı' olarak suçlamıştır. Omoro, daha güzel bir dünya için değil, daha çok satış yapılması için yeni cinayetlerin tasarlandığı gerçeği ile karşı karşıya kalır. Omoro oradan ayrılmak ister ama Binta bırakmaz. Omoro kendisine güvenmesini isteyerek; gerçekleri kendi gözleri ile görmesi için Binta'yı orada bırakarak çıkar.

Omoro bir karakola teslim olarak Doktor Lansara'nın katili olduğunu söyler ama 'Mango Çiçeği' Karakolu için bu söyledikleri bir katili değil daha çok bir kahramanı çağırıştır. Parti yöneticilerinin yüzde sekseninin tüccar olduğu bir ülkede Omoro kimseye derdini anlatamaz. Gazete müdürü'nün odasından kovulur. Omoro Mangomaların iç yüzünü yurttaşlara anlatmaya karar verir ama herkes kendi derdiyle uğraşmaktadır. Omoro Binta'nın peşinde olduğunu bilmektedir. Ne yapacağını bilemez son çare olarak Lansara'nın mezarına gider. Binta gerçekleri kendi gözleriyle görmüş, Omoro'yu bulmak için mezarlığa gelmiştir. Binta insan eti ticareti yapan örgütten ayrılmıştır. İkisi birlikte geleceğin daha umutlu, özgürlükçü, gerçekleri bilen çocuklarını yetiştirmek üzere mezar başında söz verirler.

Daha iyi bir düzen ülküsü adına insanlığı korumaya çalışanların gerçek yüzünü gösteren Mangoma Maskeleri siyasetçi- bürokrat- polis- aydınların da içinde bulunduğu kara bir düzenin habercisidir. İnsanlığı kurtarmak adına insan kanı dökenlerin kendine biçtikleri haklılık payı yine insanların güzel bir dünyaya sahip olmalarına dayanır. Oysa böyle bir ülkü yoktur; yapılan

yeni kapitalist düzene ustaca ayak uydurmak ve bu uğurda insan feda etmekten kaçınmamaktır. Yazar bu düzenin en çarpıcı şeklini insan etini satmaya kadar götüren tüccarlarla gösterirken, toplumdaki yabancılaştırmanın da altını çizer. Omoro gibi gerçekleri göremeyecek denli saf bir insanın düzenin işlemesi adına nasıl alet edildiğini, Doktor Lansara ile de tüm olup biteni farkında olan bir aydınının nasıl yok edildiğini görmüş oluruz. Oyun yine de doğacak çocuğun daha güzel günlere yetişeceğinin umuduyla biter.

KAMYON (Mehmet Baydur/ 1990)

Kapitalizme geçiş sürecini yaşayan bir toplumda değişimin etkileri en çok bilinçsiz kitlenin yaşantısında göze çarpar. Para malcı bir düzende yükselen değerlerin başında burjuvazinin bağlı olduğu değerler bulunmaktadır. Tüketmek ise bunların başında yer alır. Neyi ne için tükettiğinin bir önemi yoktur. Bireyi kuşatan reklamlar ve empoze edilen zengin yaşama ideali, bireyi, tükettiği ölçüde varolduğuna ve mutlu olduğuna inandırır. *Kamyon*'da burjuva değerlerinin uygun olsun olmasının yaşamın her alanına suzdığını ve her kesimden insanı etkisi altına aldığını görürüz. Kendisine ait veya uygun olmayan her türlü değeri üzerine uydurmaya çalışan köylü ve proleter kesim, yama gibi yapışan bu değerleri kullanmaya kalkınca toplumsal yabancılaştırma kaçınılmaz olarak yaşanılır; beraberinde gelen kültürel yozlaşma da aynı oranda kaçınılmazdır. Oyun, kapitalizmin yarattığı bu toplumsal sorunun bir soyutlamasıdır.

Issız, dağ başı bir yerde bozulan kamyonun başında kamyon şoförü Necati, muavini Recep, hamal Abuzer ve hamal Şaban çaresizlik içinde beklemektedirler. İstanbul'a mal taşıdıkları kamyonun içinde dört sandık mal bulunmaktadır. Bunları söz verdikleri günde teslim etmeleri gerekmektedir. Kamyonun bozulması herşeyi alt üst eder. Beklemeye başlarlar. Ancak ne gelip geçen bir insan ne de araba vardır. Birinci sandık oyunun başında Recep tarafından açılır; içinden kurmalı ayı oyuncaklar çıkar. Necati sandığın açılmasına sinirlenir; geciktikleri için de tedirgindir. Şaban ile Recep kurmalı ayıları yarıştıır. Dağ ayılarının yerini oyuncak ayıların alması biraz da uygarlaşan toplumun göstergesi gibidir sahnede. Issız bir çevrenin yaratabileceği hiçbir tedirginliğin yaşanmaması da bu duyguyu pekiştirir. En büyük tedirginlikleri açlık, yorgunluk ve belirsizliktir. Oradan geçmekte olan iki köylü, Zülfü ve Zeynel onlar için umut olur. Zülfü ve Zeynel oyuncak ayılardan Necati'nin tüm engelleme çabasına karşın satın alırlar. Her şeyin tüketildiği bir dönemde, burjuva değerlerinin köylü kesimin günlük

yaşantısına kadar indiğinin bir göstergesidir olanlar. Benzinci Angut Memet adında birinin bu işlerden anlayan bir tamirci olduğunu öğrenirler. Recep o'nu getirmek için köylülerle birlikte kasabaya iner. Ama bir türlü gelmek bilmez; Memet'in çırağı İsmail'le tavla oynayarak kahvede vakit geçirmektedir. Necati Recep'i aramak için gider. Kamyonun başındakiler için zaman geçmek bilmez. Zamanı geçirebilmenin, can sıkıntılarını atabilmenin yolunu sandıkları açmakta bulurlar. Şaban'ın açtığı ikinci sandıktan eczanelerde satılan deniz malzemeleri çıkar. Şişme timsah, ördekli simitler, deniz gözlüğü, palet, su tabancası vs. Şaban onlarla oyun kurar. Böylece zamanı yenmenin yolunu da bulmuş olurlar. Abuzer elli yaşlarında bir hamaldır. İçlerinde, bulundukları durumu en iyi tahlil eden o'dur. Bilinçlidir; deneyimlidir.

ABUZER -- Yola çıkan yolda kalmaz.

NECATİ -- Ne?

ABUZER -- Yola çıkan diyorum, yolda kalmaz.

Benim memlekette öyle derler.

NECATİ -- Biz niye yolda kaldık peki?

ABUZER -- Bir yerden bir yere ha babam gidip geliyoruz. Bu... yola çıkmak değil. ¹⁶⁰

'Yabancı olma' durumu bu oyunda da karşımıza çıkar. Kamyonun bozulması ile kaldıkları bu dağ başından hiçbir zaman kurtulamayacaklardır sanki. Bir yerden bir yere göç eden bu insanlar oldukları yere çakılıp kalırlar. Ne geldikleri köylerine ne de varacakları şehire aittirler artık. Abuzer oyun boyunca 'buralardan gitmek gerekir' demektedir. Oyunun sonuna doğru gider de; çünkü ellerinden birşey gelmeyeceğini ve kimsenin yardım etmeyeceğini bilir. Nitekim Angut Memet'in kendisine çırağı İsmail olarak gösterdiği ve asla kamyonu tamir etmeye gelmeyeceği anlaşılır. Necati, Memet'i aramaktan yorgun düşmüştür. Bir oyuna geldiğini anlar ve kamyonun yanına döner. Yorgun, uykusuzdur. Beklemekten başka yapılacak bir şey olmadığından uyur. Kalktığında ise üçüncü sandıktan ne çıktığını soracak kadar durumu kanıksamış gözükmemektedir. Aslında umutsuzluğun getirdiği bir kabullenme ve değişim noktasıdır bu. Üçüncü sandıktan 'yerküre topları' çıkar. Çocuk gibi toplayarak oynamaya başlarlar. Ne geldikleri ne de varmak istedikleri bu arada koşulları kendi yararlarına kullanmaktan başka çareleri kalmaz. Şaban kamyonun üzerine çıkarak sandıktan çıkan eşyaları bir işportacı havasında satışa çıkartır. Hepsi eğlenmektedir. Dördüncü sandık açılmamıştır o da

¹⁶⁰ Mehmet Baydur, *Kamyon*, Mitos- Boyut Yay., Tiyatro/Oyun Dizisi 30, İstanbul 1994, s. 145.

onların beklediği son bir umut olarak kapalı kalır; içinden ne çıkacağı ise oyunun sonunu getirmek isteyenlere bırakılır.

Şehirde hamallık yapan Abuzer, yola çıkarak bu insanların kaderini paylaşmaktan kurtulur. Dağ başında kalan bu kişiler değişen değerlerin yeni kurbanlarıdır. Televizyonun köylere kadar girmesiyle edilen ve bu köy kökenli insanlar üzerinde yapıştırma bir etki bırakan yeni kültür, insanların diline kadar geçmiştir. Abuzer yoluyla şehirde yaşayan paralı zenginlerin medeniyetsizliği ve görgüsüzlüğü de anlatılır oyunda.

ŞABAN -- Herifin "medeniyetsiz" olduğunu nasıl, nereden anladın?

ABUZER -- Burnunu karıştırıyordu arada sırada.

(Sessizlik) Gülmüyordu hiç. Ama... sırıtıyordu bazen... Çükünü kaşıyordu uzun uzun... Parmağıyla dişlerinin arasını, damağını karıştırıyordu.

Köyümde onun gibi birisini görmemiştim... 161

Küçük burjuva kesimin kullandığı eşyalar şimdi bu eğitimsiz, kırsal kökenli insanların eline geçen oyuncaklar olmuştur ; bunları kullanırken görüntüleri de komikleşir. Durumun kendisi traji- komik bir hâl alır. Sindirilmeden gelen her türlü yeniliğin yoz bir kültüre yol açması kaçınılmazdır. Kendi durumunu farkında olan ve durmadan dağlarını özleyen Abuzer ise kendini asla komikleştirmez; o değişen değerlerin yok ettiği bireyin dramını sonuna kadar üzerinde taşır. Farkında olduğu gerçekler ise o'nu her zaman birey olarak üstün kılacaktır.

GODOT'YU BEKLEMEZKEN (Cahit Atay/ 1982)

Türk toplumu sanayileşme süreci yaşarken, bu sürecin bir uzantısı olarak hızlı bir kentleşme ve bunun sonucu olarak çarpık gelişmenin yarattığı sorunlar oyunlarda karşımıza çıkmaktadır. Cahit Atay, sanayileşme ile gelen yeni düzenlemeleri, emeği sömüren, yokeden yanı sıra karşımıza getirir. Nereden geldiği bilinmeyen zarar verici bir tehlikenin varlığını hissetse de anlayamadığı bir düzen içerisinde kaçmaktan başka yapacak şeyleri olmayan insanları, çaresizlikleri ve korkuları ile ele alan yazar, oyunun sonunda bu eylemsizliği de eleştirir.

İsimleri 'Ah'tan ve 'Vah'tan türemiş olan Ahi ile Vahi değişen toplum düzenine ayak uyduramadıkları için yaşadıkları yerden kaçarlar. Oyun, bu iki arkadaşın uzun bir kaçışın ardından dinlenmelerini gösteren sahne ile başlar.

¹⁶¹ Aynı, s. 155.

Onlara göre kaçtıkları şeyin adı 'Godot'dur. Korkunç bir sesi, yüzlerce kolu, binlerce gözü olan bu ucubik yaratık nereye gitseler onların peşinden geliyor gibi korkuyla kaçmaya devam ederler. En son geldikleri ıssız, kıraç yerde Godot'dan hiçbir iz yoktur. Ancak iki arkadaşın korkuları devam eder. Bir süre sonra Godot'nun sınırları dışında olduklarını farketmeye başlarlar. Tam istedikleri gibi hareket etmeye başlamışlardır ki karşılarında Beyzo çıkar. Muto'nun sırtına çıkmış o'na katır gibi davranan Beyzo, üzerinde bulundukları toprağın sahibidir. Ahi ve Vahi hemen oradan uzaklaşmak ister ama Beyzo onları bırakmaz. Kendisi artık ayakta zor duran bir toprak sahibidir; 'krallığı', 'imparatorluğu' yıkılmak üzeredir. Hatta kendini taşıttığı Muto yıkılmıştır bile. Beyzo onlardan yardım ister. Ahi kafasına külah gibi taktığı eski gazeteden şapka ile akıl ve mantığın, Vahi göğsüne ilıştirdiğı gazetede ile duygunun temsilcileri gibidirler. Beyzo'nun yardım isteklerine de Vahi duygusal yaklaşır; Ahi'nin karşı koymasına rağmen Beyzo'ya destek olur. Beyzo yanındaki ceviz, badem, üzüm gibi yiyeceklerle ikisini de kandırmayı başarır; ve kendini ayağa kaldırır. Beyzo'nun yerde sancıyla kıvranmakta olan Muto'yu tekmelemesi; özellikle Vahi'yi etkiler. Beyzo'nun kaçtıkları Godot'dan bir farkı yoktur. O da çok kötüdür. Beyzo ikisine bir oyun oynar. Murto'yu sırtına alır; sözde rolleri değişmişlerdir. Onlara iğne şeklinde bir kalem vererek Murto'nun poposuna isteklerini yazmalarını ister. Küçük bir toprak parçası, bir korkuluk, ağıl, bir kuyu, kulübe isteyen Ahi ve Vahi giderek isteklerini artırır ve yazdıkları şeyde iğneyi Murto'nun poposuna batırırlar. Farkında olmadan Beyzo'nun işkencesine katılan Ahi ile Vahi Murto'yu kanlar içinde bırakır. Böylece Murto, az önce yıkılmanın cezasını ödemiş olur. Beyzo yeniden Murto'nun sırtına biner. Bu sömürü düzenin devam etmesinde ikisinin de katkısı olmuştur. Godot'dan kaçarken Beyzo'ya yakalanan Ahi ile Vahi boyunlarına taş bağlayarak denizde intihar etmeye karar verirler. Ahi başındaki, Vahi göğsündeki gazeteyi çıkartır. Artık ne akla ne de duyguya ihtiyaçları vardır. Kendilerinden geriye kalacak olan bu 'paçavraları', bir türlü alı şılamamış küçük şeyler olarak görürler. Nereden geldiğı ve kime ait olduğı anlaşılmayan bir ses, denizin kendisine ait olduğunu söyleyerek onları kovar.

İkinci Bölüm, aynı kıraç yerde geçer. Ancak bu kez ortada küçük bir bahçe vardır. Bahçenin ortasında Vahi bir korkuluk olarak durmaktadır. Tekrar Godot'nun gürültüsünü duyarlar; korkuları tazelenir. Geçmişlerine dönerler daha doğrusu dönmeye çalışırlar. Çocukluklarından hatırladıkları şeyler yarım yumalaktır; silik ama güzel. Denizler temiz, şehirler sakindir.

Eskiden ne Godot vardır ne de Beyzo. Hiçbir şey şimdiki kadar kirletilmiş değildir. Üzerlerinin bu kadar kötü kokması bundandır. Düzenin kokuşmuşluğu onları da sarmıştır. Beyzo gelir; kendisiyle savaşmalarını ister. Bir yandan Godot bir yandan Beyzo sıkıştırmaktadır. İyice arada kalan Ahi ile Vahi hangi taraftan olacağını bilemez. Ahi kaçmaktan yana olur; Vahi bahçeyi siper etmekten. Buldozerler, grayderler, kamyonlar büyük bir gürültü ile orayı savaş alanına çevirir. İkisi ateş hattında kalmış gibidir. Beyzo, Murto'nun kendini denize attığını söyler; giderek sendelemeye başlar. Gücü azalmıştır; Murto olmadan bir şey yapamayacağını anlar. Murto tekrar çıkagelir ve yine büyük bir sadakâtle buluşurlar. Sömürenin ve sömürülenin ayrılmaz bir ikili olduğu bu düzene akıl erdiremeyen iki arkadaş giderek birbirleriyle karışmaya başlar. Ahi Vahi'leşir; Vahi Ahi'leşir. Kimin kim olduğu ayırt edilemezken duygu ile akıl birbirini dengelemeye başlar. Üzerlerindeki bahçeyi korumaya karar vermişlerdir. İlk kez kaçmadan bulundukları yeri güzelleştirmeye başlarlar. Bu sırada Godot'nun ayak sesleri duyulur. İkisi de o'nu görürler ama hiç de bekledikleri gibi korkutucu bulmazlar. Godot'nun elleri, ayakları yokolmuştur. Gözleri görmemektedir; üstelik derileri de dökülmeye başlamıştır. Godot çekip gider. Bahçe yeşerir; denizin sesi tekrar duyulmaya başlar. Bu defa intihara değil, denizde yüzmeye, onunla kucaklaşmaya karar verirler. Ama önce işlerini yoluna koyacaklardır; ne gün gidecekleri ise belirsizdir; oyun Vahi'nin 'Pek uzak olmasa gerek, belki yarın gideriz!' sözleriyle biter. ¹⁶²

Cahit Atay, oyununda Ahi ve Vahi ile Beckett'in 'Godot'yu Beklerken' oyunundaki Estragon ve Vladamir kişiliklerini uyarlamıştır. Beckett'te Godot beklenen bir umut'tur; bu oyunda ise sürekli kaçılan bir canavar. Oyundan Godot'nun *sanayileşme, çarpık şehirleşme, topraktan ve doğadan uzaklaşma* olduğu anlaşılır. Diğer tarafta ise Beyzo vardır. Sanayileşmeye karşı topraklarını savunan bir ağa. Ama bunu yaparken, sahip olduğu toprakları genişleten, yeşerten çalışanlarını köle gibi kullanan, onları ezen bir efendi olarak karşımıza çıkar. Ne yeni yapılanmada ne de feodal düzende ezilen hiç değişmez. Emek veren güçsüzdür; toprak sahibi güçlü. Kimse bu düzeni değiştirmeye yönelik bir çaba da göstermez zaten. **Godot'yu Beklemezken** değişen düzene ayak uyduramadıklarından umutlarını içine gömen insanların kaçışını anlatır. Kaçtıkça, korkularını büyüten 'Ahi' ile 'Vahi' sahip oldukları değerleri de unutmaya , kaybetmeye başlarlar. Akıllarını başlarının üzerinde, duygularını yüreklerinin önünde taşıyan bu

¹⁶² Cahit Atay, *Godot'yu Beklemezken*, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.

insanlar sistemin ezici gücüne karşı kendilerini belirsizleştirmişlerdir. Ne zaman direnmeye karar verirler o zaman korkularını yendikleri gibi çevrelerini de değiştirmeye başlarlar. Yaptıkları işte çok da bilinçli oldukları söylenemez. Umudu yakaladıkları anda yine bir şeyleri ertelemeye başlamaları, Godot'yu güçlendirecek bir eylemsizliğin sinyalıdır. Yazar oyununda değişen sistemle beraber toplum eleştirisine yönelir. Çünkü, kötülükleri ve bireyi yokeden sistemi değiştirecek olanlar 'ah'layıp 'vah'lamaktan başka hiçbir şey yapmamaktadırlar.

GÜN DÖNERKEN (Ülker köksal/ 1986)

Toplumsal değişikliklerin yalnızca şehir ortamında değil, köy ortamına da sızmış olduğunu gören yazarlar, köy gerçeklerine farklı bir pencereden bakmaya başlar. Kültürel ve toplumsal değişimin en son yaşandığı köyler bile artık eski değerlere sahip çıkamaz duruma gelir. Bu defa burjuvazi köyün ortasına taşınmıştır.

Oyun Karadeniz kıyısında küçük bir kasabada geçer. Nurcan arkadaşı İnci ile birlikte fındık tarlalarındaki evine gelir. Ankara'da bir üniversitede öğretmen olan Nurcan, yılın belli zamanları geldiği bu yerde dinlenmekte; hem de tarlaların son durumu, einin onarımı ile ilgilenmektedir. O yokken bu işlerle, evinin yakınında derme çatma bir evde oturan işçi ailesi ilgilenmektedir. Nurcan'ın babası bu yörede yaptığı hayır işleriyle anılmaktadır; emekçinin yanında olan bu adamın kızı olarak Nurcan da sevgi ve saygı görür. Nurcan, yalnızca fındık zamanı için tarlasının içine yapılan bu evde oturmalarına izin verdiği aileyi sevmektedir. Çocukluğundan beri tanıdığı Dede, o'nun gelini Saniha, Saniha'nın çocukları Ali ve Ayten Nurcan'ın geçmişinin bir parçası gibidir. Ali delikanlı yaşlara gelmiştir. Bütün bir yıl boyunca Nurcan'ın tarlalarını ekip biçerek elde ettiği fındığın gelirinden yüzde almaktadır. Nurcan sahip olduğu topraklar dolayısıyla orada bir 'ağa' olarak görülür. İnci Nurcan'ın oradaki yaşam biçimini, insanlarla olan ilişkisini hayretle izlemektedir. Şehir kültürüyle bir ilgisi olmayan bu yaşantı İnci'ye başlangıçta ilginç gelse de bir süre sonra sıkıya başlar. Nurcan'ın oraya olan bağlılığını anlayamamaktadır. Oysa Nurcan için orası yalnızca zaman zaman başını dinlediği uzak bir yer değil; aynı zamanda tüm anılarının geçtiği , geçmişinin bir parçasıdır. Buradan uzak kaldığı zamanlar bile çocukluğunu anımsadığında aklına gelen tek yerdir bu kasaba.

Nurcan kasabada babasının bir devamı gibi sevgi, saygı görür. Ancak

babası kadar işçilerini koruyacak, kollayacak işler yapmayı beceremez. O'nun bilinçli ve kültürlü bir kişi olması paraya olan tutkusunu azaltamamıştır. Ali yıllardır Nurcan'ın topraklarına bakmıştır; şimdi kendi de toprak sahibi olmak istemektedir ama bunu sağlayacak ekonomik güce ulaşamamıştır. Nurcan onlara ödediği yüzdeyi diğer toprak sahiplerinden daha az tutmaktadır. Ali bütün bunları Nurcan'a anlatır; aradan geçen yılların farkını ödeyebilirse toprak alabilecek parayı temin edecektir. Nurcan buna yanaşmaz; üstelik kendi tarlalarını satmaya niyeti de yoktur. Ali tüm umudunu Nurcan'a bağlamışken büyük bir hayâl kırıklığı yaşar. Ali yıllardır ırgat olarak çalıştığı topraklarda artık ağalık yapmak istemektedir. Nurcan'ın tavrı o'nu bu konuda daha da hırslandırır. Uzun süredir birbirlerine aşık olan Ayşe ile evlenebilmeleri para yüzünden çıkmaza girince, Ali Ayşe'yi gözden çıkartır. Kuşçu Nine'nin (Nazmiye) torunu Pakize'ye yakınlaşır. Ailesinden dolayı Pakize kasabanın yarısı kadar fındık tarlalarına sahiptir. Üstelik Ali Pakize ile evlenirse başlık parası vermediği gibi bu tarlaların sahibi de olacaktır. Pakize 'aklı kıt' bir kız olduğundan Nazmiye o'nu korumak için Ali'ye gözdağı verir; Ali Pakize'yi oyalamadığını ve o'nunla evleneceğini söyleyerek Nazmiye'ye söz verir. Ayşe'yi sevdiği halde böyle bir yola başvurması Ali'yi haksız duruma düşürürken, yaşadıkları ekonomik sıkıntı ve emeklerinin karşılığını görememe bir noktada Ali'ye haklılık kazandırır.

Ali'nin olmadığı yağmurlu bir gece Saniha'ların çatısı çöker; yağmur suları içeri dolmaya başlayınca, aile mecburen Nurcan'ların evine taşınır. Yağmur dinene kadar üç- dört gün Nurcan'ın yanında kalırlar. Bu arada iki kültür arasında farklılık ilk kez bu kadar çarpıcı bir biçimde ortaya çıkar. İnci oraları satması için Nurcan'a baskı yapar. Nurcan artık Karadeniz kıyısının kasabasına ait bir kadın değildir. Emekli olduktan sonra oraya yerleşip yaşamak istemesi de İnci'ye göre yalnızca olmayacak bir hayâldir. Ali döndüğünde olanları öğrenir. Ateşlenen yiğeni Gülkader'i hastaneye götürmüş; iyileştirmiştir ve ailesini ağırlamıştır. Tüm bunların karşılığında Nurcan'a para ödemek ister; Nurcan kabul etmez. Ali'deki bu köklü değişiklikleri anlamakta da güçlük çekmektedir. Ali Nurcan'a topraklarını kendisine satmasını ister. Bir işçi olarak elde ettikleri fındığa ihanet etmemiş; olanağı olmasına rağmen bunca yıl haram bir tek fındık bile ceplerine atmamışlardır. Üstelik kaç yıldır diğerlerinden de ucuza çalışmaktadırlar. Nurcan bütün bunları yoksayar; bu konuda katı ve kural tanımaz hareket eder. Ailesine olan yaklaşımlarında sevecen, yardımsever ve dosttur ama bu konuda taviz vermez. Babasından dolayı ailesi tarafından sevilen Nurcan'a karşı Ali tek başına kalır. Hayâlini kurduğu dünyaya kavuşabilmek için

yapacağı tek şey kalmıştır; o da Pakize'yle evlenip o'nun sahip olduğu tarlalara el koymak. Ayşe üzgündür; sırf para yüzünden sevdiği kişiyi kaybedecektir. Şehirde inşaat işiyle uğraşan kasaba sakinlerinden Necmi ile evlendirilmek isteyen Ayşe kaderine isyan eder. Başlık parası çoktan ödenmiştir bile. Yaşça kendinden büyük; beş tane evlilik yapıp boşanmış bu adamla evlenmek istemese de yazgısını değiştiremeyeceğini bilir. Nurcan durumu anlayınca Necmi ile gizli bir görüşme yapar ve tüm topraklarını Necmi'ye satar. Karşılığında da Necmi'nin Ayşe'den vazgeçmesini ister. Necmi bu cazip teklif karşısında Nurcan'ın isteğini kabul eder ve aradan çekilir. Nurcan buradan temelli ayrılmaya karar verir. Ailenin de yardımıyla eşyalarını taşıırken, onlardan habersiz Ali gelir. Artık üzerinde durdukları toprak Necmi'nindir. Ali deliye döner; Kuşçu Nine'nin tüfeğini kaparak sağa sola ateş etmeye başlar. Nurcan yaralanır. Ayşe Ali'yi oradan uzaklaştırmayı başarır. Nurcan Ali'den şikâyetçi olmayacağını söyler. İki sevgiliyi birleştirmenin mutluluğunu yaşamaktadır ama Ali'nin içinde bulunduğu durum yine çözümsüzdür.¹⁶³

Nurcan şehirli biri olarak; kopup geldiği toprakların kültürüne uzak düşmüştür. Artık oraya bir yabancı'dır. Bir toprak adamı olan babası, paranın nasıl kazanıldığını ve kimler için harcanması gerektiğini kendi gerçekliği içinde görebilmiştir. Nurcan ise bir burjuva anlayışı içinde tüketmektedir parayı. Çocukluğunu satmak istemediği için satışında direndiği toprakları Necmi'ye satması Ayşe'nin sevmediği bir kişiyle evlenmesi engellemek için yaptığı hayırlı bir iş gibi görünmektedir. Oysa Ali'ye satmış olsaydı zaten sorun kendiliğinden çözüme kavuşacaktı. Bunu niye yapmadığına gelince, Ali'nin bu toprakları satın alacak yeterli parası olmadığını bilmekteydi. Nurcan'ın eğitilmiş olması, üniversitede hocalık yapması ne yazık ki o'na yeni bir boyut katamamıştır. Küçük bir burjuva olarak değişen değerlere ancak maddi bir değerle müdahale edebilmiştir. *"Yazar, toplumsal gelişme sonucu kaçınılmaz olarak ortaya çıkan bir sorunsalı çok yönlü olarak tartışmaya açar. Bu sorunsal, ağa toprağında maraba olarak çalışan toprak emekçisinin, işvereni ile çözümsüz çatışmasının yarattığı bunalımda odaklanır. Toprak sahibi kadın, aydın bir kişi ise, babasından gelme koruyucu, sevecen tavrı sürdürüyorsa haklılığına içten inanır. Oysa kendi toprağında çalışmak, toprağına sahip olmak isteyen genç köylü de kendi haklılığını savunmaktadır; biraz hırçınca, biraz uzlaşmasız da olsa. Toprak emekçisi ilk raundta başarır gibi görünürse de Ağanın para gücü ve çıkar*

¹⁶³ Ülker Köksal, *GünDönerken*, Mitos- Boyut Yay., Tiyatro/Oyun Dizisi 40, İstanbul 1994.

kavgasında yenik düşer. Ağa vicdanını sevgililere yardım ederek rahatlatırsa da sorunun çözümsüzlüğü seyirciyi kolay rahatlatmalardan korur.”¹⁶⁴

Ülker Köksal ekonomik sorunları ağa- köylü çatışması içerisinde verdiği bu oyunda ele alınan sorun her ne kadar yöre koşullarıyla sınırlı olsa da artık tek başına bir köyün ya da kasabanın değerleri geçerli değildir. Gelişen koşullar gereği şehir köye, köy şehire taşınmıştır. Birbiri içine giren kültürler bilindik anlamda köy oyunlarını bu dönemde ortadan kaldırır. Ali’nin yaşadığı soruna bir ağa değil, şehirden gelen aydın bir kişi yanıt aramaya çalışır. Kültürel farklılıklar değişen toplum yapısı içerisinde yakınlaşmaya başlamıştır. Köy evinin içinde yenilen mısır ekmeği, Trabzon peyniri yanında, Fransız şarabından, bohemya kristallerinden, Brezilya kahvesinden, İspanyol konyağından sözedilmekte ve tüketilmektedir. Japon radyosu çalmakta; Avustralyalı bir besteci dinlenmektedir. Tüketim toplumu olduğumuzun tipik örnekleri olan bu göstergeler; kültürlerin de nasıl tüketildiğini yansıtmaktadır.

BEHÇET BEY’İN FÖTR ŞAPKASI (Kenan Işık/ 1981)

‘Değişen bir toplumun en son değişenleri köylülerdir’ diyen Kenan Işık oyunda hızlı kentleşmeyi köy çevresinden bir bakışla anlatır. Oyun, gelini, iki oğlu ve torunuyla yaşayan bir ananın, köyün zengini Behçet Bey’in elinde bulunan toprağını geri alma mücadelesini işlemektedir. Köyden şehire göç edip giden tuvalet bekçisi Köse Abuzer, ayakkabı boyacısı Bekir gibi yitip gitmektedir. Şehirlerin yalnızca gezilecek yerler olduğu, yaşamak için uygun olmadığını anlamaları onlar için pahalıya mâl olan bir deneyim olur. “Mordüzü Köyü’nden tarlasını, bostanını satarak kente yerleşenlerin yerini kıvrak ve pratik zekâsıyla bu değişimi kendi çıkarına kullanmayı beceren köylü Behçet Beyler doldurmaktadır. Kafasına oturttuğu fötr şapka da giderek değişen düzenin simgesine dönüşür. Köylülerin de isteği ile Mordüzü Köyü, ‘Foterli Köyü’ olma yolunda ilerler.”¹⁶⁵ Bu değişen ve fakir köylünün aleyhine işleyen yapı içerisinde ‘Ana’ ile ‘Behçet Bey’ arasında bir çatışma başlar. Ana büyük oğlu Süleyman’ı bu uğurda kaybeder. Kin duyduğu Behçet Bey’e de savaş açar; sonunda tapusuna kavuşur ama Behçet Bey’in şapkasına daha doğrusu değişen değerlerin simgesi olan fötr şapkaya hınçla ateş eder.

¹⁶⁴ Sevda Şener, “Ülker Köksal’ın Oyun Yazarlığı”, Ülker Köksal/Toplu Oyunlar, Mitos-Boyut, Tiyatro/Oyun Dizisi 10, İstanbul 1993, s: 14- 15.

¹⁶⁵ Atılâ Sav, “Behçet Bey’in Fötr Şapkası’ndan Taş Bademleri’ne”, Milliyet Sanat, sayı: 42, 15 Şubat 1982, s.44.

III.) KENT YAŞAMININ GETİRDİĞİ KÜLTÜREL DEĞİŞİMİ AİLEDE YARATTIĞI ÇÖZÜMLER AÇISINDAN ELE ALMA EĞİLİMİ

Sanayileşme ve kentleşme süreçleri doğal olarak aile biçimlerini değiştirir. Tarımsal toplumdaki geniş aile, sanayi toplumunda yapısal bir değişikliğe uğrayarak çekirdek aileye dönüşür. Kentleşme sürenin kaçınılmaz bir sonucu olan modern çekirdek aile, geleneksel aile fonksiyonlarını kaybetmeye başlar. Bunun bir nedeni de geniş aile görevlerinin pek çoğunu şehir yaşamındaki kurumların yüklenmiş olmasıdır.

Siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimin yansımalarını en fazla gözlemleyebileceğimiz, sosyal birimlerden biri ailedir. Ancak toplumu aile kurumuna indirgemek, aile ile toplumu özdeş kılmak yanlış olur. Bu nedenle aile yapısındaki değişimleri toplumsal değişimin bir yansıması olarak kabul etmek gerekir.

Aile yapılarında gözlenen temel özellik geleneksel aile kültüründeki çözümlerdir. Yazarlar şehir yaşamı içerisinde ele aldıkları aile gruplarını eskiye ait değerlere karşı çatıştırır. Ekonomik temelli sorunların yarattığı açmazlar yine aile kurumunu sarsan sorunların başında gelir. Bir diğeri ise, kentleşme ile birlikte gelen modern yaşantının bu kurum üzerindeki etkileridir. Bu soruna eğilen yazarlar, olaylara daha çok kadın açısından bakarlar. Kadının toplumsal rolündeki değişiklikler toplumun geçirdiği sosyal ve kültürel değişikliği daha çabuk ele vermesinden kaynaklanıyor olabilir. Modern toplumun değişen yüzü kadının takındığı toplumsal role göre belirleyecilik kazanmaktadır.

BEBEK UYKUSU (Kenan Işık/ 1984)

Oyunda köy-kasaba kültürü ile şehir kültürü arasındaki farklı değer yargılarını karşılaştırma fırsatı bulduğumuz oyunda, değişik sosyal çevrelerden gelen insanların uyumsuzluklarına işaret edilir. İnsanların kentlileşmesi sonucu, geleneksel değerlerin giderek yokolduğu ve dolayısıyla geleneksel aile yapısında çözümler meydana geldiği gözlenir. Kent kültüründe yansıyan modern yaşam biçimi geleneksel değerlerle çatışır.

Bir kasabada doğup büyümüş olan Osman, yüksek eğitimini Avrupa'da tamamladıktan sonra, modern, kültürlü bir kızla evlenerek büyük şehire yerleşir. Oyunun başında Osman'ın gördüğü rüya dolayısıyla, Osman'ın anne ve babasını bir kazada kaybettiğini o'nu ninesinin büyüttüğünü öğreniriz. Osman'ın doğduğu, büyüdüğü kasaba ve çocukken bildiği, alıştığı örf, adet,

geleneklerle, büyük kentin yaşantısı ve alışkanlıkları, modern, kültürlü insanın düşünce yapısı ve davranış biçimi arasında bocaladığı, hatta bu yüzden karısı, karısının ailesi ve çevresi ile bazı sorunlar yaşadığı, kendi düğün rüyasından anlaşılır. Rüya gören Osman'ı ısrarla uyandırmaya çalışan karısı, gelenler olduğunu haber verir. Gelen Kizir ve Nine'dir. Yine düğün rüyasından anlaşıldığı üzere Nine'nin kocası seferberlik sırasında askere gitmiş ve geri dönmemiştir. Karısını sakatlığı yüzünden askere alınmayan Kizir'e emanet eder. Kizir, gerçekten de Nine'yle hiç evlenmez; her zaman o'nun koruyuculuğunu, kollayıcılığını yapar.

Kadın, gece yarısı ellerinde tenekeler, sepetlerle yatıya gelen bu insanlara çok sinirlenir; Osman'la bu yüzden tartışılırlar. Nine aşağıda beklemektedir. Osman karısını ikna edemeyince, kendisi iner. Nine, düğünden beri kasabaya uğramayan Osman'a sitem eder; o'nu çok değişmiş bulur. Osman'ın bütün ısrarlarına rağmen Nine yukarıya çıkmaz. Gelinin aşağıya inip 'hoşgeldin' dememesi o'nu kırmıştır. Geceyi bahçedeki ağacın altında geçirip sabah kasabaya dönmeye karar verir. Osman zor durumda kalır; yukarıya battaniye, yatak almaya çıkar. Karısıyla tekrar tartışılırlar. Aralarındaki soğuk ve gergin konuşma biraz daha ılımlı bir havaya girer. İkisi birlikte aşağıya inerler. Nine kadına 'yüzgörümlüğü' olarak bir torba verir. Kadın, yiyecek bir şeyler hazırlamak için yukarı çıktığında, Nine rahatsızlanır. Hayâlinde geçmişe ilişkin bir takım hatıralar görerek Osman'ın kollarında ölür. Kadın sevinçle gelir; elinde 'yüzgörülyüğü' çıkını vardır; takıların hepsini çok beğenmiştir. Nine'nin durumunu anlayınca mutluluğu yarım kalır. Elindeki takılar, ninenin üzerine saçılır. Kizir, Nine'yi yattığı yerde bırakmak eve sokmak istemez. O'nu alıp sabah kasabaya götürecektir.¹⁶⁶

Ayrı kültürlere sahip bu insanların birbirini anlamakta güçlük çektikleri, daha doğrusu anlamaya çalışmadıkları Nine'nin trajik durumu ile sergilenir. Oyunda, değişen değer yargıları ile birlikte insanların da hoşgörülü ve birbirlerine saygılı olarak toplumun yeni yüzüne ayak uydurmaları; geçmişin değerlerine bir kalemde sünger çekilmemesi gereği ile verilir.

SEYİSBAŞI KONAĞI (Orhan Asena/ 1980)

Aileyi bütünleştirici değerlerin yerini maddi çıkara dayalı bireycilik alır. Nihal Hanım ekonomik zorluklarına karşın baba evini ailesini biraraya

¹⁶⁶ Kenan Işık, *Bebek Uykusu*, Çoğaltılmış Metin, Devlet tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.

getirmek amacıyla yıllardır korumuş; değişen koşullara karşı direnmiş bir kadındır.

Seyisbaşılardan son kuşağı olan Nihal Hanım, oğlu Orhan, Turhan ve İlhan ile birlikte yüzyıllık Seyisbaşı konağında yaşamaktadırlar. Ekonomik güçlükler Nihal Hanım'ı zorlayınca konağın bir katını kiraya vermek zorunda kalır. Değişen koşullar gereği eskiye ait yapılar da bir bir yıkılmaktadır. Yapılması düşünülen bir eğlence ve spor merkezi arazisinin tam ortasında bulunan konağın satılması konusunda inşaat şirketinden teklif gelir. Nihal Hanım ekonomik zorluğa rağmen bu teklife sıcak bakmaz. Konağın yıkılmasıyla bir çağın kapanacağını, bir soyun yokedileceğini inanmaktadır. Son kalan Seyisbaşı olarak orada ölmek istediğini söyleyerek konağın yıkımına karşı çıkar. Bunu yaparken asıl amacı ailesini birarada tutmak istemesidir. Ancak oğulları o'nun gibi düşünmez. Küçük oğlan İlhan dışında Turhan ve Orhan satıştan yanadır. Aralarında bu konuyla ilgili çatışma yaşanırken, eskinin ve yeninin kaçınılmaz çatışması da gözler önüne serilir. Yazar, *oyunumda eskiyi, gelenek ve görenekleri temsil eden bir anne var. Zamana direnen bir anne ...* ¹⁶⁷ diyerek gelenekleri ve görenekleri korumaya çalışanların karşısına değişen koşullarla kuşatılmış insanları koyar. Orhan evin satışıyla kazanacakları parayla iş kurmayı plânlar. İlhan kazandığı bursla Amerika'ya gidecektir. Turhan hayalî olan futbolculuğa Diyarbakır Spor'da başlayacaktır. Oğullar bir bir evden ayrılmaya başlar. Nihal hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığını, özlediği aileyi birarada tutamayacağını görür. Üstelik, Orhan'ın, kiracıları Mehmed'in karısı Nazlı ile ilişkisi olduğunu ve Nazlı'nın hamile olduğunu öğrenince konağı satmaya karar verir. Ne aileyi birarada tutabilmeyi başarabilmiştir ne de gelenek ve görenekleri yaşatmayı... Değişen bir toplumun değişen yüzü artık tüm çıplaklığı ile kendini göstermektedir. ¹⁶⁸

YALNIZ ÖLÜ (Necati Cumalı/ 1990)

Oyun 60 yaşlarında yalnız yaşayan Kerem Balkan'ın yatakodasında tek başına ölmesi üzerine başlar. Yanında çalışan Gülizar, sabah eve geldiğinde bu durum karşısında ne yapacağını bilemez. Kerem Bey'in en yakın dostlarından Ülker hanım sabah gezintisi yapmaları için uğradığı Kerem'in ölüm haberini duyunca olaylar bu yönde gelişmeye başlar. Ülker ile Kerem

¹⁶⁷ Aktaran: Hülya Nutku, Orhan Asena ile Görüşme, Yayınlanmamış İnceleme Yazısı.

¹⁶⁸ Orhan Asena, *Seyisbaşı Konağı*, Çoğaltılmış Metin, Devlet tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.

gençlik aşkı yaşamış ancak sonradan aşklarını büyük bir sevgiye dönüştürmüş iki dosttur. Ülker kerem'i kaybetmenin acısını yaşarken bir yandan da Kerem'in kişiliği üzerine bilgilendirir. Gülizar da yirmi beş yıldır Kerem'in yanında çalışan Bitlis'li bir kadındır. O'nu on dokuz yaşındayken köyünden alıp şehire getiren ve her zaman kol kanat geren Kerem'i büyük bir sevgi ve saygı ile anar. Kerem'in şoförü Salih, sevgilisi Yeşim, yiğeni Utku Kerem'in iyiliğini, sevgisini, bonkörlüğünü anlatarak o'nu yüceltirler. Ölüm haberini duyan Yalçın, Kerem'in ölen kızkardeşinin kocasıdır. Doğum sırasında karısıyla birlikte kaybettiği oğlu adına mirastan yararlanmaya gelir. Oysa o günden beri Kerem'le hiçbir ilişkisi olmamıştır. Ne aramış ne de aile büyüğü olarak saymıştır. Sağlığında Kerem'le sürekli kavgalı olan; neredeyse on beş yıldır o'nunla bir kez olsun görüşmeyen oğlan kardeşi Ertan da çıkıvermiştir ortalığa. Ölümü üzerine toplanan bu insanlar Kerem'in yaşantısının birer parçasını tamamlarlar. Ertan ve Yalçın mirasın peşindedir. Avukat Özlem üç gün sonra okunacak olan vasiyet için herkesin tekrar bu evde toplanmasını ister. Bu arada cezane töreni düzenlenmiş ve muhteşem bir kalabalık toplanmıştır. Bu tören, gelen çelenkler ve başsağlığı telegrafları Kerem'in sağlığında sevilen bir kişi olduğunu göstermektedir. Vasiyet açıklanır. Kerem bir zamanlar kendisinin hayatını kurtaran doktor Işık'ın öldüğünü bildiği için o'nun çocuklarının okutulması ve ihtiyaçları için para ayırır; Gülizar ve Salih'in evin bakımı için ayırdığı paradan ömür boyu maaş almalarını sağlar; Utku'nun maden işletmelerinin başında kalmasını ister; Ülker Kerem'in kağıt üzerindeki şilerinin sorumlusu olacaktır; Yeşim'i de sevgiyle andığı vasiyetinde Kerem, Yalçın ve Ertan'dan hiç söz etmez. Kerem'in sağlığında hazırladığı vasiyetname, böylece onların entrikalarını boşa çıkartır.¹⁶⁹

Oyunda, gerçek dostluğun, sevginin ve yardımseverliğin az da olsa bazı insanların yaşamında önemini koruduğunu vurgulanır. Neredeyse idealize edilmiş bir iyiliğin, çıkarsız dostluğun, sedâkatin ve sevginin temsilcileri konumundaki insanların Ertan'a ve Yalçın'a karşı kazandıkları zafer, ihtiras, bencillik ve toplumun çürümüşlüğüne karşı kazandıkları bir zaferdir aslında.

FİYASKO (Hidayet Sayın / 1985)

Sağlıksız bir aile ortamında ele alınan ilişkilerin temelinde yine çarpık

¹⁶⁹ Necati Cumalı, *Yalnız Ölü, Çoğaltılmış Metin*, Devlet Tiyatroları Genel müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.

yürüyen kadın- erkek birlikteliği ve ekonomik açmazlar yer alır. Baba evi, biraraya gelen aile fertleri için son sığınak gibidir. Bu sığınakta sorunlar su yüzüne çıkar ve tartışılır. Son, yine çözümsüzlüktür. Değişen değerler aileyi ağlarına tutsak etmiştir. Dağılan bir ailenin son çırpınışları Fiyasko'da masaya yatırılır.

Fitnat, Halit, Orhan, Zuhal ve İlhan anne ve babalarını kaybettikten birkaç yıl sonra, baba evinde biraraya gelirler. Kardeşlerin en büyüğü olan Orhan, İstanbul'da ticaretle uğraşmaktadır. Son zamanlarda işlerinin bozulması nedeniyle, yeni bir atılım yapmak ister ancak bunun için de yüklü miktarda paraya ihtiyacı vardır. Daha önce yaptığı iki evlilik de mutsuzlukla sonuçlanmış; şimdi üçüncü eşinden de ayrılmak üzeredir. Orhan'ın küçüğü olan Fitnat, babasının arabasında geçirdiği bir kaza sonucu sakat kalmış; sakatlığı yüzden nişanlısı tarafından terk edilmiştir. Mutsuzluğunu ve yalnızlığını resim yaparak unutmaya çalışır. Ortanca kardeş Halit, tekerlekli sandalyeye mahkûm felçli bir gençtir. Babası, bu özel durumundan dolayı, ölümünden önce bir dükkân ile bir daireyi o'na bağışlamıştır. Halit bu mülklerin kiralalarıyla geçinmektedir. Zuhal film artisti olma hayâli ile evinden kaçmış ve kendisinden bir süre haber alınamamıştır. Kardeşleri, o'nun bu tutumu yüzünden babalarının öldüğünü söyleyerek o'nu suçlarlar. Zuhal hâlâ ünlü bir film artisti olacağı yönünde umut taşımaktadır. Evli olarak bilinmesine karşın, küçük kardeşi İlhan'la yaptığı tartışmadan sonra sinema çevresinden biriyle nikâhsız birliktelik yaşadığını itiraf eder. İlhan, üniversite öğrencisi bir gençtir. Spor ve şiirle uğraşan küçük kardeş, henüz herşeyin başında olan ve bu yanıyla da geleceğe dair ümit uyandıran yanıyla belirir. Ailenin bu görünümü geriye dönüşlerle anlatılır.

Halit karşı evlerden birinde oturan bir kızla gönül ilişkisine girmiştir; evlenmek isteğini kardeşlerine de açar. Orhan, Halit'in bankada birikmiş olan parasına dik diktiğinden önce Halit'i kızın kendisini parası için sevdiğine ikna etmeye çalışır. Bununla da yetinmeyerek kızla konuşmaya gider ve aralarındaki ilişkiyi bozar. Orhan için kötüye giden işlerinin düzelmesi açısından tek umut Halit'in parasıdır. Böylece kardeşinin evliliğini engellemiş olur. Bu durum diğer kardeşlerin tepkisine yol açar; o'nu suçlarlar. Oyun, Halit'in intihar ettiğinin öğrenilmesi üzerine aile fertlerinin olayı tartışması ile sona erer.¹⁷⁰

Gerçekleştirilemeyen umutların, hâyâl kırıklıklarının, mutsuz

¹⁷⁰Hidayet Sayın, Fiyasko, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.

ilişkilerin, ayakta kalabilmek adına içe kapanmışlığın, maddiyatin insanları nasıl savurduğunu darmadağın olmuş bir aile yapısı içinde gösteren yazar, onları 'baba evi'nde toplayarak bir kez daha kendilerini sorgulamalarını ister. Ancak tüm çabalar yine çözümsüzlüğe varır. Sistem, gerek manevî gerekse maddî anlamda güçsüz olan bu insanları, taşımak istemediği bir mikrop gibi bedeninden dışarı atar.

KÖKLERDEKİ KURLAR (Hidayet Sayın/ 1982)

Mutsuz bir aile yapısı içerisinde , huzursuzluk ve iletişimsizlik odağında yaşananlar bize eskiden kopamayan, değişmeye çalıştıkça da savrulan bir aileyi anlatır.

Osman ve Seher mutsuz yürüten evliliklerini yetişkin üç çocuğu uğruna sürdürmeye devam ederler. Aslında çocuklar da anlamını yitirmiş bu ev ortamı içerisinde huzursuzdurlar. Evin içindeki yaşamın biktırcılığı onları kendilerince tutturdıkları bir yola sürükler. Osman ve Seher'in eskiye dönük olarak sürekli aşklarından ve kaçırdıkları fırsatlardan söz etmeleri, özellikle Orhan'ın çocuklarına karşı ilgisiz tavrı, onları aileden giderek uzaklaştırır. Böylesi bir iletişim bozukluğu içindeki ailede bir de Büyükbaba Hasan'ın kendisiyle yaptığı hesaplaşmaya tanık oluruz. Askerdeyken kendisine yalvardığı arkadaşına, yardım etmemesini hatırlamaktadır. Vicdan azabını duyduğu bu olayı kendi kafasında bitirebilmek için yıllardır o'nun ailesine yardım etmek için çabalamaktadır. Yine de bu konuda tatmin olmaz. Son olarak oğlu Orhan'ın yaptığı evlerden birini aileye ucuza satın aldırarak kendini rahatlatır. Ancak apartman eksik malzeme kullanımı yüzünden çöker. Annenin bu yüzden ölümü, Büyükbaba'yı iyiden iyiye suçluluk duygusuna iter. İnşaatın yıkılması ailenin diğer fertlerini de etkilemiştir; hem Orhan'ı suçlamakta hem de o'na yardım etmek istemektedirler. Orhan'ın avukatlığını, Seher'in yıllar önce aşık olduğu adam üstlenir.¹⁷¹ Parçalanmışlığın, iletişimsizliğin yarattığı sorunlara küçük hesaplar çerçevesinde maddiyatçı bir tutumun yolaştığı facia da eklenince iyice çıkmaza sürüklenen aileyi içine düştüğü durumdan kurtaracak olan yine eskiye ait bir değerdir.

BİR BAŞKASI (Ergun Sav/ 1990)

¹⁷¹Hidayet Sayın, Köklerdeki Kurtlar, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.

Oyun *Gecekondu*, *Entelve Yap-Sat* bölümlerinden oluşur. Her üç bölümde de aynı adları taşıyan oyun kişileri farklı kimlikler ile karşımıza çıkar.

Gecekondu adlı birinci bölüm, Ankara yakınlarında iki gözlü bir gecekonduya geçer. Ahmet karısı Ayşe ve üç çocuğu ile ekonomik zorluklar içinde yaşamaktadır. Ahmet'in eski çırağı Mehmet dükkân açmak için Almanya'dan gelir; Ahmet o'nu evinde ağırlar. Mehmet Ahmet'in yanında çalışmasını istemektedir. Dükkân açılır. Bu sırada Mehmet'in Ahmet'in karısı Ayşe'ye karşı ilgisi artar. Ahmet'i parça alması için Eskişehir'e gönderir. Amacı Ayşe ile birlikte olmaktır. Ayşe karşı koysa da Mehmet o'nu Almanya'ya götüreceği vaadiyle kandırır. Birlikte olurlar. Bu sırada Ahmet gelir; olanları anlayınca ekmek bıçağını alarak odaya dalar.

İkinci bölüm, bir apartman dairesinde geçer. Tipik bir orta- sınıf kesimini yansıtan bu evde, birinci bölümde gördüğümüz olaylar gazete haberi olarak geçer. Ahmet muhasebeci olarak çalışmaktadır. Ayşe evde sürekli dizi izleyen bir kadın olarak rutin hayatın sıkıcılığını yansıtır. Ahmet'in arkadaşı Mehmet davet aldığı bu çiftin evine gelir. Bu defa erkeğe yanan kadın olur. Ayşe Mehmet'ten hoşlanır ancak Mehmet 'entel' bir karşı duruşla başlangıçta kadına yanaşmaz. Bu durum kısa sürer ve birlikte olmaya başlarlar. Gizli birlikteliklerinin ikincisinde eve gelen Ahmet'e yakalanırlar. Ahmet onların fotoğraflarını çekerek durumlarını belgelemiştir. Elindeki belgeleri karısından boşanabilmek için kullanacağını açıklar. Zaten evlilikleri sorunlu olan çift ayrılmaya karar verir; Ahmet bu olaya vesile olduğu için Mehmet'e teşekkür bile eder. Ahmet eşyalarını toplar; evden gideceği sırada Ayşe engel olur. Ahmet'e bir miktar para vererek işi tatlıya bağlar. Bu defa evden kovulan Mehmet olur.

Yap- Sat bölümü ise ultra- lüks bir apartman dairesinde geçer. Birinci bölümdeki olay, burada da gazete haberi olarak verilmektedir. Bu bölüme konu olan insanlar, Adam'ın sevgilisiyle yakaladığı karısını bıçaklamasını tuhaf karşılar. Çünkü bu defa tanık olduğumuz ilişki sıra- dışı bir ilişkidir. Ahmet evli bir adam; Ayşe ise birlikte yaşadığı sevgilisidir. Ahmet üç torun sahibi biri olduğundan Ayşe'nin çocuk fikrine bir türlü yanaşmaz. Ahmet, Amerika'da okumuş bir iş adamı olan Mehmet'in köşkünü alıp yerine apartman yapmak istemektedir. Mehmet buna karşı çıkınca, Ahmet Ayşe'den o'nu ikna etmesini ister. Önce karısını bu iş için peşkeş çeken Ahmet sonra da aralarındaki ilişkiyi kullanarak Mehmet'in önüne köşkü satacağına dair bir sözleşme dayatır. Ayşe kendinin bu işte kullanıldığını anlayınca tekrar kendi kişiliğini kazanmak ve tek başına ayakta kalabilmek için iş

başvurusunda bulunur. ¹⁷²

Oyun üç farklı çevrede geçerken ilişkilerin uygarlaştıkça çözümlerin basitleştiği ama bir o kadar da yozlaştığı görülür. Geleneksel aile yapısının dışına taşan ilişkilerde gerek erkek gerek kadının içinde bulunduğu sorunlar toplumsal statülerine bağlı olarak karşımıza çıkartılır. Evliliklerde ya da erkek- kadın ilişkilerinde kötü giden beraberlikler dışarıdan gelen bir yabancı yoluyla açığa çıkartılır. Yaşanan ilişki ağları benzeş olsa da sosyal çevrenin insan üzerindeki etkileri ve kültürel donanım dolayısıyla insanlarda bu olaylara karşı farklı tepkiler oluştuğunu görürüz. Gecekonduyan ultra lüks daireye uzanan bu medeniyete gidiş aslında yalnızca bir görüntü ve imajdır. Kültürel gelişimini henüz doğru düzgün tamamlamamış bir toplumda kadın hangi çevreye girerse girsin aynı muamele ile karşılaşmaktadır. Oyun, modernize olmuş bir toplumun gelişmemiş ve ilkel yanını öne çıkartır.

BİR SABAH GÜLEREK UYAN (Necati Cumalı/ 1985)

Yazar, kadını 'cinsel obje' ya da 'süs bebeği' olarak görüldüğü bir ortamın içine sokar. Bu kez ele alınan kadının aydın kişiliği öne çıkmaktadır. "Suna Say, evlenerek üniversiteyi yarıda bırakmıştır. Oyundaki erkeklerin her birinin başarılı olması, kadının durumunu vurgulayacak bir tezatlık oluşturacak niteliktedir. Sadri Fincancıbaşı büyük bir işadamı, Bülent Tunalı büyükelçi, Halim Soyköse profesör, Faruk Karlıdağ tanınmış bir avukat, Ergun Uran genç yaşta üne ulaşmış sevilen bir şairdir. Yazar, oyun kişilerinin bu ortak yanının dışında başka bir ortaklık da belirler. Suna Say'ın hizmetçisi olan Nazife Işık dışında kimse mutlu değildir. Aydın olmaları mutlu olmalarına yetmez." ¹⁷³ Suna orta yaşlı, güzel, alımlı, dul bir kadındır. Kocası Hulki Bey'in ölümünden sonra bir çok erkeğin ilgi odağı haline gelir. Bu erkeklerin hepsi de Hulki Bey'in arkadaşlarıdır. Kocasıyla arasında yirmi üç yaş bulunan Suna, on altı yıllık evlilikleri boyunca hep dingin, ölçülü, sıradan bir ilişki yaşamıştır. Kendini çembere alan erkeklerin hiçbirine yüz vermeyen Suna, üniversite arkadaşı Gönül'ün tanıştırdığı şair Ergun'a karşı ilgi duyar. Bu ilgi kısa zamanda aşka dönüşür. İkisi de birbirlerini sevmektedir. "Arada Suna'nın uyurgezer gibi yaşadığı yirmi yıla yakın bir süre var. Duyguları kor altında kalmış gibi geçirdiği bir yirmi yıl. Suna bu sürenin sonunda ilk kez severek, sevilerek yaşadığı bir sabah gülerek uyandığı bir aşkı sürdürebilir mi? Çevresinin değer yargılarına sağır kalarak

¹⁷² Ergun Sav, *Bir Başkası*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1995.

¹⁷³ Hülya Nutku, "Necati Cumalı'nın Oyun Yazarlığı", *Yayınlanmamış Makale*, s. 8.

yaşam koşullarını değiştirebilir mi? En önemlisi kendisinden on yaş küçük bir erkeğin yeminlerine, vaatlerine bağlanabilir , kendisi sevdiği sürece sevdiğine inanabilir mi?" ¹⁷⁴ Ne yazık ki oyunda bu soruların yanıtları karamsar bir biçimde gelecektir. Ergun evlenmeyi, ev açmayı düşünemeyecek kadar parasız bir öğrencidir. Suna'nın ekonomik durumu da iyice bozulur. Aralarında yaş farkı olduğundan çevresi onları rahat bırakmaz; Suna'yla evlenmeye kararlı olan Ergun iş bulur. Suna şairliğin dışında bir iş yapmak zorunda kalan Ergun'un mutsuz olduğunu düşünmektedir. Genç şairin kendisini ve kızını geçindirmek için sıkıcı bir işte çalışmasını istemez. Suna, çevresinin etkisiyle de Ergun'u terk eder ve kendisiyle evlenmek isteyen Sadri Bey'e olumlu yanıt verir. *Sadri Fincancıbaşı'nın ilk evliliği adetâ kendi kişiliklerinden soyutlanmış, kendileri ile evlendiği kadın arasında olmaktan çok, sağladıkları yaşam koşulları ile seçtiği kadın arasında kalan bir evliliktir. Suna da evlenirken kurtulamıyor bu yanılgıya düşmekten.* ¹⁷⁵ Suna 'süs bebeği' olarak bir erkeğin koruması altına girmeyi kabullenir. Böylece Suna da diğerleri gibi kendi bireysel tercihini değil, mutsuzluğu pahasına toplumsal tercihi yerine getirmiş olur.

Kadının toplum içindeki konumu, toplumsal tükenişin bir sonucu olan bireysel mutsuzluk noktasında vurgulanır. Bir açıdan kadında yansıyan toplumsal tükeniş söz konusudur.

OYUN BİTTİ (Recep Bilginer/1981)

Ekonomik bağımsızlığı olduğu halde bir erkeğin yalandan da olsa sevgisine ihtiyaç duyan Münevver ile, ekonomik açıdan kocasına bağlı ama kendisine duyulan sevgiden emin Meliha arasındaki kader birliği 'aldatılma' üzerine kurulur. Her iki kadın da, ayakta kalmanın koşulunu yanındaki erkeğe bağlamıştır.

Münevver kocasını bir uçak kazasında kaybedince, bakımını üstlendiği ve üniversitede okuttuğu kardeşi Feride ile yalnız kalır. Kocasından dolayı yüklü bir mirasa konan Münevver parasının hesabını yapmayan, savurgan bir kişiliğe sahiptir. Kocasını öldürmeden önce giyime, kuşama olan düşkünlüğü, bakımında kendine gösterdiği özen bilinen bir şeydir. Ama kocasını kaybedince, ardından yaşadığı acı ile abartılı bir matem havasına girer. Öldükten sonra kocasının yanına gömülebilmek için yaptırdığı iki kişilik anıt

¹⁷⁴Atila Sav, "Bir Sabah Gülererek Uyan", *Milliyet Sanat*, sayı: 134, 15 Aralık 1985, s. 43.

¹⁷⁵Hülya Nutku, *Aynı*, s. 9.

mezar bunun kanıtıdır. Hergün mezarı ziyarete gider. Bu durum yaklaşık bir yıl sürer. Kendini o kadar salmıştır ki en yakın arkadaşı Meliha ve kocası Halit o'nu yaşadığı durumdan kurtarmak için olağanüstü bir çabaya girer. Özellikle Halit Münevver'e gereğinden fazla yakınlık gösterir; Meliha bu durumu desteklerken Feride yapılanların gösteriştten başka bir şey olmadığını söyler ve böylesi yapay ilişkileri reddeder. Münevver kocasına hâlâ aşık olduğunu üstelik bu çiftin birbirini çok sevdiğini söylese de genç, güzel ve zengin bir dul olarak erkekler açısından bir tehlike taşıdığını da farkındadır. Nitekim Feride haklı çıkar; Halit ile Münevver arasındaki dosthane dayanışma kısa zamanda aşka dönüşür. Meliha hiçbir şeyi farkında olmadan büyük bir saflık ve iyi niyet içerisinde, Halit'in son zamanlarda yaşadığı değişikliği işiyle ilgili sorunlara yorar. Münevver en yakın arkadaşının kocasıyla yaşadığı bu ilişkiden bir an için rahatsız olur. Ahlâk kuralları ve insan onuru açısından yanlış olduğunu düşündüğü bu ilişkide yine de aşkı seçer. Çünkü diğer seçenekte 'erkeksiz' ve 'yalnız' bir yaşam vardır. Kendi iradesini teslim ettiği Halit'e parasını da teslim etmekte bir sakınca görmez. Münevver kocasının salondaki fotoğrafını ve mezarının maketini kaldırarak artık yeni bir hayata başlayacağını sinyali verir. Feride bu yasak ilişkiye karşı çıksa da ablasının mutlu olduğunu bildiği için katlanmak zorunda kalır.

Münevver Halit adına harcama yapmaktan kaçınmadığı gibi, hesapsız bir savurganlık içindedir. Halit'in kumar borçlarını ödemek o'na düşer; İzmir'deki arsalar satılır. Aslında vekâlet verdiği Halit'in, parayı dilediği gibi kullanmasını isteyen kendisidir. Sonuçta, Münevver'in elinde bir tek oturdukları ev kalır. Münevver Feride'nin nişanlısından hamile kaldığını ve evlenip Ankara'ya yerleşeceğini öğrenir. Bu duruma çaresiz izin verir ama yalnız kalmanın korkusu o'nu iyice telaşa iter. Meliha'ya karşı duyduğu vicdan azabı bir yanda, çözümsüz aşkı diğer bir yandadır. Sesini değiştirerek Meliha'yı arar ve telefonda 'kocasının o'nu boşayacağını' söyler. Feride'nin gidişini engellemek için otobüs terminaline 'ablasının intihar ettiği' haberini bildirir. Feride apar topar Münevver'in yanına koşar. Münevver bunalıma girer. Hareketleri kontrolsüzleşmeye başlar. İlk kez Feride'ye itiraflarda bulunur. Halit'in yalancılığını farkında olduğunu ama birinin yalan da olsa kendisini sevmesinin hoşuna gittiğini söyler. Kendi kurduğu dünyayı bile bile yıkmak istemediğinden Halit'ten ayrılmayı göze alamamıştır. Parasının eriyip gittiğini bilerek susmaktadır.

Feride'yi Ankara'ya yolladıktan sonra kocasının mezarını ziyarete gider. Münevver yeniden kocasının yasını tutmaya başlamıştır sanki. Mezarı yaptırtığı Taşçı'yı çağırarak kendi ölüm tarihinin kocasının yanındaki ikinci

mezara yazılmasını ister. Alinyazısını kendisinin belirleyeceğini söyler. Münevver plânını gerçekleştirmek için Halit'i o gece yemeğe davet eder. Meliha'ya da bir sevgilisi olduğunu ve o'nunla buluşacağını söyler. Meliha büyük bir özenle Münevver'i süsler. İki kadın aşktan, evlilikten konuşturlarken, Meliha Halit'le olan ilişkisinden söz etmeye başlar. Münevver Halit'in kendisini de karısıyla aldattığını öğrenir.

Akşam yemeğinde Halit ile Münevver başbaşadır. Halit her zamanki gibi Münevver'e olan aşkından sözeder. Münevver kendinin kullanılmış olduğunu farkındadır. Kurgusal olarak hazırladığı aşk gecesini, önce Halit'i sonra da kendini vurarak sona erdirir. Geride kalan Feride ve Meliha şimdi onların ilişkileri üzerine konuşmaktadır. Meliha Münevver'i suçlarken, Feride suçun Halit'te olduğunu söyler. Münevver tüm parasını Halit için harcamıştır. Geriye yalnızca boğazdaki bu ev kalır; Münevver teybe doldurduğu sesiyle Feride'nin kocası ve çocuğuyla burada yaşamasını ister; evliliği ile ilgili tavsiyelerde bulunurken kendi yaptıklarının pişmanlığını yaşar gibidir.

Oyunda, bir yandan aldatan , bir yandan aldatılan iki kadının kendilerini var edebilmek için erkek egemenliğine kolaylıkla teslim olduğunu görürüz. Münevver yalnızlık korkusunu bir erkeğin sevgisiyle ortadan kaldırmaya çabalarken, bile bile oynadığı oyunu sürdürmekten çekinmez. Meliha ise olup biteni farkında olamayacak kadar saf yaratışlı bir kadındır. O'nun yanılgısı kendisine bu kadar yakın olan bir erkeği tanıyamamasından kaynaklanır. Sevginin, aşkın kurallarını iyi bilen Halit Meliha'yı idare etmeyi becerebilmiş; Münevver'i de maddi çıkarları uğruna kullanabilmiştir. Daha ilk günden herşeyi farkında olan Feride ise susmakla hata ettiğini düşünür. Şimdi hamile kaldığı için alel acele evlendiği kocasıyla mutlu bir beraberliğe hazırlanmaktadır.

Münevver toplumda kabul görmeyen bir ilişkiyi sürdürerek genel ahlâk kurallarına başkaldırmıştır. Ancak ilişkisini giderek toplumun kabul görür bir yerine oturtma çabasına girmesi, toplum ahlâkının üzerindeki baskısını göstermektedir. Halit'in karısından boşanmasını ve kendisiyle evlenmesini istemesi de bunun kanıtıdır. Oyunda her iki kadının da aşkı sevdiği erkek tarafından sömürülür. Münevver'in parasal anlamda da sömürülmesi, maddi çıkarların bu tür ilişkilerde belirleyici unsur olmasının önemli bir göstergesidir.

HULUSİ BEY'İN KIZLARI (Müzeyyen Engin Erim/ 1984)

Bir aile dramı olarak dikkat çeken oyunda, daha çok aile yapısı çözülerek bireylerin tek tek dramları üzerinde durulur. Ancak bireylerin dramını yaratan da bağlı oldukları aile kurumu içerisindeki sağlıklı bağlardır.

Hulusi Bey karısı Leman, büyük kızı Oya ve küçük kızı Güliz ile birlikte yaşamaktadırlar. Bilindik bir aile yapısı gibi gözükse de bu kurumda geniş bir toplum yapısı ortaya konulmaktadır. Hulusi Bey karısına ve kızlarına düşkün bir aile reisidir. Memur olarak çalışmakta, emekliliğini beklemektedir. Bahçe içinde tek katlı yaşadıkları evlerinde çiçeklere olan düşkünlüğü göze çarpar. Kızlarına kol kanat germiş, onlarla yakından ilgilenmiştir. Evin içinde gözlenen demokratik ortama rağmen Hulusi Bey'in gelenekçi bir yapısı vardır. Evdeki rolüne çoktan alışmış karısı ve annesine benzemeye çalışan uslu kızı Güliz'in dışında bu konudaki savaşı en çok Oya ile verir. Oya'nın özgürlükçü ve asî yanı Hulusi Bey'i çağdaş olmakla gelenekçi olma noktasında zorlar. Üniversitede ekonomi okuyan Oya'nın karanlık olduktan sonra eve gelmesi ile yaşanan tartışma bunun kanıtıdır. Oya sorgusuz sualsiz yaşadığı hayatı kanıksamış olan annesini suçlamaktadır. Okumaya düşkün, hayatın anlamını sorgulamaya , çevresini anlamaya çalışan bu kadının ev işlerine kendini adanmasına bir türlü anlam veremez. Leman hiçbir şeyin bozulmadan devam etmesi için uğraşmakta, ailesinden gördüğü sevgi de bu çabasını güçlendirmektedir. Kalp rahatsızlığı olduğu için o'nu üzmemeye özen gösterirler. Güliz ev işlerini öğrenmeye çalışan uysal bir kızıdır. Nişanlısı Ali'nin daha o zamanlardan belli olan kayıtsız hareketlerine bile boyun eğer. O'nun yanında mutlu olması bir evliliği devam ettirmek için Güliz'e yeterli bir neden olarak gözükür. Oya ise tamamen evliliğe karşıdır. Gördüğü en mutlu çift annesi ile babasıdır ama asla onlar gibi olmak istemez. Hele annesinin durumu o'na trajik görünmektedir.

Zaman geçer. Güliz Ali ile evlenir; iki tane çocuğu olur ama mutsuzdur. Kocasını kumar düşkünü biri olup çıkar; ailesine karşı ilgisiz ve sorumsuzdur. Güliz, çocukları adına katlandığı evliliği tamamen kendi özverisi ile sürmektedir. Bu durumdan ailesini haberdâr edip üzmemek istemez. Sırrını yalnızca Oya ile paylaşır.

Oya bir ev tutup ailesinin yanından ayrılır. Kendi doğruları ile biçimlemeye çalıştığı özgür hayatında ekonomik olarak yine ailesine bağlıdır. Kirayı babasından aldığı parayla öder. Zaman içerisinde Oya'nın Ateş adında diplomat bir gençle ilişki olur. Evliliğe karşı duyduğu ön yargılı düşünce

dolayısıyla Ateş'le ciddi bir ilişki kurmaktan da korkmaktadır. Taşındığı günden beri evinin karşısındaki telefon kulübesinin orada Oya'yı gözleyen Hulusi Bey, bu yolla kızını denetlemektedir. Durumdan haberdâr olan Oya en büyük darbeyi, Ateş ile ilk kez birlikte olmaya razı olduğu gece yine babası tarafından gözlendiğini anladığında yer. Ateş'i yollayarak babasını eve çağırır. Hulusi Bey kızının yaşadığı ilişkiye çağdaş bir mantıkla bakmaktadır. Oya ile evlenmek isteyen Ateş, bu durumdan yararlanarak düşüncesini Hulusi Bey'e açar. Hulusi Bey de evlilikten yanadır. Ancak bu konudaki kesin yargısını vermiş olan Oya evlilik fikrine yanaşmaz. Ateş ile ilişkisini sürdürse de evlilik konusunda yaşadıkları anlaşmazlık giderek bir kriz haline gelir.

Oya Ateş'ten hamile kaldığını anlayınca, Ateş'le evlenmek yerine çocuğu aldırır. Bu olay, Ateş açısından bardağı taşıran son damla olur ve Oya'yı terkeder. Yaşadıklarını unutabilmek için yeni bir kız bularak evlenir. Ancak aralarındaki tutku hiç bitmez. Ateş yurtdışına yerleşir. İki de çocukları olmuştur. Hulusi Bey ve Leman Hanım kızının hâlâ Ateş'i sevdiğini bilmektedirler ama artık evlenmiş olan bir adamdan da uzak durmasını istemektedirler. Oya bir iş dolayısıyla yurtdışına çıkacaktır. Baba, Ateş'in annesinden aldığı , Ateş'in karısı ve çocuklarıyla çektiği aile fotoğrafını Oya'ya göstererek o'nu etkilemeye ve fikrinden caydırmaya çalışır. Oya gitmeye karardır. Uçağına yetişeceği dar zaman içinde aldığı bir telefonla ailesinin evine gider. Annesi ölmüştür; babası ise bu durumu kabullenmekte güçlük çekmektedir. Güliz ne yapacağını şaşırmış bir durumda Oya'yı karşılar. İki kardeş bir yandan annelerinin acısını yaşarken bir yandan babalarını sakinleştirmeye uğraşırlar. Hulusi Bey, karısının bir süre daha yanlarında uyumasını istemektedir. Böylece Leman Hanım'a duyduğu sevgiyi içtenlikle belli eder.

Kalp hastası olan Leman Hanım yaşadığı üzüntüleri kaldıramamıştır. Bunun en somut olayı da Oya'nın evli bir adamın yanına giderek aşkını tazelemek istemesidir. Bir yanda evliliği başarılı olamamış iki çocuklu küçük kızı, diğer yanda sıradışı ilişkiler yaşayan büyük kız vardır. İkisi de mutluluğu yakalayamamıştır. Oyunda ailesini örnek almaya çalışırken yanlış yapan Güliz ile ailesini örnek almadığı için yanlış yapan Oya'nın durumu sergilenirken, çarpık aile ilişkileri, sağlıksız birliktelikler ve aşırı tutumların getirdiği sağlıksız yetiştirme sonucu yine sağlıksız aileler kuran evlâtlar gözler önüne serilir. Bireylerin aile kurumu içerisinde olduğu gibi toplum içerisindeki rolleri de tartışılır.

MEDİHA (Yüksel Pazarkaya/ 1989)

Mediha, Euripides'in 'kadının kara yazgısını' işleyen **Medea** tragedyasından uyarlandığı fikrini doğursa da oyunda antik tragedyaya gönderme yapılan yalnızca iki yer göze çarpar. Oyunun başında kadın sığınma- dayanışma evinde gördüğümüz Danışman kadının diğer kadınlara Euripides'ten kısa bir bölüm okumasından sonra kendilerinden birer parça bulmaları ama en çok da Mediha'yı anlattıklarını söylemeleri üzerine öykünün başlaması ve oyunun sonunda Mediha'nın çocuklarını öldürmesidir. Oyunun başında gördüğümüz sığınma evindeki kadınlar, Oyunda kadınlar korosunu oluşturan bir grup olur. Mediha, ortak yanları olan değişik yazgılı bu kadınlardan yalnızca biri ve aralarından öne çıkmış olanıdır.

Mediha ailesinin istediği gibi amcasının oğlu ile değil, sevdiği Hasan'la kaçarak evlenir. Töreler gereği yanlış yaptığı için ailesinden baskı gören Mediha yine de Hasan'dan vazgeçmez; o'ndan iki çocuğu olur. Hasan çalışmak için Almanya'ya gider. Burada kaldığı süre içinde karısını çok özlemiştir ama ülkede oturma izni alabilmek için o'ndan boşanıp geçici olarak Alman bir kadınla (Claudia) evlenmesi gerekmektedir. Hasan'dan yaşça büyük olan Claudia Hasan'ı baştan çıkartmayı başarır ; ikisi birlikte olmaya başlar. Hasan Danışman kadın yardımıyla Mediha'yı ve çocukları yanına almayı başarır. Kocasını kıskanan ve durumundan kuşkulanan Mediha boşanmaya yanaşmaz. Bu durum Hasan'ı Claudia'ya daha da yaklaştırır. Hasan Mediha'dan uzaklaşmaya başlamıştır. Mediha üzerine kuma geldiği için mutsuzdur. Claudia'nın o'nu küçümseyen tavırları da acısını büyötmektedir. "Anadolu kadının kuma sorunu, Almanya'da bir başka biçimde sosyo- ekonomik kökenli 'durum'a dönüşür. Kocasını seven, ona iki çocuk veren bir kadın için, kuma sorunu savaşılmaması çok daha güç ve köklü nedenlerden doğmaktadır. Kadın, desteksiz, dayanaksız olduğu tümüyle yabancı bir ortamdadır." ¹⁷⁶ Mediha kuma sorununa yakın ama içinde bulunduğu ortama yabancıdır. Kırsal kesimden Almanya'ya gelen bu kadın yalnızlığı ve açmazları içinde aynı zamanda bir kültür şoku da yaşamaktadır. Hasan ve Claudia çocukları da yanlarına alarak tatile çıkmak isterler. Mediha, çocuklarla birlikte kendini odaya kapatarak bu duruma engel olur. Mediha'nın beklenmedik bu davranışı karşısında kaygıya kapılan Hasan, Claudia'yı da alarak evden gider. Danışman kadın Mediha ve

¹⁷⁶ Atila Sâv, "Şinasi Sahnesi'nde Mediha", *Milliyet Sanat*, sayı: 190, 15 Nisan 1988, s. 46.

çocuklarını kiliseye götürerek güvenceye alır; polislerle oraya gelen Hasan çocuklarını geri istemektedir. Hasan'ın ısrarcı davranışları karşısında suskun kalan Mediha köşeye sıkışmıştır. Oyunun sonunda çok sevdiği çocuklarını öldürür. Mediha bu eylemi gerçekleştirirken ne yalnızca Hasan'ı cezalandırmayı ne de çocuklarını üvey anneye bırakmamayı hesaplamaktadır. Mediha çocuklarını öldürerek kendi kendini cezalandırır. Oyun boyunca yaşadığı iç çatışma çözümsüzlüğe vardığında kaçınılmaz eylemini gerçekleştirir. Mediha'nın yaşadığı çelişkiyi ve eylemini Yüksel Pazarkaya şöyle açıklamakta; *"Hasan'a olan sevgisinin, Hasan'la birleşebilmesinin başında da bir değerler çelişkisi gelenekler çatışması var. Sevgisi yüzünden ana babaya saygıyı unutuyor Mediha. Ya da sevgiyi herşeyin üzerine koyuyor, ama bu en yüce değerine toz konmaya başladığı an sevgi ölse bile etin istencinden kurtulamamanın işkencesini yaşamaya başlar. Ölüm onun için en temiz, en kolay yol ve çözüm olur. Ama amacı kurtulmak değil, kendisini de en korkunç cezaya çarptırmak, kendi eliyle evlat acısına çarptırmak. bu hem geleneklerimiz, geleneksel değerlerimiz hem de Mediha'nın psikolojik gelişmesi açısından tam bir uyum içindedir."*¹⁷⁷ Mediha, geleneklerimizde çocuğun en büyük değerlerimiz olduğunun bilince olarak adım adım uçuruma yaklaşır. Hasan'a olan sevgisi ve geleneklere olan bağlılığı kendisini uçuruma sürükleyen bu güçlere karşı direnmesini engellemektedir. Mediha, o değerlerin oluşturduğu insanlığını, kadınlığını korumak için ödünsüz savaşım vermeye kararlıdır.

Yaşanan olaylar Mediha aracılığı ile bir kadın sorunu olarak su yüzüne çıksa da oyunda, 'kültür şoku'nun insan üzerinde yarattığı trajik boyut yakalanır. Hasan da ekonomik zorlukları aşmak için gittiği Almanya'da tıpkı Mediha gibi farklı bir kültürün yarattığı tuzağa düşer. Oturma izni alabilmek için evlenmeye karar verdiği Claudia'ya karşı tensel bir istekten çok yararcı bir yaklaşım sergiler. Ama bir erkek olarak farklı toplumsal değerlerin, farklı yaşam anlayışlarının, farklı sevgi bağlarının ve farklı geleneklerin etkisi altında kalır. Oyunda, yazgısını toplumsal, ekonomik, kültürel koşulların belirlediği bireyin dramıdır anlatılan.

¹⁷⁷ Tahsin Konur, " 'Mediha' Kültür Çatışması Kurbanlarının Dramı", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 90, Mayıs 1988, s. 86.

İŞTE BAŞ İŞTE GÖVDE İŞTE KANATLAR (Sevim Burak/ 1982)

Erkek baskısı altında kadının yaşadığı ezilmişliği anlatan bir oyundur. Ziya Dağanalar, yüz yaşında ölmek üzere bir adamdır. Tıpkı bir kefen gibi beyaz çafşafı baştan aşağıya örtülmüş olarak salondaki yatağa uzanmıştır. İnemeler ve anlaşılmasız mırıltılar dışında yapabileceği hiçbir şey kalmayan bu yarı ölü insan, karısı Melek'in üzerindeki baskıya ve tahakküme devam eder. Melek'in halisünasyon olarak yarattığı görüntü ve duyduğu sesler üzerinde duyduğu baskının yarattığı korku ve kaygının göstergeleridir. Melek ve arkadaşı Nırvat kimi zaman ölü muamelesi yaptıkları kimi zaman ölümünü bekledikleri Ziya'nın başında o'nu sorgularlar. Psikolojik açılımlarla ilerleyen oyunda Melek ve Nırvat'ın bilinçaltı sahne üzerine gelir. Melek, on üç yaşında alındığı köyünden, Ziya'nın ailesinin Kuzguncukta'ki yalısına evlâtlık olarak getirilmiştir. Yanına geldiği Ziya'nın hem bakımını hem de kadınlığını üstlenen Melek sonradan o'nunla evlendirilir. Aralarında oldukça yaş farkı bulunan Melek'e psikolojik işkence yaptığı anlaşılan Ziya, ekonomik olarak Melek'e destek olmadığı ve parasından istifade ettirmediği gibi o'nu bir hizmetçi olarak kullanmıştır. Ziya yaşlandıkça, kadınlara olan düşkünlüğü artar. Melek'i sürekli aldatmaktadır. Ancak kadınlarla yaşadığı ilişki bir aşka değil cinselliğe dayalıdır. Nırvat'ı da bu yönde kullandığı anlaşılır. Hiç çocuğu olmayan Melek, bir çocuğun özlemini de çekmektedir. Yarı felçli duruma geldikten sonra Ziya'ya bir çocuk gibi bakmak zorunda kalmış; o'na duyduğu öfke giderek artmıştır. Ziya'yı, kendi elleriyle ölüme yollar. Gerçeküstü görüntülerle verilen bu sahnede, Melek, Ziya'nın canını almaya gelen kanatlı bir meleğe dönüşür.

Kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmış bireylerin diliyle anlatılan oyunda gerek söz düzeyinde gerek görüntü olarak simgelerle örülü yapı göze çarpar. Bilinçaltı ile açıklanan anlamlar ne kadar gerçekçi ise, gerçek anlarda yaşananlar o kadar gerçek dışı gibidir.

KARIM VE KIZIM (Recep Bilginer/ 1985)

Bir zamanlar küçük bir memur olan Rifat fakirlikten holding sahipliğine kadar yükselmiş bir işadamıdır; karısı İncila yaşadıkları fakir hayatı unutmak istercesine aşırı gösterişli bir yaşantıyı sürmektedir. Kızları Aysel ise zaten küçüklüğünden beri her istediği yerine getirildiğinden şımarık yetişmiş bir kızdır. Rifat karısının ve kızının seçtiği hayatı sürdürmelerine izin verir. Paraları akıtmalarına ses çıkarmaz. Sami , Rifat'ın

yardımcısı aynı zamanda şirketlerde hissesi olan bir adamdır. Rifat'ın şirketlerinden yararlanabilmek için Aysel'le evlenmeyi istemektedir. Kızıyla güzellik ve gençlik yarışına kendini kaptırmış olan İncila, bir zamanlar Sami ile yaşadığı ilişkinin de etkisiyle bu olayda kıskançlık gösterir. İncila karşısındaki kızı bile olsa böyle bir yenilgiyi kabullenmediğinden Şevki Yılmaz adında bir edebiyat öğretmenini araya sokarak; kızının ilgisini o'na yönlendirir. Şevki Yılmaz fikirleriyle Aysel'i etkiler; o'nu 'süs bebek' likten çıkararak kişiliğini bulmasına yardımcı olur. Nefretle başlayan ilişki aşka dönüşür. Aysel ile Şevki Yılmaz evlenmeye karar verir. Rifat bu ilişkiye aralarındaki sınıf farkından dolayı sıcak bakmasa da kızının olumlu yönde değişmesinden memnundur. Bu arada İncila Sami ile ilişkisini ilerletir. Sami Aysel'i elinden kaçırmanın telaşını yaşamaktadır ama İncila'nın tuzağından da kendini kurtaramaz. Aysel evlerinde Sami ile İncila'yı öpüşürlerken yakalar. Bir zamanlar evlenmek için kendisine kul köle olan Sami'yi annesinin elinden almasına dayanamayan Aysel, yenilmiş bir kadının kıskançlığıyla annesine öfke duyar. Bu gizli ilişkinin açığa çıkması İncila'yı da rahatsız etmiştir. İki kadın birbirine şantaj yapmakta; aynı evin içinde iki düşman gibi yaşamaktadır. Rifat bu gerginliği farkındadır ancak hiçbir sorusuna yanıt alamaz. Aysel yine eski şaşalı günlerine dönerek Sami'yle beraber olmaya başlar. İncila kendisine yapılan bu ihanet karşılığında Şevki Yılmaz'ı ağına düşürmeye çalışır. İlişkiler iyice birbirine girmiştir. Rifat dertlerinin ne olduğunu anlayamadığı karısı ve kızını ayrı ayrı tatile gönderir. Bulundukları çevreden uzaklaşmalarının onlara iyi geleceğini düşünmüştür. Tatil dönüşü yakın çevresini, karısını, kızını, Sami ve Şevki Yılmaz'ı evinde toplar. Karşılama partisi dediği bu törende amacı başkadır. Birilerinin gerçeği itiraf etmesini bekler ama çabası boşunadır. Rifat bütün olup biteni farkında olduğunu göstermek için gerçekleri bir bir sıralar. Çevresinde dönenlerin hep dışında kalmayı, sabretmeyi ve olayları hoşgörü ile yoluna koymayı istemiştir ama başaramadığını görür. Onlara en büyük cezanın mirastan menetmek olduğunu bilir. Bankadaki bütün paralarını başkalarının adına hayır kurumlarına yatırmıştır. Şirketlerin yönetimini yakın arkadaşı Yakup Ali'ye bırakır. Birbirine düşman ana kız şimdi mirastan hakları olan payları alabilmek için birleşirler. Ancak Rifat kararından dönmez. Onları fakir hayata döndürerek, cezalandırmak istemektedir; eğer birgün yaptıklarından pişmanlık duyarlarsa şirketin başına geçmeyi kabul edecektir. Onlar için 'cehennem'den farksız olacak bu yaşantıya katlanmalarıyla ancak insanlıklarını kazanabileceklerini düşünmektedir. ¹⁷⁸

Kutsal bilinen aile düzeninin yerini paranın hüküm sürdüğü sahte ilişkiler alır. Bencilliği, kıskançlığı, fesatlığı besleyen maddi değerler, manevî değerleri alaşağı etmiştir. Oyunda konakta çalışan hizmetlilerden Safiye ve Uşak'ın birbirlerine olan aşkı ve evlilikle neticelenen sevgileri onaylanan aile düzeninin temsilcisi gibidir. Yozlaşan değerler sisteminde aile düzeninin de yozlaşması kaçınılmazdır. Yazar, alışılmışın ve toplum ahlâk kurallarının dışında seyreden erkek- kadın ilişkilerine feodal bir merkezden bakmaktadır.

KISKANÇ (Recep Bilginer/ 1987)

Recep Bilginer'den toplumda çarpık gelişen evlilik ilişkilerine bir bakış daha gelir. Farklı açılardan baskı altında kalan 'kadın'ın kendi evliliğinden kaçarken başka bir ilişki biçiminde nasıl ezildiğini görürüz.

Şerif, kocası Sedat'tan kaçıp kendisine sığınan Mualla'yı ailesinden kalan eski bir konağa getirir. Mualla'nın kocası kendisine zorla kürtaj yaptırmıştır; üstelik gerdeğe girdikleri ilk geceden sonra bir daha birlikte olmamışlardır. Sedat'ın cinsel tercihinin erkeklerden yana olduğunu öğreniriz. Mualla evliliğe alışmış bir kadın olarak erkeksiz kalamayacağı gerekçesiyle Şerif'e sığınmıştır. Şerif Mualla'yı sevmesine karşın o'na evlenmeden dokunmayacağını söyler. Şerif, evlenmeden önce hiçbir kızı bu eve getirmeyeceğine dair anne ve babasına söz vermiştir. Eski konakta geçmiş değerleri anarak kendi ailesi ve küçüklüğüne dair anıları sürekli tazeleyen Şerif, geçmişe bağlı yaşamaktadır. Kıskançlığından dolayı, Mualla'yı kilit altında tutmaya başlar. Mualla, cinsel gücünden kuşkulu ilk kocasıyla, aileden kalma konağının geçmiş yaşantısına ve değerlerine sıkı sıkıya bağlı yeni kıskanç kocası arasında gidip gelen genç bir kadındır. Sedat karısına bilgisi ve isteği dışında kürtaj yaptıran, Şerif ise karısını kilit altında tutan, belirli saplantılara tutsak bir adamdır. Her üçü de sağlıklı bir toplumun ürünleri gibidirler.

Çarpık aile ilişkileri ile değişen toplum düzenini vermeye çalışan yazar bunu desteklemek için oyuna ek olaylar sokmuştur. Sedat işsiz olduğundan ekonomik sıkıntı içindedir; bu yüzden de Mualla'nın kaldığı yalıtı soyma plânları kurar; evde çalışan hizmetçi kızla (Döndü) işbirliği yapmak ister. Tüm yoksulluğuna rağmen bu soygun tasarısına karşı direnen Döndü, toplumun hâlâ yaşatmaya çalıştığı 'namus kavramı'nı savunur gibidir.

¹⁷⁸ Recep Bilginer, *Karım ve Kızım*, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları GenelMüdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.

Konağı yıktırarak yerine beton yığını yapmak isteyen bir aile dostu da 'günün adamı'nı tarif eder niteliktedir.¹⁷⁹ Eski değerlerden yeni değerlere geçişte yozlaşan kültürün temsilcileridir, bunlar.



¹⁷⁹ Recep Bilginer, *Kıskanç, Çoğaltılmış Metin*, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.

IV.) TOPLUMSAL SORUNLARI BİREY EKSENİNDE İRDELEME EĞİLİMİ

1980 sonrası yaşanan siyasal süreç toplumun bazı kesimlerinin ağır bedeller ödemesine neden olur. Özellikle sol görüşlü grupların, aydınların darbe yediği askeri rejim döneminde, onlarca idam, yüzlerce tutuklanma, binlerce gözaltı ve işkence olayları gerçekleşir. 12 Eylül döneminde kurulan sıkıyönetim mahkemelerinde yargılanan pek çok insan ağır cezalara çarptırılır. Bağımsızlığı olmayan ve doğal mahkeme kavramına girmeyen bu mahkemeler sivilleri de yargılama yetkisini eline alınca, hukuk devleti ilkesi yasalar yoluyla ihlâl edilmiş olur. 'Kanlı terör'ün bitirildiği yolunda gurur duyan askeri yönetim devlet eliyle terör yapmaya devam eder. İdam cezaları devlet eliyle işlenen cinayetlerin açık örnekleridir. Adil yargılanma ilkesinden uzaklaşıncı toplumda oluşan güvensizlik, korku ve sessizliğe dönüşür. İdarî erkin birey hak ve özgürlükleri üzerindeki müdahale olanakları yine yasal bir çerçeveye olan 82 anayasası ile genişletilir.

Askeri rejimin ardından gelen demokratik bir sivil hayatın başladığı iddia edilirken yaşam pratiğinde bunun tam tersi uygulamalar yapıldığı gözlenir. Toplumsal karamsarlık yaratan bu süreçte birey kendi dünyasına çekilir. 1980 sonrası yaratılan değer bunalımı yazarlar tarafından daha çok birey açısından ele alınarak irdelenir. Hukuk, bürokrasi ve toplumsal değerler sorgulanmaya başlanır. Oyunlarda, kimlik bunalımı yaşayan, umudunu öldüren, bireysel terör uygulayan, sisteme uyum sağlamak adına değişen birey güvensizliği, korkuları, saldırganlığı, sessizliği ile hem sorgulayan hem sorgulanan nesneye dönüşür. Yalnızca bu da değil, sistem kendi içinde yaşama şansı tanımadığı bireyler yoluyla da sorgulanır.

SAHİBİNİN SESİ (Sevim Burak/ 1982)

Oyunda, hastalıklı bir ruha sahip Bilal kişiliğinin toplumsal marazılığı yansıttığı söylenebilir. 1980 sonrası dönemin yarattığı kuşkucu, güvensiz bireyin özelliklerini taşıyan bu kişinin yaşadığı kimlik bunalımı çarpıcı bir şekilde vurgulanır.

Sahibinin Sesi Sevim Burak'ın **Yanık Saraylar** adlı kitabında yer alan **Ah Yarab Yehoa** adlı öykünün oyunlaştırılmasıdır. ¹⁸⁰ Oyun Kuzguncuk

¹⁸⁰ Sevim Burak, " Yanık Saraylar Serüeniyle On Üç Yıl Yaşadım", *Hürriyet- Gösteri*, sayı: 18, Mayıs 1982, s. 11.

azınlığının da oturduğu, ibadet yerlerinin ve mezarlıklarının bulunduğu bu yer eğlence hayatının da merkezidir. İçkili lüks gazinoların Avrupai eğlence tarzını taşıdığı bu semtin insanı olan Bilal bizzat bu hayatın aylıklığını ve keyfini yaşamaktadır. Tâ ki korkularına yenilinceye ve kendi sesi oluncaya kadar...¹⁸¹

Oyun Paşazadelerden Bilal Bey'in evinde geçer. Bilal Darülfünun'da Fransızca öğretmenliği yapmaktadır. Gece hayatı, eğlence yaşantısının ayrılmaz bir parçası gibidir. On yıldır birlikte yaşadığı Zembul Hanım bu durumdan şikâyetçidir. Bilal Bey, oldukça asabî, kavgacı ve huzursuz bir insandır. Yaşadığı kaygılar ve korkular o'nu hırçınlaştırmakta çevresine karşı saldırgan bir tutum takınmasına neden olmaktadır. Önüne geçemediği kuşkuculuk hastalığı yüzünden bir takım senaryolarla kendini doldurmakta, öfkesini Zembul Hanım'la olan ilişkisine taşımaktadır. Zembul Bilal'den bir çocuk istemesine karşın; Bilal ne bu fikre yanaşır ne de on yıldır söz verdiği nikâhı kıyar. Çocuk fikri o'nda kabuslar yaratacak denli korku uyandırmaktadır. Çocuğunun raşitik, özürlü bir 'ucube' olacağına inancı, korkulara neden olduğundan Zembul'la bu konuda asla uzlaşmaz. Mahallede ve çevrede Bilal'in tek bir dostu bile yoktur. İnsanları kırar ve küçümser. Aile dostları Ziya Bey ve o'nun karısı Melek Hanım bile o'nun gözünde birer düşmandır. Babasının Bilal'e anlattığı bir rüyadan yola çıkarak kendi yaşantısına monte ettiği sanal gerçekler; Bilal'in davranışlarına yön verir.

Bilal içkili , kafasında kuşlarla dolu olduğu bir gece sayıklamalarla gidip gelirken odasına Zembul ve Ebe Anastasya gelir. Bir süredir yataktan çıkmayan ve hasta olan Zembul'un üç aylık hamile olduğu anlaşılır. Bu duruma karşı çıkan Bilal, Zembul'un bu çocuğu düşürmesini istemektedir; çünkü çocuğun Ziya'dan olduğunu düşünür. Zembul buna şiddetle karşı çıkar. Ama Bilal biraraya getirdiği olayları öylesine güzel bir senaryo içinde aktarır ki Zembul'u çıldırtacak noktaya getirir. Bu iftira karşısında kendini öldürmeyi bile düşünen Zembul yaşadığı hayatın kendisine verdiği acılardan söz eder. Bilal'in geldiği nokta, yalnızca tesadüfî olayların o'nun kafasında bir sanrıya dönüşmesinden değil, babasının anlattığı bir rüyadan kaynaklanmaktadır. Rüyaların etkisini sonuna kadar taşıyan Bilal hastalıklı ruhunu da ele vermiş olur.

Bilal'in hayatına yön veren ikinci bir korku ise askerliğini yapacak olmasıdır. Yıllardır bir 'asker kaçağı' olarak yaşayan Bilal nüfus müdürlüğü'ndeki bir tanıdığın sayesinde savaşta şehit düşmüş bir pilot olan

¹⁸¹ Sevim Burak, *Sahibinin Sesi*, Adam yayınları, İstanbul, Ocak 1982.

Muzaffer Seza adlı bir askerin kimliğini edinir. Bir gece gördüğü rüyada evini polisler basar. Kendisini aramaktadır; Bilal aradıkları şahsın, kendilerinden önce o evde oturan kiracı olduğunu söyleyerek polisleri atlatır. Polisler çıkınca, havacı kıyafetiyle genç bir delikanlı olarak Muzaffer Seza gelir. Bilal'in kafasındaki kabus halisülasyona dönüşmüştür. Bilal karşısındaki kişinin varlığına inanmak istemese de durumun kendi gerçekliğine yenilir ve Muzaffer'le konuşmaya başlar. Kendisini öldürmek için geldiğini düşünür. Muzaffer ise soğukkanlı bir tavır içerisinde. Bilal'i tanımak ister. Bilal askerlik korkusunu küçükken attan düşmesine bağlar. Hatta o'na göre bütün korkularının temelinde çocukluğunda yaşadığı bu olay yatmaktadır. Evde sürekli kapıları kilitler; ortalıkta çocuk, kedi, köpek istemez; kazara evde olan bir ses ya da gürültü olsa sinirleri bozulur; bağırma başlar. Oysa Bilal asker çocuğudur. Küçüklüğü hep üniforma ve silahlar arasında geçmiştir. Ailesinin o'nun millî duygularıyla gurur duyduğunu söylemektedir. Oysa şimdi yalnızca resmi geçitlere giderek kendini tatmin eder. Bilal yüksek eğitimini Fransa'da yapmış ; oranın kültürel ve siyasal hayatıyla yakından ilgilenmiştir. Muzaffer savaşı bir ömür geçirdiği için o'nu kutlarken, alttan alta alay etmektedir. Bilal'in gözünde bir kahraman olan Muzaffer o'na nasıl öldüğünü anlatır. Gaz deposu alev alınca üç arkadaş yanarak ölmüşlerdir. Gaz infilâkı fikri Bilal'in kafasında başka çağrışımlara neden olur; bir anda yüzlerce insanın yanmasını düşünür. Muzaffer kaybettiği kimliğini Bilal'den geri ister; Bilal acınası bir halde yalana başvurarak nüfus cüzdanını polislerin aldığını söyleyerek durumdan kurtulmaya çalışır; Muzaffer ise bu yalanı şimdilik geçiştirerek oradan gider Bilal yaşadığı olayın etkisinden bir türlü kurtulamaz.

Zembul'un babası Faik Paşa ölür; askeriye nizamında görkemli bir tören düzenlenir. Cenaze sonrası Bilal babasından kalan karyola ve şilteyi eve getirir. Yorgunluğunu atmak için uzandığı şilteden topuğuna bir dikiş iğnesi batar ve etinden içeri girerek, kaybolur. İğne Bilal'in baldırına kadar ilerlemiştir. İğnenin verdiği fiziksel rahatsızlık giderek artar. Bir yandan mahalleli o'nu psikolojik yönden yıpratmaktadır. 'Asker kaçağı' olduğunu söyleyenler evinin camını taşlar. Bilal artık silahıyla yatıp kalkmakta, ayak takımı dediği mahalleliye lanet yağdırmaktadır. Karşı komşusu Filip Efendi taşınmış yerine başkaları gelmiştir. Bilal bunların polis olduğunu ve kendisini gözlediğini düşünür. Elinde dürbün bütün gün mahalleye taşınanları gözetlemektedir. Bu sırada Yaşlı bir Adam gelir. Bilal bu Yaşlı Adam'ın karşıya taşınan yeni kişilerden olduğunu düşünür. Adam gazla yanmıştır ; yanan tüylerinin yerine çıkanlar beyazdır. Bu ürkünç görüntü

Bilal'i rahatsız eder. Ama sonunda o'nun Muzaffer Seza olduğunu anlar. O'na göre, mahalledeki bütün bu hareketlenme ve gözetim altına alınması Muzaffer'in kışkırtmasının bir sonucudur . Bilal kendini tehlikede görmektedir; yardım etmesi için 'gizli teşkilat' üyesi ve çocukluk arkadaşı Osman Sabri'yi evine çağırır.

Bilal tam olarak kaygılarının tutsağı olmuştur. Kuşkuculuk noktasına varan korkuları sonucunda takip edildiğini, kapının arkasında sürekli birinin olduğunu, sivil polislerin o'nu gözlediğini düşünür. Bilal halisünasyonlar görmeye başlar. Herkesin birbirine benzediğini düşünür; hep aynı giyimli insanlar başka başka kişiler olarak karışısına çıkmaktadır. Kuşlandığı insanın tarifini yaparken Osman Sabri, bu kişinin Muzaffer Seza olduğunu anlar. Osman Sabri'ye göre korkulacak bir şey yoktur; şehitlik mezarında kemikleri erimiş biridir o. Bunlar Bilal'i rahatlatmaz. Bu insanların yerine bir ikincilerinin her zaman olacağını ve nifakın kökünün onlarda olduğunu söyler. Bilal Osman Sabri'ye bu adamın, mahalleyi de kaplayan ve avam takımı dışında oturulan köşkleri ve yalıları hedef alan bir yangını tasarlandığını söyler. Bilal mahalledeki bütün evlerin kendi evine olan uzaklığını adımlayarak hesaplar. Böylece kaç teneke gaza ihtiyacı olduğunu bulmaya çalışır.

Bu sırada Zembul bir oğlan çocuğu dünyaya getirmiştir. Bilal çocuğun başının sola eğimli olduğunu söyler; o'na göre bu çocuk hastalıklıdır. Bilal'in vücudundaki iğne giderek ilerlemekte ve acı vermektedir. Bilal artık bir kopma noktasına gelir. Kendi eviyle komşularının evi arasındaki mesafeleri ölçerek insanlarla arasında olan yakınlık ve uzaklık derecelerini anlamaya çalışmaktadır. Giderek mantıksız bir matematiğe dökülen bu mesafeler Bilal'in de aklını kaybettiğini açıkça gösterir. Bilal Zembul'un tüm karşı koymasına ve yalvarmasına karşın o'nu bodruma götürür. Bundan sonra yapacaklarını Muzaffer Seza yönlendirmektedir. Kulağına söylediklerin uygulayan Bilal Zembul'u bodruma kilitler. Bu arada iğne Bilal'in kalbine doğru ilerler; eğer ölürse kibriti çakacak vakit bulamayacaktır. Bilal iğneği takip edemez duruma gelir; fazla hareket etmemeye çalışır; bir koltuğa oturur ve iğne kalbine saplanır. Bu kısa süreç içerisinde mahallede megafonla yapılan bir duyuru üzerine yangını Bilal Bağana'nın çıkaracağı duyurulur ve herkes uyarılır. Etrafı polisler sarmıştır; etraf kalabalıklaşır, gürültüler, bağırışlar arasında Zembul ve bebek kurtarılır. Geriye kalan ve plaktan verilen tüm sesler Bilal'in kendiyle hesaplaşmasıdır. Seslerin birbirine karıştığı oyun sonunda Bilal ölmüştür.

Kendini ölüme götürecek bir hesaplaşmanın içine giren Bilal'in tüm hezeyanlarını kapsayan bu oyun, toplumsal değerleri sorgular. Bilal'in korkuları ve kaygıları yoluyla toplumun içinde bulunduğu buhran yansıtılır. Devlet ve millet için yapılacak olan şeyler belli ve keskindir. Arası olmayan bu alanda kaçışlar yaşanamaz. Oysa Bilal asker bir ailenin çocuğudur. Askerlikten kaçması üzerinde psikolojik baskı yaratır. İmtiyazlı kişiler uğruna ölünen savaşlarda bir kahraman askerin kimliğini edinmesi boşuna değildir. Bu da çıkış olmaz; üzerinde taşıdığı kimlik o'nu rahatsız eder. Bir gün yakalanacağı korkusu ile sürekli takip edildiğine ve gözetim altında tutulduğuna inanır. Kimseye güveni kalmaz. Gerçekte kim kimdir, sivil polisten polisi sivilden ayırt edemez. Kafasının içindeki sorularla kendini yargılamaya başlayınca ölümüne neden olacak bir sürecin içine girer. Solcuları, devrimi gerçekleştirmek isteyenleri suçlar; ayak takımı dediği halktan kişiler arasında otursa da kendini hep onlardan uzak görür. Savaşa katılmamış biri olarak kendini yararsız görmesi, bir şeyler uğruna mücadele edenlerin eylemlerini de o'nun gözünde geçersiz kılmaktadır.

İnsanın içsel ve dışsal baskılarla kendisine ve çevresine uyguladığı şiddetin toplumsal gerekçeleri gözler önüne serilirken, birey vicdanı ile karşı karşıya bırakılır. Edindiği kimlikle kendi kimliğini yaratmaya çalışan bu insan hesaplaşmasının sonuna dayanamadan ölür.

Oyunun anlatım özelliği, sahne geçişlerinin ve olayların akışının sanki bir bilinç akışı gibi rahat ve hesapsız olmasıdır. İnsan zihni, sahne olanaklarına hükmeder gibidir. Ansızın beliriveren ve kaybolan kişiler, birden bire değişen zaman gibi... *"Oyunda geçmiş ile şimdinin, gerçek ile düşün, bilinçaltı ile bilinçli anın gitgide içiçe örülerek, tek zaman ve anlatım düzleminde bulunduğu Sahibinin Sesi, bu özgün oyun yapısı ve oyun diliyle belirgin özelliğini kazanır. Yaşamın fantazileştirilmesi ile fantazinin yaşamlştırılması, oyunda karşılıklı olarak birbirini örür ve çözer; olaylar ve kişiler, bu 'dolayımlaşan- dolaysızlaşan yaşantı' yı temsil ederler."* ¹⁸²

KÜL RENGİ SABAHLAR (Haluk Işık/ 1989)

1980 askerî darbeyle birlikte ülkedeki antidemokratik ortamı tüm siyasal gerçeklik içerisinde veren bu oyun, sıkıyönetim döneminde geçer. Askerî darbeden az önce yaşanan kaotik ortamda korsan bir miting sırasında elindeki silahla havaya ateş eden bir gencin üzerine yıkılan cinayet davası

¹⁸²Aziz Çalışlar, *Tiyatro Oyunları Sözlüğü*, Türk Tiyatrosu 2, Mitos -Boyut Yay., Tiyatro Kültür Dizisi 10, İstanbul 1994, s. 236.

öldürülen kişinin bir asker mensubu olmasıyla çözümsüzlük kazanır. Ölen bir asker öldüren ise sol görüşlü bir anarşist (!)' tir. Tüm siyasî faaliyetlerin durdurulduğu bu dönemde, en çok darbeyi yiyenler de sol görüşlü gruplar ve örgütler olmuştur. Devlet başkanı durumu şu sözlerle özetler;

BAŞKAN -- Amaçlarından sapmışlardı. Birer anarşi ve terör yuvası haline gelen bu örgütlerin, yurtdışı bağlantılarını biliyoruz. Bunlar yurtdışında da aleyhimize yayınlar yapıyor, yıkıcı, bölücü faaliyetlerde bulunuyor, bunları biliyoruz. Şunu unutmayın, bu ülke anarşi ve terörden çok çekti... Binlerce insan öldü. Askerler, polisler, onların dul ve yetimleri... Bakıyorum, bunları hiç sormuyorsunuz. Bir de bu açıdan değerlendirin bizi. Bir İnsan Hakları tutturmuş gidiyorlar. Ülkemiz bir ateş çemberinde. Bizi kısıpca almak istiyorlar. Kendimizi korumayalım mı, bırakalım da ülke parçalsın mı? Hayır buna izin vermeyeceğiz. ¹⁸³

O dönemde siyaset alanında yaşanan kaos dolayısıyla siyasi otoritede yaşanan boşluğun yerini doldurduğu iddiasıyla legalleştirilmeye çalışılan ordu yönetimi ve bu yönetimin uyguladığı sıkıyönetim koşulları altında ülkemizde yaşanan olağanüstü durumların birey aleyhine nasıl işletildiğinin oyunu olan **Kül Rengi Sabahlar** idam sehpasına giden bir gencin yaşadıklarını hem hukuk ve devlet anlayışı hem de yakın çevresi açısından ele alır.

Oyun Delikanlı'nın infazının yapılacağı sabahın akşamında avukatların hukuksal açıdan son bir çare aramaya çalıştıklarını görürüz. Bundan sonraki olaylar kronolojik bir sıra izlemez. Zaman zaman ileri zaman zaman geri dönüşlerle yapılan zaman sıçramalarıyla gelişen episodik yapıdaki oyun tamamlandığında tüm parçalar da yerine oturmuş olur. Delikanlı'nın idamının üzerinden yıllar geçmiştir; bir gazetecinin yaptığı araştırma sonucu anlatılanlar ve o an'lara dönüşle yaşatılan olaylarda adalet mekanizmasının bireyi yoketmek pahasına nasıl yanlış işletildiği gözler önüne serilir. Henüz on sekizini bile doldurmamış bir gencin, yaşını tespit için yaptırılan kemik grafisinin sonuçları hastaneden gelmeden idama gönderilişi, devlet eliyle işlenen cinayetlerin bir kanıtı gibidir. Yalnızca sol görüşlü olmasından başka bir suçu olmayan bu genç, karışık bir eylem ortamında bir jandarmayı öldürme iddiasıyla tutuklanır. Sıkıyönetim

¹⁸³ Haluk Işık, **Kül Rengi Sabahlar**, Temmuz Kitabevi, İzmir 1996, s: 27- 28.

mahkemesinde görülen davada avukatlar tarafından delillerin çoğunun çürütülmesine, sanığın savunmasına ve tanıkların ifadelerine rağmen kurban edilen genç, devletin sol görüşlü olduğu için bir tehlike olarak gördüğü ve 'anarşist' olarak nitelendirdiği bu kişilere karşı beslenen bir ön yargının kurbanıdır. Yazar, oyununda on sekiz yaşından küçük bir delikanlının idam edilişinin serüvenini adım adım takip ederken, bir yandan da idam cezalarını tartışır.

YAŞLI AVUKAT -- (...) Verilecek kararın, idam cezası gibi, katı ve acımasız olmaması gerektiğini beyan etmiştim. Çünkü, idam, gerekçesi ve yöntemi ne olursa olsun, insanlık dışı bir cezadır. Bugün dünyaya baktığımızda, bütün uygar- daha doğrusu gelişmiş- ülkelerde, idam cezasının kaldırıldığını görüyoruz. Bunların içinde, bizim yamyam, ahşi dediğimiz ülkeler de vardır. Bizim ülkemizde de idam cezası, bir insanlık ayıbı olarak, tarihin karanlıklarına terk edilmelidir. Yoksa gelecek kuşaklara bu ayıbı taşımak, altından hiçbir zaman kalkamayacak bir yük olacaktır. Çünkü idam cezası, bilinçli, programlı ve organize bir öç alma mekanizmasıdır. Öç almak ise, barbarca bir duygu ve davranıştır... 184

Ölüm cezasını, insanlık dışı bulan yazar, bunun infaz hukuku açısından bir ceza olmadığını da savunmaktadır. *"Çünkü çağcıl infaz sistemine göre, cezanın amacı 'rehabilitation'dur ve hükümlü cezasını çektikten sonra, topluma iade edilecek ve toplum yaşamında yerini alacaktır. Oysa ölüm cezası sonunda bu yol kapanmaktadır. Yargı organları, yanlış ve gerçeğe aykırı karar verebilirler. Mahkeme kararlarının tüm kuşkuları ortadan kaldırdığı savunulamaz. Bu düşünce, sıkıyönetim askerî mahkemeleri , Devlet Güvenlik Mahkemeleri gibi siyasal nitelikte, siyasal iktidarlara bağımlı ve özel nitelikteki mahkeme kararları için daha da geçerlidir. Her ne kadar, normalde yanlış kararların düzeltilmesi için Temyiz, Karar Düzeltilmesi, Yargılanmanın Yenilenmesi ve Yazılı Emir gibi yasa yolları kabul edilmişse de, ölüm cezası gibi, bir insanın yaşamına son verilmesi kararında, yargılanmanın yenilenmesi olanağı yoktur. Çünkü, ceza infaz edilmiştir, hapis cezalarında olduğu gibi, geriye dönüş olanağı kalmamıştır."* 185 Türkiye gerçeğinden hareket ederek evrensel bir değer

184 Aynı, s.61.

185 Haluk Işık, "Yaşama Hakkı ve Külrengi Sabahlar" Aynı, s. 11.

olan yaşama hakkına açılan bu oyun, 'birey'i yokeden devlet anlayışını eleştirir.

UMUT CİNAYETİ (Burak Mikail Uçar/ 1988)

Oyunun başında Adam Kız'ı işlediğine inandığı bir cinayet nedeniyle sorguya çekilmektedir. Kız bir genci öldürmekten suçludur ama şiddetle bu cinayeti kendisinin işlemediğini söyler. Adam'ın elinde gencin tuttuğu günlük vardır. Günlüğün son sayfasında kızla birlikte olduğu yazılıdır. Adam bütün suçlamaları bu günlüğe dayandırarak yapar. Kız'ın bu gençten hamile kaldığını da günceden öğrenmiştir. Ancak şu anda bu delil elinde yoktur; gencin evinde araştırma yaparken terasta okuduğu günlük aniden çıkan bir rüzgârla denize uçmuştur. Daha havadayken paramparça olan güncede bir okunuşta aklında kalan şeyleri Kız'a karşı kullanır. Adam, güncenin elinde olmamasına rağmen, yazılanların bu kadar akılda kalıcı olabildiğini herkesin ortak olduğu bir şeyi anlatmasına bağlar; o da *umut*'tur.

Sorgulanan ve sorgulayan kişiler 'ara oyun'la birlikte iki sevgiliye dönüşür. Yıllardır bekledikleri, özlemini çektikleri, umutları olan çocukları doğacaktır. Ama bir sorun vardır. Eğer çocuğu doğurursa Kız yaşamını yitirecektir. Oysa Kız'ın yaşama şansı bebekten daha yüksektir. Buna rağmen Adam bebeği tercih eder. Kız buna karşı çıkar. Ama Adam çocuğu istemekte kararlıdır.

'Ara oyun'dan sonra tekrar normal akışa dönülür. Şimdi Adam, Kız'ı çocuğunu kendine tercih eden sevgilisini öldürmekle suçlamaktadır. Kız suçlu olmadığını yalnızca umutlarını gerçekleştiremeyeceğini anladığını için tükendiğini söyler. Adam, kimsenin umutsuz yaşayamayacağını; çok basit umutların bile insanı yaşama bağlayabileceğini söyler. Peki kızın umutları nelerdir?

KIZ -- Ev, araba, iyi bir koca, oldukça lüks mobilyalar, koltuklar, kristal aynalar, herkesten görmek istediğim özen, önemsenme, aşırı önemsenme hevesim... 186

Oysa insanlar kendilerine uygun umutlar beslemelidir. Kız temizlikçi olarak çalışmaktadır.

'Ara Oyun' a geçilir. Felsefe ve Antropoloji bölümlerinden diploması olan, daktilo bilen Kız işveren Adam tarafından temizlikçi olarak işe alınır.

¹⁸⁶ Burak Mikail Uçar, *Umut Cinayeti*, Mitos- Boyut Yay., Tiyatro Oyun Dizisi 30, İstanbul 1994, s. 28.

Oyunun diğerk akışına geçildiğinde Adam ve Kız daha insani boyutta ilişki kurmaya başlarlar. Kız annesini hiç tanımadığını, babasının ise bir yaşındayken o'nu bir çocuk yuvasına bıraktığını anlatır. Ailesinden hiç kimse yoktur. İlişkilerinin boyutu zaman zaman kayar; sanki birbirlerini uzun süredir tanıyor gibi sıradan günlük ve ortak yaşantılarını anımsatacak konuşmalara girerler; bu anlar kısa sürer; sonra yine sorgulamaya dönerler. ama yine de hiçbir şey ilk başlangıçtaki gibi olmaz. Birbirlerini biraz daha tanıyor olmanın insancılığını taşımaya başlarlar. Kız mutfaktan yemek getirir. Radyoyu açar. Dışarı çıkmaktan hoşlanmayan, tek eğlencesi radyo olan Kız, yalnız yaşamının erişilmez bir şey olduğunu düşünmektedir. Evindeki temel birkaç eşyanın dışında mobilya yoktur. Durumunun iyi olmadığı açıktır. Adam kendi payına düşen harcamayı yapmak üzere evden çıkarken, Kız o'na gitmemesi için ısrar etse de Adam çıkar. Kız Adam'a karşı kontrolünü yitirmekten hoşnut değildir. Duygularının, umutlarının devreye girmesini istemez; kendini aptal gibi hisseder. Adam geri geldiğinde Kız'ı göremez, kaçmış olduğunu düşünerek o'na güvenmekle hata ettiğini sanır. Beceriksiz bir detektif durumuna düştüğünden kendini aptal gibi hissetmektedir. Oysa Kız evdedir. Duyguları giderek birbirine yaklaşan bu iki insan sarılmamak için büyük bir çaba ve kontrol göstermektedirler. Böyle anların sonunda, oyunu bozup yeniden sorgulamaya geri dönerler. İnsanın umut ve düşlerini yaşamda ne denli gerçekleştirebildiğini konuşurlar. Adam çocukluk düşlerinin hiçbir zaman gerçek olmayacağını söylerken, Kız hep gerçekleşebilecek düşlerin peşinde olduğunu söyler. Adam yine Kız'ın genci öldürüp öldürmediğine dair bir cevap alamaz.

'Ara oyun' da Kız 'la Adam'ın naif bir ilişki içinde birbirlerine olan sevgilerini görürüz.

Oyun, Adam'ın, gencin ölmeden önce söylediği son sözleri açığa çıkartmasıyla yeni bir boyut kazanır. 'Ölümünden sonra onun yakasını bırakmayacağım' yazılı notu okuduğunda Kız kendinden beklenmeyen bir öfkeye kapılır. Başkalarının yaşamlarına girerek acı çektirdiğini söylediği Adam'ı evinden kovar. Oysa Adam, bir katil olsa bile Kız'ı kurtarmayı düşünecek noktaya kadar gelmiştir. Az önce yaşanan bu olay geçmişte kalmış gibi şimdiye döneriz ve Kız'ın yaptığından pişman olduğunu öğreniriz. Duygularına yenik düştüğü için Adam'dan özür diler. Sorgulama yeniden başlar. Ancak bu defa Adam her zamankinden sert olacaktır. Bu eve ilk kez geliyormuşçasına davranır; bütün bir gün boyunca orada olmasına rağmen yarım saattir Kız'la konuştuğunu ve onu tanımadığını söyler. Herşey yeniden bozulur ve bir anda başa dönlür. Kız eskisinden daha yılındır. Olmayacak

hayaller onu bunalıma sürüklemiş ve umudunu öldürmüştür. Baştan beri sorgulanan aslında umudun ölümüdür. Adam Kız'ın kendisine iyice bakmasını ister; o herhangi biri değildir. Şimdi, Kız'la aralarında ortak bir yaşantıya, ortak duygulara yönelik başka bir ilişki kurulur.

ADAM-- Bunu sen de keşfettin. Ben...

KIZ -- Sen! niçin geldin buraya?

ADAM -- Senin için!

KIZ -- Seni çağırmadım!

ADAM -- Ben sensiz olamadım.

KIZ -- Ben, sensizliğe alıştım zamanla!

ADAM -- Ben alışamadım!

KIZ -- Yaşantımda bir tek sen eksiktin. Geriye kalanlar tamamı. Ve ben halimden memnundum.

ADAM -- Tamamla eksikliğini öyleyse...

KIZ -- Seni bıraktım! Yokettim!

ADAM -- Yine de başarabiliriz!

KIZ -- Hayır!

ADAM -- Al beni!

KIZ -- Dönmek istemiyorum eskiye!

ADAM -- Artık daha iyi anlaşırız emin ol ! ¹⁸⁷

Kız Adam'a karşı koyarken kendini aşacaktır. Kovduğu umudunun ardından seslenir. Bu defa uzaklaşmakta olan Adam'a dönmesi için güç verir; ikna eder; birlikte her şeyi aşabileceklerini söyler; sevgileri coşar; ayrılmamacasına kavuşurlarken birbirlerinin umudunu olmuşlardır.

Oyun yazarı ile yapılan söyleşide, umutsuz bir tablo çıkar ortaya. *"Ben çok sahte bir dünyada yaşadığımızı düşünüyorum. Sahteliği ne kadar önleyebilirsek, ancak o derece gerçekten yaşamaya başlayacağız. Bu da bütün sahteliklere karşı bir oyun. (...) Ben insanların bir şey paylaşabileceklerine inanmıyorum. Dünyanın neresinde olursak olalım, oluşturduğumu ortamlar, buna sistemler de diyebiliriz, bunların hepsi paylaşamamanın düzenekleri. Aslında paylaşamama var ama bu paylaşma gibi duruyor, sahtelik de burada zaten."* ¹⁸⁸

Hayallerini gerçekleştiremeyen, tükenmişliğin sınırında insanların öldürdükleri umutlarını yeniden arayışlarının oyunu olan **Umut Cinayeti** 'kaybolan değerlerin' birey üzerindeki etkisini yine bir sorgulama yöntemiyle işleyen oyunlardandır.

¹⁸⁷ Aynı, s. 46.

¹⁸⁸ Aktaran: Nalân Özübek, " Sevgisizliğin Umutsuzluğa Dönüşümü", Tiyatro, sayı: 12, Ocak 1992, s. ?.

RÜZGÂR SAYFAYI ÇEVİRDİ (O.Coşkun Irmak/ 1987)

Enver 55 yaşlarında bir hâkimdir. Aynı zamanda Tahsin'in Hâkimler Kurulu başkanlığını yaptığı bir davaya bakmaktadır. Salih Kuşçu adında bir genç, kan davası yüzünden öldürdüğü on üç kişinin katili olarak yargılanmaktadır. Kanunlar Salih'in ölüm cezası ile yargılanacağını gösterir; Tahsin'in içi rahat değildir. Bu konuyu konuşmak için Enver'e gider. Enver'in adı 'kalemkıran'a çıkmıştır; bu durumdan rahatsızdır ama kanunların söylediğini yaptığı için de kendisini aklamaktadır. Enver öyküler yazan biridir; son olarak bir roman üzerinde çalışmaktadır. Romanın konusu Kenya'da geçer. Aslen İngiliz olan Timothy Keagan olan bir çocuk babası ormanda avlanırken kaybolur; ormanda yaşayıp büyüyen bu çocuğun adı Marumba'dır. Artık o, orman kurallarıyla yaşayan bir yerlidir. Tahsin, Enver'in Afrika'yı tanımadığını, oradaki yaşantıyı bilmeden nasıl olup da böyle bir romana soyunduğunu merak eder. Enver bunun için yaşamının şart olmadığını, belgesellerden, filimlerden izlediklerinin, kitaplardan okuduklarının yeterli olacağını söyler. Nitekim bazı ağaç ve hayvan türlerini yazabilmek için ansiklopediye bakmaktadır. Enver yazdığı romanla hayatı arasında kurduğu koşutluğu farkında olarak yazmaktadır. Marumba aslen İngiliz kökenli olsa da artık yaşadığı ortamın kurallarıyla hareket etmek zorunda olan bir yerlidir. O'nu bu duruma getiren sadece tesadüf bir olaydır. Belki de 'kader'dir. İşte Enver de tıpkı Marumba gibi kendisini kuşatan zorunluluklarla hareket eden biridir. Bu davayla birlikte insan olarak düşündükleri ile yasalar çerçevesinde hareket etmenin sancısını yaşamaya başlar. Salih'in idamdan kurtulmasının tek yolu on sekiz yaşının altında olmasıdır. Savunma avukatının iddiası ve Salih'in köyünden bir iki kişinin şahitliği bu yönde olmasına rağmen yaşını kanıtlayacak bir nüfus kağıdı olmadığı için yasalar karşısında mağdur kalan Salih idama mahkûm edilir. Cezanın kesinleşmesine kadar olan süreç de Marumba canlanacak ve Enver'in karşısına dikilecektir. Marumba'yı mahkeme salonunda karşısında gören Enver bu durumu kaldıramayarak rahatsızlanır. Rapor alarak evinde dinlendiği zaman bir yandan da romanını yazmaya devam eder. Bu arada Marumba'nın varlığına da alışır. Kendisi dışında kimsenin görmediği bu hayâl kahraman Enver'in benliğini giderek sarar.

Enver tereddüt etmesine rağmen meslek hayatında ilk kez bir infaz izlemeye gider. Salih'in idamıyla birlikte bir insanın ölümüne de tanıklık etmiştir. İdamdan sonra etkilenmiş olarak eve gelir; içkilidir. Marumba her

zamanki gibi evdedir. Elinde artık kapanmış olan davanın dosyası vardır. Marumba bugün Salih'in köyüne gittiğini ve insanlarla görüştüğünü söyler; bu görüşme sonucu Salih'in yaşının küçük olduğu anlaşılır. Yaklaşık iki yıldır süren dava sonucu Salih, henüz yirmi yaşına bile basmamıştır. Ancak köy yerinde erkek çocukların askere çabuk gidip gelmesi ve bir an önce evlenip çocuk sahibi olması için yaşlarının büyütüldüğü gerçeği gözardı edilmiştir. Salih mahkemeye çıktığı ilk zamanlarda henüz bıyıkları bile terlememiş bir yetmedir. Marumba bu gerçekleri Enver'e söylediğinde Enver kanunlar karşısında delil olmadan hiçbir şeyin geçerli olamayacağını belirterek kendini savunur. O'na göre olan biten herşeyin sorumlusu görünmeyen güçlerdedir.

ENVER – Toza toprağa bulanmış bir kitap düşün. Rüzgârın önüne atılmış. Estikçe, sayfalar çevriliyor. Bazen hızlı, bazan yavaş. Rüzgârın keyfine göre... Hani sana "Birsey" var demiştim. İnsanları yöneten onların yerine karar alan "Birsey" var demiştim. İşte o, rüzgâr gibi. Evet... Rüzgâr eser, yaprakları kımıldatır. Orada olduğunu bilirsin. Ama göremezsin. İşte, hayatı yöneten, insanların yerine karar alan "Birsey" de, böyle... Göremiyorum ama, varlığını hissediyorum. Esiyor ve kitabın sayfalarını çeviriyor. Artık biliyorum... Herşeyi anladım. Vicdanım rahat. ¹⁸⁹

Enver aslında bunları söylerken kendi vicdanıyla hesaplaşmaktadır. Marumba'nın o'nu korkaklıkla suçlaması, 'rüzgârın esişiyle çevrilen bir kitap sayfası değil, rüzgârın ta kendisi olduğunu' söylemesi üzerine Enver, çekmecesinden çıkarttığı tabancayı doğrultur. Marumba'yı kalbinden vurarak tüm bu hesaplaşmaya son vermek için silahı ateşler. Herşey son sahnede çözümlenir.

Enver evinde kalbinden vurulmuş olarak bulunur. Polis evde arama yapmaktadır. Tahsin gelir; Enver'in son zamanlarda yaşadığı ruhsal bunalımı anlatır. Daktiloya takılı kağıtta romanın sonu yazmaktadır. Enver Marumba'ya kendini vurdurtmuştur. Sonuçta kendi için seçtiği ölüm de budur. Aslında Marumba'ya doğrulttuğu tabancayı kendi kalbine doğrultmuştur. İnsan olmakla yargıç olmak arasında çözümsüzlüğe düşen Enver çözümü intihar etmekte bulur. Yapması gerekeni yapmadığına

¹⁸⁹ O.Coşkun Irmak, Rüzgar Sayfayı Çevirdi, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara, s. 42.

inanmaktadır; Salih'i kurtarmak elindeyken on üç kişinin katilinden intikam alınması gerektiği hissiyle yasaları o'nun aleyhine kullanmıştır. Oysa Salih köy yerindeki kuralların kurbanıdır. Erkek çocuklarının yaşının büyük gösterilmesi o'nu ölüme götürürken, kan davası töresi de o'nu çoktan bir kurban durumuna sokmuştur.

Oyun töre- yasa uyumsuzluğunun kurban ettiği bir bireyi sahne üzerine getirmeden trajik bir figür olarak gösterir. Psikolojik bir oyun olarak beliren **Rüzgâr Sayfayı Çevirdi** bugüne kadar içinde bulunduğu çarpık sisteme karşı gelmemiş; sisteme oturmuş bir aydın kişinin kendi kendini sorgulamasını kapsamaktadır. Enver olup biteni farkında olmasına rağmen nehrin yatağını değiştirmek için hiçbir eylem göstermeyen, yaşama müdahale etmeyen bir 'aydın' kimliği olarak karşımıza çıkar. İlkez yaşamın gerçek yüzüyle infaz odasında karşılaşır ama artık kaçacak bir nokta kalmamıştır. Sistemi değiştirmek yerine kendini yoketmeyi tercih eder. Bir anlamda bireysel ahlâkını korur.

ÇIKMAZ SOKAK (Tuncer Cücenolu/ 1980)

Oyun, 21 Nisan 1967 Yunanistan darbesi sonrasında Papadopoulos'a hizmet eden işkenceci güvenlik görevlisi Spanos'tan intikam almak isteyen Celika'nın aradan geçen yıllara rağmen (1974) öç alma duygusuyla tuzağına düşürüp Spanos'a yaptığı karşı- işkenceyi bir sorgulama yöntemi ile ele alır. Spanos, yasal olduğu halde kapatılan bir partinin üyesi Celika'yı işkenceden geçirmiştir. İşkence sırasında ölen sevgilisi , kızına yapılanlara dayanayıp ölen annesi ve kendisi adına Spanos'la hesaplaşmaya giren o'na psikolojik ve fiziksel şiddet uygulayan Celika bu yolla özgürlüğünü kavuşacağına inanır. Üzerinde gördüğü işkencelerin derin izlerini taşıyan Celika zamanla öç alma duygusunu yaşamının anlamı haline getirir. Spanos'u aynı yöntemle sorgulamak amacıyla o'nu yakalar ve tutsak eder. Diğer bir oyun kişisi olan Lilika ise barışı özleyen, şiddete karşı biridir. Ablasına olan sevgisi yüzünden bu şiddet eyleminde kullanılmaya razı olur. Spanos, yaptığı işi düzeni korumak adına yapmıştır. O, işkenceyi faşizmin terör ve şiddet olaylarının en kolay aracı biçimine dönüştürerek kullanmıştır. Kendini bu yolla korumaya çalışırken artık bir kurban durumuna geçer. Celika ise varolan düzeni demokratik yollarla değiştirmeye çabalamış biri olarak şimdi cellat durumundadır. *Bir 'durum oyunu' olan Çıkma Sokak. İki Karşıt kişiliğin yüz yüze gelmesi ve acı çektirenin güçsüzlüğü karşısında, acı çekenin güçlü bir konuma yerleşmesi, söz konusu 'durum'u oluşturur.* ¹⁹⁰ Celika için artık

düzenin ne olacağı önemli değildir, önemli olan kişisel düzeyde öç almak istemesidir. Yazar bu çelişik durum içerisinde ne şartlarla olursa olsun terörün ve şiddetin insan üzerindeki olumsuz etkilerinden sözeder. "Yazar, **Çıkmaz Sokak**'ta yaşananın şematik görüntüsünü değil, diyalektik özünü vermeyi dener. Terör ve işkence olgusunu işleyen yazar, kabagücün karşısına sağduyu, köpekleşmenin karşısına insancıl değerler, zorlamanın karşısına iç hesaplaşma seçeneklerini koymaktadır."¹⁹¹

SAPANOS -- Biz bu dünyaya suçluluk duymak için mi geldik? Hem suçluluk duymak gerekiyorsa tüm insanlar için söz konusu olmalı bu! Hangimiz küçük de olsa pişmanlıkları yaşamadık? Suçlamadık mı kendimizi? Nerede okumuştum? (Düşünür anımsayamaz) Şöyle diyordu: "Her yanlış yapan, yaşamının ondan sonrasını suçluluk duyguları içinde geçirseydi, tüm insanlık acı çekiyor olmalıydı şimdilerde."... Herkes kendini en kötü, en yapılmaması gereken davranışlarında bile haklı göstermeye çalışmıyor mu? Kavramlar, anlayışlar, her şey değişmiyor mu zamanla? Öyle karmaşık bir dünyada yaşıyoruz ki, dün yanlış dediğimiz bir çok şey, bugün doğru oluyor... Ya dün doğru olan, bugün yanlışsa ... O zaman neyin suçluluğunu duyacağız?

192

Yazarın toplumsal ve kişisel nedenselliklerini verdiği her iki kişi de şimdi bir 'çıkamaz sokak'tadır. Çünkü çözüm şiddette olamaz. "Durum bütün insancıl değerlere aykırı. İnsanın insanı konu ya da araç olarak kullanılması bütün insancıl değer yargılarını alt üst eder. Bu durumda kim haklı kim haksız ayırt edilebilir mi? Cellatlığa sıvanan Celika'yı haksız bulabilir miyiz? 'Öç alma' insancıl bir duruma dönüşür mü? Öyleyse cellat Spanosların suçu cezasız mı kalacak? Spanoslara savunma hakkı verilecek mi? O kimlerin aracı olmuştur? Suçlunun arkasındaki gerçek suçlular kimlerdir? Bu arada kuşkusuz lekesiz Lilika da kirlenmektedir. (...) Kimse işleyeceği suçun cezasız kalmayacağını bilmeli. Ancak böyle önlenabilir suç. Yoksa şiddeti şiddetle bastıramayız. Bu da başka bir çıkamaz sokaktır." ¹⁹³ "Tuncer

¹⁹⁰ Ülkü Ayvaz, "Çıkmaz Sokak", Hürriyet- Gösteri, sayı: 66, Mayıs 1986, s. 62.

¹⁹¹ Tahir Özçelik, "Tetik Çekilmeli mi, Çekilmemeli mi?", Milliyet Sanat, sayı: 143, 1 Mayıs 1986, s: 46- 47.

¹⁹² Tuncer Cücenoglu, Çıkmaz Sokak, Mitos- Boyut Yay., Tiyatro/Oyun Dizisi 18, İstanbul 1993, s. 48.

Cücenoglu, sınıfsal çelişkileri içinde taşısa bile ancak düşünme ve örgütlenme özgürlüğü olan demokratik ülkelerde ileriye geçişlerin kansız olabileceğini, en azından bu şansı içlerinde taşıdığını vurgular. Buna olanak verilmeyen düzenlerde ise kişilerin çelişkilerin üzerine bireysel olarak silahla gitmesini bir sonuç olarak görür.”¹⁹⁴

Celika Spanos’un oğlunu yakalayarak tutsak ettiğini söyleyerek, bunu Spanos’a karşı şantaj olarak kullanır. Spanos oğlu söz konusu olduğunda yalvaran bir kurban durumuna düşer. Celika istediği öç şekline yaklaşmıştır. İntikam duygusunun kamçısıyla Spanos’u alt etmeyi başarır. Lilika artık Celika’ya hak vermemektedir; yapılan yapılmak isteneni aşmıştır. Lilika oğlunu yakaladıklarının uydurma olduğunu söyleyerek Celika’nın oyununu bozar.

LİLİKA -- Senin ne başkılığın var bunlardan? O bir beyaz balınaysa, sen de gözü dönmüş zıpkıncısın... Tüm kötülüklerin kaynağının bu olduğunu sanıyorsun...

CELİKA -- Bu adam suçsuz mu şimdi?

LİLİKA -- Bunun değil tüm suç... O, yalnızca kendi iğrenç görevini yapan küçük bir parça.

CELİKA -- Yok etmeyeyim mi bunu?

LİLİKA -- Öldürsen neyi değiştireceksin ki? Yerine hemen yenisini koyacaklardır.¹⁹⁵

Celika oyunun sonunda Spanos’un ensesine tabancayı dayar; ancak ateş edip etmediği verilmez. Kişilerin her yönüyle yaşadığı çelişik durumlar, ilkel ve uygar yanları, hesaplı ve hesapsız anları, öç alma ve acıma duyguları, haklı ve haksız tarafları sorgulanan ve sorgulayan ilişkisi içinde apaçık verilir. Başlangıçta yalnızca toplumsal düşüncenin temsilcileri gibi görünen bu insanlar oyun süresindeki hesaplaşmanın getirdiği boşalımla giderek kendileri olmayı başarırlar. Ancak yine de ‘çıkamaz sokak’ın insanları gibi çıkışı olmayan bir yerin sâkinleri olmaya mahkûmdurlar.

¹⁹³ Atılâ Sav, “Çıkamaz Sokak”, *Milliyet Sanat*, sayı: 144, 15 Mayıs 1986, s. 46.

¹⁹⁴ “Oyun Yarışmasını Kazananlardan Tuncer Cücenoglu İle Konuşma”, *Milliyet Sanat*, sayı: 18, 15 Şubat 1981, s. 30.

¹⁹⁵ *Çıkamaz Sokak*, s. 76.

DOSYA (Tuncer Cücenoglu/ 1984)

Oyunda bürokrasi, siyaset ve iş çevresinin oluşturduğu üç ayaklı bir sistemin bireyi nasıl yokettiği sergilenir. Herşeyin para olduğu bir düzende insan ilişkileri de buna dayalı olarak biçimlenir. Sistem, kapitalist kuralların alabildiğine çarpıtıldığı bir işleyişle yürümektedir. Gücün elde edilmesi paraya, paranın elde edilmesi ise yolsuzluğa, rüşvete bağlanır. Onur, namus, dürüstlük gibi değerler çok altta kalır. Bu değerlerle hareket eden birey ya sistemin dışında kalacaktır ya da sistemin içinde öğütülecektir. Tamer devlet kurumunda müdür yardımcılığını yapmaktadır. Kurumun üst düzey yetkililerini zor durumda bırakacak bir yolsuzluk dosyasını ortaya çıkartır. Ancak bulunduğu konum tam da sistemin göbeğidir. Hem sistemin içinde olmak hem de ona karşı savaşmak, işte Tamer'in trajedisi burada başlar. Memur olarak çalıştığı yerde yolsuzluğun tüm ayrıntılarıyla ele alındığı dosyayı müdür Hamdi'nin önüne koyunca, ertesi gün işinden kovulduğuna dair bir yazı alır. Hangi gerekçeyle kovulduğunu bilmediği gibi yapılane aklı da ermez. O devletin parasını kaçıranlara karşı saas açmış; devletin parasını kurtarmıştır. Yıllardır namusuyla verdiği hizmet karşılığı gördüğü bu muamele o'nu yıkar. Üstelik emekli olmasına üç yıl kalmıştır. Ekonomik olarak ayı borçla geçiren ailesine ; özellikle de eczacılıkta okuyan ve evlenmek üzere olan kızı Yeşim'e karşı kendini sorumlu hisseder. İşten atılmasının gerkeçesini bilmek yapacağı savunuyu güçlendirecektir bu amaçla gittiği müdürü Hamdi Bey'in ağzından laf alamaz. Kardeşi Somer, tekrar işine dönene kadar o'na parasal destek sağlarken, lise yıllarından eski bir arkadaşı Ömer kendisini arar. Tesadüfen gelişen olaylar Hamdi biraz olsun umutlandırır. Ömer çok zengin bir işadamı olmuştur; ve neredeyse şu an kazandığının üç katı maaşa bir iş ermeye hazırdır. Ancak belgelerin bir kopyası Tamer'de olduğu için peşini bırakmazlar. Ömer, kimliği belli olmayan biri tarafından telefonda uyarılır. 'Sakıncalı' olarak gösterilen Tamer'e karşı Ömer'in yaklaşımı da değişecek verdiği sözleri unutacaktır. Tamer beklenmedik bir olayla karşılaşır. Hamdi evine kadar gelerek Tamer'in yanında olduğunu söyler. Ertesi gün işinin başına dönen Tamer Hamdi'nin sorgusuyla karşılaşır. Hamdi ve o'nun üstündeki yetkililer bu dosyayı Hamdi'nin tek başına oluşturduğuna inanmazlar; o'nun arkasındaki gücü aramaktadırlar. Bunun bir örgüt işi olduğu konusundaki inançları Tamer'in itirafı üzerine boşa çıkar. bunun üzerine Tamer tekrar oturtulduğu masadan kaldırılır. Tamer bu kez öncekinden daha da büyük bir hayal kırıklığına uğramıştır. Yaşadığı psikolojik çöküntüyü öfkeye dönüştür;

ailesinin karşı çıkmasına rağmen Tamer savcılığa başvurarak elinde bir yolsuzluk dosyası olduğunu söyler ve ihbarda bulunur. Ama sistemin kolları ondan önce uzanır ve Tamer'in evindeki belgeler çalınarak yerine başka şeyler konur. Bundan habersiz olan Tamer sacılıktan gelen yetkililerin önüne yolsuzluk belgesi olarak çıplak kadın fotoğrafları çıkartır. Tamer gazetelere düşür; bu olaydan sonra nişanlısı Metin de Yeşim'i terkeder. Kardeşi Somer karısı Saide'nin baskısıyla yardımı kesmek zorunda kalır. Bunu yapmasında başka nedenler de vardır. Bir süredir Somer ve ailesi Tamer'den dolayı göz altına alınmıştır; Saide yapılan uyarılardan korkmuştur. Tamer yakın çevreden desteksiz kalmış bir durumdadır; çaresizlik ve üzüntü içinde eden çıkıp gider. Bu defa Yeşim ve karısı Nurgül o'nun intihar edeceğinden korkarak sağa sola telefon ederler. Bir polisin denizde intihar etmiş birinin ceketini getirmesi üzerine bir an için korkulu anlar yaşayan aile karışılarında tamer'i görünce sevinirler . Tamer'in ortalıktan kaybolduğu ve intihar edebileceği fikri üzerine aldıkları telefonla orada toplanan Hamdi, Ömer, Soner ve aile Tamer'in ne yapacağını merak etmektedirler. Tamer yalnızca sus işareti yapar. "Düzenin zembereği öyle kurulmuştur ki, küçük parmağın hareketi bile koca çarkları döndürmeye yetmektedir. Dönen çarklar erdemleri öğütecek, dik kafalıları sindirecektir. Böyle midir gerçekte? 'Bir tek seçenek var önünde... Susmak. Sus ki uğraşmasınlar seninle' der, Tamer'in öteki kişiliği, 'Susmak utanç getirir bana'; 'Yaşamak için olunca erdemli bir davranıştır susmak'; 'Susarak savunulur mu yaşama?'; 'Zamanı geldiğinde konuşmaksa amaç, kuşkusuz susarak savunulur yaşam... Bu umudu hiçbir zaman yitirmeden susmayı bil!' Sonuç da Tamer de susar." ¹⁹⁶ Karısı, kızı ve kardeşi ise 'Hayır...'demektedir. Oyun bu tabloyla donarken, Tamer çevresini kendi savaşına inandırmış görünmektedir. Kendi suskunluğu tercih ederken, diğerleri bu namus savaşı, onur kavgası, insan haklarına dayalı olayı sürdürmeye kararlıdır. ¹⁹⁷

Tamer, hiçbir zaman hangi çarkların döndüğünü anlayamadığından boyuna suçluluk kompleksi içine girer ve bilinçsiz bir karşı koyuşla durumunu kurtarmaya çalışır. Tamer'in bu kadar çabuk teslim olması, umutsuzluğunun üzerine gitmemesi kendi anlayışının ve kendi algılayışının üzerindeki bu sisteme müdahalede bulunamayacağının göstergesidir. Bireysel değerleriyle hareket eden ama toplumsal kuşatılmışlığı farkında olmayan bilinçsiz kişi, başa çıkma yollarını yaratamayacağı için her zaman yenilmeye mahkûmdur.

¹⁹⁶ Tahir Özçelik, " Dosya", Milliyet Sanat, sayı: 118, 15 Nisan 1985, s.48.

¹⁹⁷ Tuncer Cücenoglu, Dosya, Mitos- Boyut Yay., Tiyatro- Oyun Dizisi 18, İstanbul 1993.

BODRUMDAKİ KIRÇIÇEĞİ (O.Coşkun Irmak/ 1989)

Mimsi kamu kuruluşunda çalışan bir memuredir. Aynı kurumda çalışan Pippa da Mimsi gibi eşit statüye sahip, o'nunla aynı sürede görev yapmış bir başka memuredir. Pippa kocasının çalıştığı yere tayin edilmiştir. Mimsi kendisine bu konuda haksızlık yapıldığını düşünmektedir. Pippa ile aynı hakkı elde edebilmek için müdürü Çarkı ile konuşur. Oysa Çarkı o'na böyle bir söz vermediğini söyler.

MİMSİ -- İnsanları aldatmak için söz verip de yerine getirmekten başka yollar da vardır ama.

ÇARKI -- Ne demek istiyorsun Mimsi?

MİMSİ -- Eşit durumdaki kişilere farklı davranmak; birini ayrıcalıklı duruma getirmek; diğerini aldatmak değil midir? ¹⁹⁸

Çarkı Mimsi'nin Pappi'yle aynı durumda olmadığını, o'nun ayrıcalıklı olduğunu söyler. Ancak Mimsi farkın nereden kaynaklandığını bir türlü öğrenemez.

Mimsi ikinci episodta bir Sokak Lambası ve Kukla ile konuşur. Mimsi yalnız olduğundan yakınınca, Sokak Lambası da o'nun duygularına katılır. Sokak Lambası diğer mahalledeki lamba'ya aşıktır. Onu göremez ama karşı duvara vuran ışığını seyreder. Mimsi ağlayarak durumunun o'ndan da kötü olduğunu söyler. Kukla oynatıcısının kukla olduğunu öğrendiğinde intihar etmesinden yararlanarak kaçan ve özgürlüğüne kavuşan Kukla, saf Mimsi'ye yardımcı olur. Pappi'nin farkı güçlülüğünden kaynaklanmaktadır. Bu dünyada haklı olmanın yetmeyeceğini güçlü olmak gerektiğini de belirtir; ve güçlü olan her zaman farklıdır, der. Kukla özgürlüğünü güçlü olmasına bağlarken Mimsi'ye de bunu önerir. Ancak Mimsi nasıl güçlü olacağını bilememektedir.

KUKLA -- Yalan söyleyebilir misin?

MİMSİ -- Hayır.

KUKLA -- Dalkavukluk yapabilir misin?

MİMSİ -- Hayır.

KUKLA -- İhanet edebilir misin?

MİMSİ -- Hayır.

KUKLA -- Görüyorsun ya? Güçlü olmak sana göre

¹⁹⁸ O. Coşkun Irmak, *Bodrumdaki Kırçıçeği*, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara, s: 3- 4.

Kukla, dalkavukluğun, ihanet, yalanın kendisine göre olmadığını söyleyen Mimsi'ye başka teknikler öğretir. Mimsi bunları iğrenç bulsa da uygulamaya geçirmekten başka çaresi kalmaz. Sokak Lambası ve Kukla 'dürüst bir insan' olarak hiçbir şeyi başaramayacağını konusunda o'nu uyarmışlar, en azından söylenenleri denemesini istemişlerdir. Mimsi kabul eder.

Üçüncü episodta Mimsi Çarki ile konuşmak ister. Ama Çarki bölüm şeflerinden birinin intihar ettiğini ve kuklasının kaçtığını söyleyerek o'nu geçiştirmeye çalışır. Üstelik sözünü ettiği iş, çok daha önemlidir. Önüne gelen kuklanın iplerini kesip ortalıkta dolaşması bir facia olabilir o'na göre. Mimsi Kukla'nın öğrettiği şeyleri bir an önce uygulamaya sokar; ancak acemiliklerle dolu hareketleri Çarki'yi etkilemez.

Dördüncü episodta, Mimsi başarısızlıkla sonuçlanan girişimini Kukla ve Sokak Lambası'na anlatır. Bu sırada Pappi'nin kocası Riko girer. Mimsi'nin kocası Kali'den mektup getirmiştir. Mimsi heyecanlanır; mektubu açtığında içinden boş bir kağıt çıktığında ise büyük bir hayalkırıklığına uğrar. Mimsi tüm saflığıyla Pappi'ye arasındaki farkı sorar. Ancak aldığı cevap o'nun aklını karıştırmaktan başka bir işe yaramaz. Mimsi'nin bitip tükenmek bilmeyen soruları karşısında canları sıkılan Pappi ve Riko gider. Mimsi ve Kukla birbirlerine kim olduklarını sorarlar; her ikisi de bu soruya yanıt vermekten çekinir. Bu sırada Çarki gelir; onların kim olduklarını anayasada belirtilen yasa ve kuralların belirlediğini söyleyerek yaptıklarının anlamsız olduğunu vurgular. Çarki sürekli yanında taşıdığı anayasayı Mimsi'ye verir. Mimsi anayasa'nın sayfalarını karıştırdıkça birey olarak ne gibi haklara sahip olduğunu görür.

MİMSİ -- Evet, bakın bakın ne yazıyor: Onikinci madde... "Herkes, kişiliğine bağlı, dokunulmaz, devrilemez, vazgeçilemez temel hak ve özgürlüklere sahiptir. Temel hak ve özgürlükler, kişinin topluma, ailesine ve diğer kişilere karşı ödev ve sorumluluklarını da içerir... Duydunuz mu? "Ailesine..." diyor. Yani kocamla benim aramdaki hakları, özgürlükleri, görev ve sorumlulukları da belirliyor. Ne güzel şeymiş bu anayasa.²⁰⁰

¹⁹⁹Aynı, s. 9.

²⁰⁰Aynı, s. 22.

Çarkı Mimsi'nin daha fazla okumasını istemez. Mimsi anayasa'yı Çarkı'den kaçırmaya birey ve aile haklarına ilişkin kimi yasaları okumaya devam eder. Çarkı anayasada yazılı olanla pratikte uygulananın tutmadığını 'tren tarifeleri' örneğiyle açıklar. Teorik olarak insanların 'eşitlik' ve 'adalet' ilkeleri içinde yaşamaları için konulmuş yasalar, pratikte kime ne kadar eşitsizlik ve adaletsizlik yapıldığını sağlıklı bir biçimde ölçmeye yarayan göstergeden başka bir şey değildir. Bu sırada 1. Önemli Kişi girer. Mimsi'ye annesinden, babasından, kardeşinden ve kocasından mektuplar getirir. Mimsi'nin sevenleri olması Çarkı'ya ürkütür ve çıkar. Mimsi derdini çözmekte yardımcı olacağını söyleyen 1. Önemli Kişi'ye sorununu anlatır. 1. Önemli Kişi bu işin kendisini aştığını söyleyerek bunun için bir parti üyesinin kartvizitini verir. Mimsi mektupları açar ama Kali'den gelen yine yalnızca boş bir kağıt olur.

Beşinci episodta Mimsi 2. Önemli Kişi'ye gitmeye karar verir. Kukla Mimsi'nin arkasından sevdiği kişiyi korumaya çalışan kışkırtıcı bir erkek gibi davranır. Sokak Lambası durumu farkederek; Kukla'nın Mimsi'ye aşık olduğu bellidir.

Altıncı episodta, Mimsi 2. Önemli Kişi'nin bürosundadır. Kartı verir. Fakat 2. Önemli Kişi de bu iş için yeterince önemli olmadığını, onun da kendisini daha önemli bir kişiye göndereceğini söyler. Kartı yanında olmayan 2. Önemli Kişi, Mimsi'ye eve davet eder. Hareketlerinde Mimsi'ye karşı cinsel bir imâ görülür.

Yedinci epizodta, Kukla ile Mimsi buluşurlar. Kukla uzun süredir ortalıkta gözükmeyen Mimsi'yi merak etmiştir. Mimsi bu sürede nerede olduğunu unuttu kadar çok gezmiştir. İşinin çözülmesi için birçok 'önemli kişi'ye gitmiştir; ama herbiri Mimsi'yi bir diğerine yollamıştır. En son bulunduğu bir kişinin, tayin sorununu çözeceğini söylese de Kukla o'nu mutsuz görür. Mimsi bu noktaya gelinceye kadar pek çok adamın evine gitmek zorunda kalmıştır. Erkekler tarafından taciz edildiği ve incitildiği anlaşılan Mimsi artık güçlü biri olarak karşımıza gelir. Bir süredir biriken mektupları bu defa Kukla'nın açmasını isteyen Mimsi Kali'den gelen boş kağıtlara aldırılmamaktadır. Kukla Mimsi'nin Kali'ye olan sevgisinin sona ermesinden cesaret alarak aşkını açıklar. Ancak Mimsi bu durumu soğuk karşılar ve o'nu 'duygusallaşmak'la suçlar.

Sekizinci episodta Mimsi Çarkı'nın karışısına güçlü bir kişi olarak çıkar ve Çarkı'nın gözünü korkutur. Masanın üzerine koyduğu önemli kişilere ait kartlar yoluyla Çarkı'ya tehdit etmekle kalmaz, o'nu koltuğundan ederek yerine Kapo'yu geçirir. Artık Mimsi'nin de durumu farklıdır. Kapo en kısa

zamanda Mimsi'nin tayin işini yapacağını söyleyerek Mimsi'ye güvence verir. Dalkauklugu iş edinmiş Pippa ve Riko yeni müdürü tebrik etmek için odasına gelir. Mimsi Pippa ve Riko'nun yapmacık konuşma biçimlerine ayak uydurmayı da başarmıştır. Riko her zamanki gibi aynı şehirde çalışan Kali'den mektuplar getirir. Mimsi mektupları alarak çıkar.

Dokuzuncu episodta Kukla yalnızlığından ve mutsuzluğundan sözeder. Sokak Lambası ise tam aksine bir sevgilisi olduğu için çok mutludur. Kukla Mimsi'nin kendisini sevdiğini söylemesi halinde dünyanın en mutlu kişisi olacaktır. O'nu kağıtlarda bir tırnak boşluk bırakmadan binlerce mektup yazabilecek kadar seviyordur. Mimsi gelince konuyu kapatırlar. Mimsi Sokak Lambası'nın ısrarı üzerine mektupları açar. Zarftan yine boş kağıt çıkar. Mimsi bu durumdan artık etkilenmediğini söyler; hatta artık Kali'ye hak bile veriyordur. Yanlışlığın kendisinde olduğuna inanır. Kukla Mimsi'ye olan aşkını bir kez daha açıkça dile getirir. Kali'yi bırakmasını ister. Mimsi'nin tayin işi olmuştur. Artık Kali'nin yanına gitmesi için hiçbir engel kalmaz. Kukla Mimsi'ye yanında kalmasını söyler. Başlangıçta gitme konusunda ısrarlı görünen Mimsi, bir an gitmek istemediğini, gidemeyeceğini söyler. Kukla bu durumu mutlulukla karşılarken, Sokak Lambası Mimsi'yi kendine getirmeye çalışır. Hayatta en çok istediği şeyden vazgeçmesine anlam veremez. Mimsi ise bunu artık eski Mimsi olmadığını söyleyerek açıklamaya çalışır. Mimsi onların istediği gibi farklı biri olmuştur. Başka yerlere, başka ülkelere gitmek istemektedir. Kukla hiçbir çıkış yolu olmadığını görür; kendini tüketen Mimsi artık o'na acı vermektedir. Bir anlamda Kukla da Mimsi ile birlikte tükenir; anlamını yitirir. Yine kim olduğu sorusuna döner. Cevabını beklemeden koşarak çıkıp gider. Sokak Lambası Mimsi'yi rahatlatmak için Kali'ye bir mektup yazmasını söyler. Mimsi mektubun başına oturur ama başına öyle işler gelmiştir ki nereden başlayacağını bilemez; yaşadıklarının acısını, sıkıntısını anlatacak sözcükleri bulmakta güçlük çeker. İşte bu noktada Kali'nin içinde bulunduğu sıkıntıyı anlar. Boş kağıtların hepsi bu korkunç gerçeğin bir göstergesidir, aslında. Mimsi rahatlar; boş kağıdı Kali'ye sarılır gibi öper; göğsüne bastırır. Mutluluk içinde dans ederek çıkar. Akşam olmuştur. Sokak Lambasının karşı duvarına vuran gölgesinin yanında şimdi kendini ağaca asmış Kukla'nın gölgesi de vardır. Sokak Lambası üzgündür; Kukla'nın bunu neden yaptığını anlayamaz. Artık sevgilisine haber yollayacak, ondan haber getirecek kimse kalmamıştır. Mimsi'nin uzaktan şarkı söyleyen sesi duyulur. Sevgilisine kavuşmayı bekleyen bir kızın umut dolu şarkısıdır duyulan.

Irmak Bodrumdaki Kırçıçeği ile toplumda geçerli ya da dayatılmış olan

değerler sistemi içine dahil olmayı becerebilen bireyin, düzen karşısında güçlü olacağını ancak birey olarak kendi özünü ve kimliğini kaybedeceğini vurgular. Birey aleyhine işleyen bürokrasinin, adaletsizliğin, üsulsüzlüğün, dalkavukluğun, şantajın, yalanın dolanın kol gezdiği bir düzende, bireysel haklarını korumaya çalışan insanların, koşulların dayatmasına bağlı olarak nasıl değiştiğini gösteren bu oyunda yasalar hep güçlüden yanadır. Güçlü olmak ise farklı olmayı gerektirir. Farklı olmak ise 'dalkavukluk', 'dolandırıcılık', 'ihanet' gibi dönemin yükselen değerlerine uyum sağlamaya karşılık gelir. Dürüstlüğü, saflığı ve kocasına olan bağlılığı ile aslında Mimsi'dir başlangıçta farklı olan . Mimsi kendi özünü kaybetmek pahasına farklılaşmayı göze alır; daha doğrusu aynılaşır ve düzenin kurallarıyla oynamaya başlar. O da çarkın nasıl döndüğünü bilmektedir. Bu sayede sevdiği insana kavuşur ama geride bıraktığı bir başka sevgilinin ölümüne neden olur. Mimsi'nin gidişi insanlık adına tüm umutları da beraberinde götürür.

Oyun biçimsel olarak 'episodion' başlıkları altında bölümlenir. Episodlar arasında kullanılan 'Dedikoducu Kuklalar Korosu', antik tragedyaların biçimsel özelliklerini verirken, oyunun sonuna doğru sayıları çoğalan koro yoluyla düzenin ezici güçlerinin arasında dedikodu mekanizmasının da yer aldığını ilginç bir şekilde ifade edilmiş olur.

KADINCIKLAR (Tuncer Cücenoglu/1983)

Toplumsal çarpıklığın kurbanı bu defa kadınlar olarak karşımıza çıkar. Kadıncıklar'da sistem, şans tanımadığı bireyler yoluyla eleştirilir. Genelev birey hak ve özgürlükleri açısından sistemin işleyişinin küçük bir örneği olarak karşımıza çıkar.

Oyun , Hayriye Maşalı'nın patronluğundaki bir işletmede geçmektedir. Burada "sermaye" olarak çalışan İnci, Neriman ve Mehtap adlı kadınların çevresinde dönen bir dram yaşanır. Kadının bir meta olarak görüldüğü en somut ortam olan genelevde geçen olaylar kadının toplumsal konumunu çarpıcı biçimde gözler önüne serer. Kadınların alınıp satılan bir mal olarak görülmesi, şiddete maruz kalması, hem manevî hem maddî olarak sömürülmesi, ikinci sınıf insan olarak aşağılanmaları gibi sorunların öne çıktığı oyunda ilk kurban İnci'dir. Kırsal kökenli bir ailenin kızı olan İnci, ailesi razı olmadığı halde bir adama kaçınca, 'namus töre'si devreye girer. Ağabeyi Sıtkı İnci bulup öldürmek üzere peşine düşer. Uzun arayış sürecinde İnci kocası tarafından terkedilmiştir. Eğitimsizliğin getirdiği bilinçsizlik ve

çaresizlik sonucu tek çıkar yol olarak bu işletmede çalışmaya başlar. Sıtkı'nın kocasını öldürdüğünü ve bu yüzden hapse girdiğini bildiğinden ölüm korkusundan biraz olsun uzak kalır. Oyun başladığında ise ağabeyinin tutuklanma sürecinin bittiğini ve İnci'nin eski günlerinde olduğu gibi tedirginlik yaşadığını görürüz. Memleketlileri tarafından çalıştığı yerde görüldüğünden, ağabeyinin kendisini de bulup öldüreceğinden korkmaktadır. Nitekim, oyunun sonunda Sıtkı İnci'yi çalıştığı yerde bıçaklayarak öldürecektir. Ölüm kararı İnci'ye aslında genelevde çalışmadan önce çıkarılmıştır. Toplulumumuzda görülen ve sıkça yaşanan tipik bir "namus temizleme" töresidir. Bu noktada "kadın üzerindeki geleneksel baskı" asıl sorun olarak karşımıza çıkar. Bir de İnci'nin genelevde çalışması neredeyse ölüm fermanını imzalaması olur.

İşletmedeki diğer kadın, Neriman, kaandığı parayla yatılı okuldaki kızını okutmaya çalışır. Toplum içinde kendini o kadar güvensiz hissetmektedir ki ayakta kalabilmenin bir dayanağı olarak kendisine bir 'dost' tutar. Üstelik bu adamdan dayak yemeği, paralarını o'na kaptırmayı göze alarak. Neriman'ın tek beklentisi, o'nu kabullenerek yanında dolaştıran bir erkeğin olmasıdır. İşletme sahibi Hayriye'ye olan borçları öylesine kabarıktır ki Neriman hayatı boyunca burada çalışsa onları ödeyemeyeceğini bilir. Hayriye de bunu o'na karşı bir tehdit olarak kullanır. Bu anlamda Neriman'ın kurtuluşu olanaksız görünmektedir. Kadınlardan bir diğerinin ise yaşı ilerlediğinden işine son verilir. Hayriye o'nun yerine genç bir kızı çağırmıştır. Cennet adındaki bu kız beklenirken, Mehtap parasız, evsiz, kimsesiz kapının önünde buluveriyor kendini. Bu yaşantının içerisinde bir de Apo var. Beş yıl önce müşteri gibi geldiği bu yerde meydancı olarak çalışmaya başlar. Libya'ya işçi olarak gitme hayalinden bir türlü vazgeçmeyen Apo, iş ve işçi bulma kurumundan gelecek bir haberin umuduyla yaşamaktadır. Sanki Libya'da çalışıyormuş gibi para gönderdiği annesiyle, o'nu yükünü tutmuş biri olarak bilen köylüsüyle, çulsuz bir Apo olarak yüzleşmek istemediğinden sürekli onların hasretliğini çekmeye razıdır. Çaycı Parlak ise Yeşilçam'da başarısızlıkla sonuçlanan artist olma hayalinden sonra çay ocağının o daracık dünyasına düşüvermiştir.

İşletme'nin sahibi Hayriye, bu işi tuttuğunda daha büyük zorluklar yaşadığından dem vurarak, yanında çalışan kadınların şikâyetlerine kulak asmaz. Katılığı yaşadıklarından ileri geliyor gibi gözükse de o, bireyi ezen para düzenin kurallarını iyi bilmesinin nimetlerini kullanmaktadır. Oyunda kapitalist düzenin küçük bir temsilcisidir. Apo'nun dediği gibi bir "özel

teşebbüs"tür. 1983'lerden itibaren başlayan hızlı kapitalist sürecin kaçınılmaz sonuçlarıdır bunlar. Düzeni döndüren çarkın dişlilerinden biri kırıldı mı yerine bir diğeri takılır; çarkın yavaşlamasına ya da durmasına izin verilmez. Tıpkı Mehtap'ın gidip yerine Cennet'in gelmesi gibi.

Oyunda, ezilenin ve zayıfın hiç şansı olmadığı bir ekonomik düzende, zaten "ezilen" ve "zayıf" bir varlık olarak gösterilen kadınlar bir de erkek-egemen toplum düzenin kurbanı olarak ele alınır. Bireyin amaç değil bu düzenin aracı olması kadın sorununu da aşan bir gerçeklik olarak karşımıza çıkar.²⁰¹

SEVDİCAN (Nezihe Meriç/1984)

Kendi insanına yeterli şartlar sunamayan ve koruyamayan bir düzende insanın başka umut kapıları araması sonucu yaşanan göç, toplumsal bir sorun olarak karşımıza çıkar. Bu sorunun tek tek bireyler yoluyla ele alındığı oyunda karakterler kadın kimlikleriyle bütünleşen bir yapı sergileseler de öne çıkan, insanın dramıdır.

*Sevdican'da ben insanı anlattım. Çaresiz, ezilmiş, yaşamını sürdürmek için ilk ve en önemli gereksiniminin, ekmeğinin peşine düşmüş insanı ve onu gözleyen, onun acısını duyan insanı. Burada konu evrenselleşir. Ha Yugoslav işçisi, ha Türk, ha İspanyol olmuş farketmez. Yalnızca yöresel özellikler değişiktir.*²⁰² Nezihe Meriç, bireyden toplum sorununa, bizim insanımızdan evrensel değerlere açılan bu oyunda, tek bir oyuncunun canlandığı altı kadın karakter yaratır. "Birinci kadın İrep Ana seksen yaşında, Anadolu kadını'dır. Kendi toprağından, dağlarından Almanya'ya giden çocuklarına seslenmektedir. Çocuklarının hasreti ağıtında gizli olan İrep Ana, onları yine tarlasının, ocağının başında görmek ister. İkinci kadın Ayşe otuz altı, üç çocuk sahibi biridir. Günlük yaşamın içinde sıradan devinen, dikiş dikerek dar gelirlerine katkıda bulunmaya çalışan Ayşe, kocasının metresi olduğunu öğrendiğinde, çocuklarını annesine bırakarak Almanya'ya gider. Bir umut kapısı olarak gördüğü Almanya'dan annesinin ölümü üzerine yurda dönmek zorunda kalır. Ayşe çocuklarının geçimini sağlayabilecek midir, onları okutabilecek midir? Kafasında bu

²⁰¹Tuncer Cücenoglu, *Kadıncıklar*, Mitos- Boyut Yay., Tiyatro /Oyun Dizisi 32, İstanbul 1993.

Hülya Nutku, "Tuncer Cücenoglu'nun Yazarlığının Gelişimi ve Oyunları", *Aynı*, s: 20- 22.

Seçkin Cılızoğlu, "Kadıncıklar", *Milliyet Sanat*, sayı: 193, 1 Haziran 1988, s. 44.

²⁰² Nezihe Meriç, " Sevdican ya da İlk Kez Almanca Oynanan Türk Oyunu", *Cumhuriyet*, 17 Nisan 1985.

sorularla yakaladığımız Ayşe, yine de insana olan inancını yitirmez. O'nu umutsuzluk ve umut arasında bir ikilem yaşar. Neşe Almanya'da yaşayan ; Alman toplumunun yaşayışına ve giyinişine uyum sağlamış bu bakımdan görünüşüyle diğer kadınlardan farklı olan üçüncü kişidir. Neşe'nin kocası Alman'dır; tatillerini geçirmek için Türkiye'ye gelen bu çift Almanya'yı gelişmiş ve ileri bir ülke olarak görür. Yabancı işçi sorununa sinirlenen Neşe, böyle bir ülkenin bu sorunla nasıl başa çıkmadığına şaşırır; Almanlara zaman zaman kızmakla beraber Türklerin orada kendilerini rezil ettiğini vurgular. Kendi ülkesine olan özlemi ile Almanya'daki yaşantısının özentisi arasında kalmış bir kadındır. *Binay*, orta yaşta zengin bir İstanbulludur. Kolej okumuş, iyi şartlardan gelmiş bu dördüncü kadın, genç yaşta yaptığı kötü evlilikten kendini kurtarmıştır. İktidarsız bir erkekle evlendirilen *Binay*, kapıyı çekip gidecek cesareti göstermiştir. Kendini içkiye vermiş bu kadın için namus, yaşama biçimini yüreklilikle ortaya koymaktır. *Binay* ya gurbette küçük bir işçi olacak, ya da kendi ülkesinde zengin erkeklerin metresi olarak yaşayacaktır. Bu iki seçenek arasında çaresizlik yaşayan kadın, 'insanca yaşamamanın yolunu' başkalarına sorarak cevap aramaya çalışır. *Fazilet* küçük yaşta annesi ölünce üvey annesiyle yaşamak zorunda kalmıştır. Zor bir çocukluk ve gençlik dönemi geçiren kadın, babası o'nu istemeyince evlenip iki çocuk sahibi olur. Kocasını trafik kazasında kaybedince, iş bulmak için çırpınır. Sonunda o da umut kapısı olarak gördüğü Almanya'ya gider. Şimdi elli beş yaşında olan *Fazilet* romatizmadan, göz bozukluğuna kadar pek çok hastalıkla uğraşmaktadır. On iki yıl Almanya'da televizyon fabrikasında çalışmıştır. Ülkesine döndüğünde çevresinin kendisini küçümsediğini görür. Ama yine de o, çalışıp kendi hayatını kurtarmaktan gururlu bir kadın olarak dünyayı umursamaz; umuttu ve faziletli bir kadın olarak kendini ayakta tutar. Oyunun başında görülen *Berna*, 'dünyanın daha güzel bir dünya olması' için ne yapmalı soruyla arayışa geçer. Oyun boyunca canlandırılan kadın karakterler sanki tek bir hayatın hikâyesini çizerler. *Berna*, herkes gibi olmamak için çabalamasına karşın tanışmak ve tanıtmak ister kendisini, canlanan her kadınla beraber, bir sorunun ortaya atıldığı ve bir çözümün beklenildiği oyunun sonunda yine *Berna* çıkar. Seyirciye herşeyi gözlemleme fırsatı veren *Berna*, kendisinin anlaşıldığını düşünür." ²⁰³ Oyun, çeşitli sebeplerden dolayı yurtlarından ayrılıp dış ülkelere göç etmek zorunda kalan altı kadının sorununu sahneye getirir. 'Göç' olayı ile toplumsal bir yaradan evrensel bir gerçekliğe ulaşan *Sevdican* kadın'ın bireysel arayışıyla da özel bir

²⁰³ Hülya Nutku, "Kadın Olmanın Sorumluluğunun Yansıdığı Bir Oyun *Sevdican*", *Hürriyet-Gösteri*, s: 60- 61.

çerçeve çizmiş olur.²⁰⁴ Bu sadece bir Türk insanının sorunu değil. Dünyada ülkesinden göç eden tüm insanların sorunu. Bu göç olayında kadınlarımız çok ezildiler. Oyunda çeşitli kesimlerden, bir yabancı ülkeye gelen ya da göç olayıyla bağlantılı, altı kadınıımız canlandırılıyor. ²⁰⁵ Çeşitli toplumsal kesimlerden ve yaş gruplarından ele alınan bu kadınlar, kendi sorunlarıyla birlikte 'kadın olma'nın, toplumsal sorunlar altında 'insan' olmanın çaresizliğini yaşarlar.

Uzun yıllardır bir iç göç yaşıyoruz. Toplumun yapısı, rengi, yaşamı pek çok açıdan değişirken, elbette bizim birikimimiz, gözlemlerimiz, duygularımız da aynı değişikliği içererek gelişiyor. Almanya'da da üç aşağı beş yukarı bu paralelde bir dış göç yaşıyor insanlar. (...) Ayrıca ben, toplumumuzda insanın, özellikle kadının geçirdiği değişikliği, gelişimi izlerken, düşünen kadın ne yapıyor diye bakıyordum. Açmazları, yaşadığı toplumsal kurumlarla olan çatışmaları, uyumsuzlukları içinde... ²⁰⁶

Oyunda yine de 'umut'un hiç tükenmemesi gerektiği vurgulanarak, bireylerin arayışları bu umudun uzantısı olarak gösterilir.

TAZİYE (Murathan Mungan / 1981)

Güneydoğu Anadolu bölgesinde kan davalı iki aşiretten birinin başı olan Bedirhan Ağa'nın karşı aşiretten öç alma amacıyla Fasla Kadın'ı düğününden devşirip kaçırması sonucu, iki insan intikam yerine birbirine aşk duyar. Bedirhan töreye başkaldırmış olur; Fasla ise bu aşka karşılıksız kalmayarak aynı başkaldıraya ortak olur. Böylece kan davası bir sevdaya yenik düşer; töre durur. Bedirhan'ın annesi Kevsa Ana bu durumu kabullenmez; töreyi korumak için uzun bir bekleyişe geçer. Geçen zamanın getirdiği, getireceği değişimi engellemek için bilinçle, inançla, inatla yaşatılan, tutucu, yok edici bir güçtür töre; ve canlı simgesi, yalnızca 'öç' ve 'kin' yaşayan, ağa karısı, ağa anası Kevsa Ana'dır oyunda. ²⁰⁷

²⁰⁴ Hülya Nutku, "Sular Aydınlanıyordu ve Sevdican", Cumhuriyet Kitap Eki, sayı: 197, s. 19.

²⁰⁵ Dilek Türker, "Sevdican Almanya'da 68 Yerde Sahnelenecek", Cumhuriyet, 28 Şubat 1985.

²⁰⁶ Nezihe Meriç, Aynı.

²⁰⁷ Ayşegül Yüksel, "Taziye ya da Estetik Dengeyi Yakalamada Ortaya Çıkan Zorluk", Cumhuriyet, 10 Nisan 1984, s. 5.

KEVSA ANA -- Bağıma bir hançer saplandı!
Kendi oğlumun kanından bir yılan akıyor koynuma.
Ağalığın gözünü ağı bürüyor. Belli ki Faslı Kadının
hükmü sürecektir bir zaman daha. Sevdanın töresi,
toprağın ve de aşiretin töresine üstün gelecek. Bir
zaman daha törelerin çatlağı duracak kasrın
duvarlarında. Lakin ben ölmeden bu çatlağı
kapatacağım. Cümle alıcı kuşları salacağım
gökyüzüne. Ben yummadan gözlerimi, bu çatlağın
karanlık gözlerini bağlayacağım. Andım olsun bu
zifiri gece bitecek aşiretinin göğünde! ²⁰⁸

Kevsa için öç alacak olan Faslı ile Bedir'in doğan oğlan çocukları Heja'dır. Törelerin korunması adına Heja bir töre kurbanı olarak kaderine yazgılı doğar. Bedirhan karşı aşiretten adamlar tarafından öldürüldüğünde töreler yeniden canlanır. Kasrın kapısını üç yabancıya bilerek açmakla suçlanan Fasla ölüme mahkûm edilir. Heja ve Fasla karşı karşıya bırakılır. Şimdi Fasla Kadın'ın, oğlu eliyle öldürülmesi Kevsa Ana'nın uzun bekleyişine degecek bir tören gibidir. Bedirhan babasının andını yerine getirememiştir ama Heja eski düzeni tekrar yaşatacak olan öç alma yasasını uygulayacaktır.

TÜFEKLİLER -- Toprağın kan vakti geldi Heja.
Toprağın da töresi vardır. Geciktirmeye gelmez.
Babasının öcünü yerde koyan oğuldan bize ne
ata olur, ne ağa Heja. Bunu bir iyice belleyesin. Biz
ağamızdan gayrısına dizgin tutturmayan
Tüfeklileriz, Aşiretimizin şerefine baş koyan
yeminlileriz!

HEJA AĞA -- Yüzümü kan seğırtir, alıcı kuşlar konar
yüreğime. Lakin ödeyeceğim borcumu babama ve de
aşiretime. And olsun ödeyeceğim! ²⁰⁹

Heja'nın ağalığı annesini vurmakla sınıanacaktır. İnsan olmakla ağa olmak arasında bırakılırken, törelerle kuşatılmışlığını farkında olan Heja bu durumun trajik yanını yalnızca annesi Fasla Kadın'la paylaşır.

HEJA AĞA -- Şu koca bozkırda kaç alın yazmıştır
ana canına kıymağı? Bu mümkünsüz işi kaç yürek
yüklenmiştir? ²¹⁰

²⁰⁸ Murathan Mungan, Taziye, Metis Yayınları, İstanbul 1995, s. 18.

²⁰⁹ Aynı, s. 53.

Heja, Fasla'nın töreler karşısında ölüme yazgılı olduğunu söyleyip kendini öldürmesi için cesaretlendirmesi sonucu silahı çeker. Fasla ölüme, akli ve yüreğiyle gider. Suçu o işlememiştir ama artık bunun bir önemi olmadığına da farkındadır. Heja, annesi öldürerek, törelerin devamını sağlar ama bu duruma lanet ederek de törelerde bir çatlağa neden olur. Aşk karşısında ölüm, töre karşısında insan yenik düşer. Ancak yine de oyunun sonunda bir gün törelerin de sarsılacağı inancı doğar. Annesinin taziyesini tek başına tutmak istemesi törelere karşı çıktığının bir işareti olur.

Oyunda, toplumsal bir sorun olan töreler ele alınırken, törenin karşısında doğası gereği her zaman çatışmaya mahkûm insan yara alır; yenik düşer. Ancak törenin bireyler üzerindeki baskısı ve ölümcül sonuçları hiçbir zaman Tanrı eliyle uzatılmış bir yazgı değildir. Bu yazgıyı meşrulaştıran ve uygulamaya sokan yine insanın kendisidir. Bir toplum eleştirisine yönelen **Taziye**, bireyin kurtuluşunu sınırları zorlamada, tutkuda, aşkta bulur.

İslamî ülkelerde bir oyun türü olarak oynanan Taziye, ritüelistik öğeleri barındırmaktadır. Başsağlığı anlamına gelen 'taziye', Mungan tarafından bir ölüm oyunu olarak ele alınır. "Taziye, dramatik köylü oyunları geleneğinde dinsel kökenli dram türüdür. Değerli incelemeci- araştırmacı Metin And'ın bir çalışmasında belirttiği üzere daha çok ritüeli dinsel mitosla karıştıran yazar, laik nitelikli bir tiyatro oluşturmaktadır." ²¹¹ Yazar belli bir yöreyi ve yerel bir dili kullanarak biçimlediği oyununda Anadolu insanını çağdaş bir tragedyaya oturtur. Yerellikle bezeli oyunda, suç, öç alma, irade, kader, iktidar, ölüm, aşk gibi insan ilişkilerindeki temel çatışmalara inen yazar, evrenselliği yakalar. Yörenin kendi atmosferi ile tiyatronun şiirsel atmosferini ustalıkla bir çevre düzeni, renk ve ışık kullanımı ile birleştiren yazar simgesel olanı da anlatımı içerisine katmıştır.

ÖLÜMÜ YAŞAMAK (Orhan Asena/ 1982)

Kan davasını konu alan oyun, bireyin töre karşısında nasıl ezildiğini ve insanî değerlerden nasıl uzaklaştığını anlatır. Doğu Anadolu'nun bir köyünde geçen oyun, iki aile arasındaki kan davasını anlatır. Öç almaktan, yana olan töre sırayı Salo'lardan Mustafa'ya getirmiştir. Mustafa'nın, Rezzak Ağa'nın oğlu Mehmet'i öldürmesi istenmektedir. Mustafa bunu yapamaz. 'Öç' ü kardeşi alır. Mehmet'in yerine kardeşi Zülküf'ü öldürür. Zülküf'ün oğlu da Mustafa'yı öldürmek ister ama insanî değerler ağır basar; ve bunu

²¹⁰ Aynı, s. 55.

²¹¹ Atılâ Sav, "Taziye", Milliyet Sanat, sayı: 92, 15 mart 1984, s. 46.

başaramaz. Bu defa birey töreler karşısında galip gelmiştir. ²¹²

TÖRE (Turgut Özakman/ 1985)

Toplumun değişmesine karşın törelerin değişmez yanını ; insan için ama insana karşı olan değişmez çatışkısını anlatan Töre'de bu defa olaya, kadınların merkezinden bakılmaktadır.

İki aile arasındaki kan davası sürmektedir. Sıra Yakupgillerden Yakup Ağa'yı öldüren Çolakgillerden Mustafa'ya gelmiştir. Kara Hasan ve oğlu dağ tepe aradıkları Mustafa'yı ellerinden geçirir. Oğul'un silahıyla yaralanan Mustafa Kara Hasan'ın evine sığınır. Amacı canını kurtarmaktır. Nene, Küçük Gelin, Zühre evlerine aldıkları ve kim olduğunu sonradan öğrendikleri Mustafa'yı 'Tanrı misafiri' olarak kabul etmekten başka çare bulamazlar. Mustafa silahını Nene'ye teslim eder. Bugüne kadar kimseyi öldürmemiştir. Korku belasına da kaçmaktadır. Kara Hasan'la Oğul gelir; ellerinden geçirdikleri Mustafa'nın evde saklandığını öğrenince öldürmeye davranırlar ama Nene izin vermez. O'nu odasında misafir edeceğini söyleyerek korumaya alır.

Oyun, iki törenin karşı karşıya kalmasıyla başlamıştır. Biri, gelen misafiri ne pahasına olursa olsun emanet alan, insanı değerli kılmaya yönelik töreyken diğeri öç alma amacına yönelik insan canına kasteden bir töredir. Bu iki törenin ortasında da Mustafa vardır. Evin eşiginden geçen Mustafa'nın canına korumaya çalışan Nene ile o'nu öldürmeye kalkan Kara Hasan karşılıklı kalır. Nene Kara Hasan'ın karşısında sözünü geçirir. Şimdilik Mustafa evlerinin misafiridir. Ama dışarı adım atar atmaz kan davası işlerliğe girecek ve Mustafa öldürülecektir.

Kara Hasan'ın kızkardeşi, karısı, kızı, torunu Zühre, büyük ve küçük gelini, yeğeni toplanmıştır. Mustafa aşağıya iner; kara Hasan ailesindeki kadınlardan birine yan gözle bakarsa törenin bozulacağını ve o'nu vuracağını söyleyerek Mustafa'yı uyarır. Mustafa ürkek karakterde biridir; sırf kan davasından uzak kalabilmek için İstanbul'a kaçmış; orada ablası ve eniştesi ile birlikte yaşamaya başlamıştır. Mustafa ailesinden biri öldürülünce öç alması için köye çağırıldığında eniştesi tarafından zorla buraya getirtilmiştir. Oysa silah bile kullanmayı bilmemektedir. Koşullar o'nu o kadar çaresiz bırakmıştır ki Yakup Ağa'nın bacağına bir iki kurşun sıkıp bu işten kurtulmayı ve hapse girmeyi bile plânlamaktadır. Kendinin de nasıl olduğunu bilmediği bir şekilde adamı vurmuştur. Bu olaydan sonra dağlara

²¹² Orhan Asena, *Ölümü Yaşamak, Çoğaltılmış Metin*, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.

kaçan Mustafa arada bir köyüne inerek annesine görmeye gelir ama kendi canı gitmeden ailesinden kimseyi mutlu edemeyeceğini de anlamıştır. Kara Hasan Mustafa'nın bu itirafı karşısında etkilense de duygularını ele vermez.

Mustafa evde kaldığı sürede kendisine bakan Zühre'ye gönlünü kaptırır. Zühre de Mustafa sevmiştir. Nene gözleri görmese bile hissettiği bu ilişkiyi içten içe desteklemektedir. Mustafa evin içine yeni bir yaşam getirmiştir. Mukallit yeteneği ile eğlendirdiği kadınların gönlünü de fethetmeyi başarmıştır. Büyük gelin bu durumu bir türlü kendine yediremez; tüfeği kapıldığı gibi Mustafa'ya doğrultur. Zühre önüne geçerek Mustafa'yı korur; o'nu sevdiğini itiraf eder. Nene, diğer kadınları bu iki genci birleştirmek için ikna etmeye çalışır. Her iki aile de neredeyse erkeklerin kökü kurumuştur; tüm kadınlar ya babaları, ya kocaları ya kardeşleri dolayısıyla yas içindedir. Hiç olmazsa içlerinden birinin sevgiyi yeşertmesine izin verirler. Kadınlar bu konuda birleşince Kara Hasan'a karşı güç birliği ederler. Bütün bunlardan habersiz olan Mustafa durumlarının çaresiz olduğunu düşünmekte; Zühre'ye bu kadar yakın olup bu kadar uzağında kalmaya dayanamamaktadır. Bu yüzden kaçır. Zühre Mustafa'nın gidişinden sonra kendisini odasına kilitler. O'nun durumu diğerlerini kaygılandırmıştır. Mustafa yarı yoldan dönünce, hepsi sevinir. Mustafa rıza ile alamayacağını düşündüğü Zühre'yi kaçırmaya karar verir.

Nene o gece Kara Hasan'la konuşur. Zühre ile Mustafa'nın birbirlerini sevdiklerini anlatarak bu işe razı gelmesini ister. Ailenin büyüğü annenin sözü Kara Hasan'ın gözünde buyruktur ama göz göre göre buna izin veremez. Oğlu'ndan sakınmaktadır. küçüklüğünden beri o'nu bu kinle büyüten Kara Hasan şimdi bi davadan nasıl döneceğini bilememektedir. Sessiz kalmakla kaçmalarına izin verir ama bu işin günahını da üstlenmez. Sabah muhtar gelip Mustafa'yı alacaktır. Bu süre içinde kaçmayı başarırlarsa Kara Hasan'ın da yapacağı bir şey yoktur.

Gece kadınlar el birliği ile Zühre'yi hazırlarlar. Karanlıkta dışarı çıkan Mustafa Zühre'yi beklemektedir. Olup bitenden habersiz Oğul, dışarıda gördüğü Mustafa'yı vurarak öldürür. Evin içi yeniden yasa gömülür. Böylece bir kez daha töre, insana rağmen galip gelmiştir.²¹³

Ölüme karşı yaşamı savunan kadınların çabası bu yazgıyı değiştirmeye olanak vermez. Zühre bu olayın en taze kurbanıdır. O'nun yazgısı da ailesindeki kadınların yazgısına eş düşer.

²¹³ Turgut Özakman, Töre, Mitos- Boyut, Tiyatro Dizisi 2, İstanbul 1991.

UZAKLAR (Ülker Köksal/ 1984)

Oyunda 'kuşak çatışması' ekseninde gençlerin eğitim ile aile kurumu içindeki bastırılmışlıkları ele alınmakta. Gerek sert disiplin anlayışı içinde, hoşgörüsüzce yaklaşılın , gerekse aile yapısı içinde anlaşılamayarak kendi kabuğuna çekilen gençlerin sorunları gözler önüne serilir.

Oyun başladığında, on yıl önce birbirlerine Nuran öğretmenin yaşgününde buluşacaklarına dair söz veren Murat, Ayşe, Ertan ve Naile, Murat'ın evinde buluşurlar. Nuran öğretmenin de dahil olduğu bu toplantı, geçmişin sorgulanması gibidir. Murat ressam, Ayşe doktor, Ertan işadamı, Naile avukat olmuştur. Şimdi yerli yerine oturmuş kişilikleri ile biraradadırlar. Geçmişe dönülerek lise yılları tekrar canlandırılır. Bu yolla kişilerin mesleğini ya da yaşamdaki yolunu seçerken hangi baskıların, hangi koşulların altında ezildiklerini, kişiliklerinin gelişiminde hangi yönlendirmelerin ya da olayların etkisi altında kaldıklarının anatomisi çizilir.

Her dört arkadaş da değişik ekonomik çevrelerden, değişik aile yapılarından gelmektedir. Hepsinin aile içi ilişkileri kişiliklerinin oluşumunda kuşkusuz belirleyici olmuştur. Naile, kırsal kökenli bir ailenin çocuğudur. Ekonomik güçlükler içinde okuyan, ürkek yapılı, çekingen bir kızdır. Muhafazakâr aile yapısı o'nun da içine sinmiştir. Köyden Ankara'ya göç eden aile köydeki alışkanlıkları ile şehir alışkanlıklarının çelişkisini yaşamaktadır. Murat gençliğin içinde bulunduğu durumu farkında olan ama durumu değiştirmek için hiçbir şey yapamayan bir genç olarak düşüncelerini çizdiği karikatürlerle anlatmaya çabalar.

NURAN -- Kafası kilitli bir sandık içinde, yüreği bir kafes içinde, iki çenesi asma kilitle birbirine bağlanmış, elleri kelepçeli, kendisi de hapishane parmakları arasında. Kim bu katmerli tutsak?

ERTAN -- Bizler. Gençlik yani hocam. Karikatürü beğendiniz mi hocam? Murat yapmış.²¹⁴

Gençlik, yasaklarla çevrili, konuşturulmayan, tutsak edilmiş , ağzı ve düşünceleri kilit altında görmektedir kendini. Özellikle 1980 sonrası iyice sindirilen, susturulan gençlik, eğitim kurumlarında birey olmaktan uzak yetiştirilerek örümcek kafalı eğitimcilerin eline bırakılmıştır. Eğitim kurumlarındaki tutucu ve baskıcı eğitimin bir uzantısı olan Lamia öğretmen, hoşgörülü, gençliğe sevgi besleyen, hatta içlerinde aykırı olanları daha bir

²¹⁴ Ülker Köksal, *Uzaklar*, Mitos- Boyut Yay., Tiyatro/Oyun Dizisi 10, İstanbul 1993, s.45

birey oldukları için cezalandırmak yerine destekleyen Nuran öğretmene gençliğe bakışını şu sözlerle ifade eder;

LAMİA -- Rica ederim Nuran hocanım, gençleri savunmayın bana. Son günlerde nedense gençlerden yana olmak modası çıktı. Herkes gençlere yaranlaya çalışıyor. Bir işe yarasa bari. Genç dedikleriniz, inançsız, saygısız, sorumsuz, kaba, hoyrat, küstah hödük yaratıklar. (Hızlı konuşmaktan tıkanmıştır.) Her yeri kapladılar. Her yerde onlar. Her yer onların. Sizi görmüyorlar. Üstünüze üstünüze geliyorlar. Sanki siz yoksunuz. Saydamsınız yahut. Ya kaçacaksınız ya da onlara yer açacaksınız. Bağıra bağıra konuşmaları, gülüşmeleri, hele şakalaşmaları... Ööööö.... Esprileri buzul çağından kalma. Bilgileri mağara devri insanlarınki kadar. kültürlerine gelince amipler onlardan daha kültürlü. Özgür değillermiş gülerim buna. Tek hücrelilere özgürlük gerekmez. Sevgileri de özgürlükleri de bol bulamaç ziyan ettiler zaten. Yarını yapacaklarmış. En büyük dileğim, onlar yarını yapamadan ölmek. Hayır. Bağışlamayacağım. Cezalandırılmalarını istiyorum. ²¹⁵

Bu öfke dolu ve hoşgörüden uzak sözler, gençlerden umudunu kesmiş, onları yeryüzünde birer fazlalık olarak gören bir erişkinin sözleridir. Gençlerin tutkuları, erişkinlerin alışkanlıkları asla birbiriyle örtüşmeyecek kadar uzak ve kopuktur. Kuşaklar arası bu çatışma oyununda, eğitim kurumu içinde ele alınmaz yalnızca, çocukların aile içindeki durumları açısından da verilir. Ailesinin Naile'yi bekaret kortrolüne götürmesi, çocukluklarına olan güvensizlikleri, Murat'ın annesinin (Belkıs) kocasından ayrıldıktan sonra Murat'ı hayatında bir engel olarak görmesi sonucu o'nu kaybetmeyi göze alacak kadar ilgisiz kalması, bir tartışma sırasında da Murat'ın bütün resimlerini yırtması Murat'ın belki ileride iyi bir ressam olmasına darbe indirir. Nitekim oyunun başlangıcında Murat'ın resimleri olduğuna inandıkları tablolar aslında o'nun bir arkadaşına aittir. murat bu gerçeği yalnızca Naile'ye söyler. Naile ile Murat arasında çok özel bir ilişki vardır. Naile Murat'a aşiktir ama bu aşkın içinde ne cinsellik ne aşırılık ne de çılgınlık vardır. Masum ve katışıksız bir sevgi olarak adlandırabileceğimiz bu

²¹⁵Aynı, s.48.

ilişkinin içine paylaşım, dostluk gibi kavramları da sokabiliriz. Eğitimciler ve aileler tarafından bir karabasana dönüştürülen bu masum ilişki, bitirildiği gibi ilerideki hayatları için de derin izler bırakacaktır. Naile ailesinin namus anlayışı yüzünden bekâret kontrolüne tabî tutulunca içe kapanıklığı daha da artar; tek düşüncesi ailesinden ve bulunduğu çevreden uzaklaşmak olan Naile kendine bu yönde bir yol çizerken çok zor koşulların altında yaşamak zorunda kalır. Sevmediği bir adamla yaptığı evlilikten şimdi iki çocuğu vardır. Oyunun başında kendini avukat olarak gösteren Naile, avukat olmayı başaramamıştır ; üzerindeki giysiler de çalıştığı bir butiğe aittir. Murat sanatçı tutkusu, Naile okuma tutkusu yokedilmiş iki insan olarak şimdi kader birliği içindedirler. Naile avukat olamamanın, Murat ressam olamamanın acısını yalana başvurarak örtmeye çalışır. Ertan ve Ayşe kendi ideallerini tutturmayı başaran, onlardan daha mutlu bir tablo çizer. Murat çocukluğu ile ilgili bir anıyı anlatırken, umutlarının büyükler tarafından ve yasakçı bir anlayışla nasıl yokedildiğini de vurgulamış olur. Çocukken kağıttan gemisini parktaki bir havuzda yüzdürmektedir. Bu gemi Murat'ın hayâlinde okyanuslarda seyahat eden, o'nu ülkeden ülkeye dolaştıran büyülü bir gemidir. Bir gün parkın bekçisi bu kağıttan gemiyi alarak atar; parktaki kimse de bu duruma müdahale etmez. Murat'ın 'uzaklar' adı verdiği bu hayâl gemi ile birlikte umutları da uzaklara doğru kayıp gitmiştir. Oyunun anlamını tamamlayan bu simgesel çağrışım şimdi Murat'ın aynı adı verdiği bir tabloda yansımaktadır. Belki de parkta bulunanlardan biri Murat'ın adına haksızlığa karşı çıksaydı; herşey daha güzel olabilirdi düşüncesi, yetişkinlerin gençlere olan sorumluluğunu da hatırlatmaktadır.

DEVETABANI (Necati Cumalı/ 1985)

"Yazar devetabanını bir simge olarak kullanır. Gelişip serpildikçe, kendisini yetiştirenlerin alanını daraltan devetabanı, doğada varolan bu köklü eğilimin simgesidir. Necati Cumalı toplumda bir *yayılma hastalığı* olduğu gözlemini İlter Tezcan'ın etrafında dönen olaylarla yansıtır. Yeni taşınılan bir evde eşyalar ve gelen kişiler yoluyla sürekli genişleyen bir yaşantı dikkat çeker. Toplumsal bir eğilim olarak görülen *yayılma hastalığı*'nın kişilerin görgü ve eğitimi oranında hız kazandığı da vurgulanan bir noktadır. Yazar bu hastalıktan kurtulmanın yolunu toplumdaki eğitimin ve görgünün artmasına bağlar. " ²¹⁶

İlter Tezcan bir evsahibi olmanın mutluluğunu yaşamaktadır. Yıllardır

²¹⁶ Hülya Nutku, "Necati Cumalı'nın Oyun Yazarlığı", Yayınlanmamış İnceleme Yazısı,s:9- 10.

sürdürdüğü kiracı hayatı ile göçerlikten kurtulduğuna sevinen İlder artık istediğı gibi okuyup yazmanın, padırtısız gürültüsüz bir yaşam sürmenin keyfini çıkartacaktır. Yıllarca bodrum katı ile çatı arasında taşınıp duran İlder artık rahat bir ortamda kafasındaki romanı yazmaya oturabilecektir. Daha önceleri bir çalışma odasının ve yazı masasının olmadığından yakının İlder tam rahata kavuştuğunu düşünürken arkadaşı Serdar'ın iyi niyetli ama hayatına tecavüz eden yaklaşımlarıyla karşılaşır. Serdar ev hediyesi olarak uzun süre kendisinin yetiştirdiğı kocaman bir deve tabanı getirir. Büyükçe bir kulbun içinde yetişmiş olan çiçeğı koyacak yer bulmakta güçlük çeken İlder nihayet onu salona yerleştirir. Serdar evin düzeniyle oynamaya başlar; tabloların yerini değiştirir. Boş duran garajı üç aylığına kiralamaya kalkar. Evli olduğu halde gizli ilişki yaşadığı Güzin'le kaçamak olarak bu evde buluşmak için evin anahtarını ister. İlder bu duruma önce itiraz etse de o'nu kırmış olmaktan çekinerek teklifini kabul eder. Serdar Güzin'le buluşur. Ancak Güzin randevusuna geç kalır; İlder'in gelmesine de çok az bir zaman kalır. Serdar bu süreyi sevişerek geçirmeyi tercih ederken; Güzin İlder'in eşyalarını düzenlemeye koyulur. Evdeki özel eşyalardan İlder'in kişiliğine dair ipuçları yakalar; o'nunla tanışmak için gelmesini merakla bekler. Serdar bu durumdan kıskançlık duyduğu için evi terkeder. İlder eve geldiğinde Güzin'le karşılaşır. Güzelliğine hayran kaldığı bu kızın romanına duyduğu ilgi de hoşuna gitmiştir. Güzin ile aralarında yakınlaşma başlar. Güzin İlder'in romanını rahat yazabilmesi için bir mimar titizliğinde evi düzenlemeye başlar. İlder Güzin'i biraz daha tutabilmek için akşam yemeğini yemeğı teklif eder; bu sırada gelen Serdar ile Güzin arasındaki tatlı sert tartışma İlder'le Güzin'in birbirlerinden hoşlandıklarını ortaya çıkartır. Serdar'a karısına dönmekten başka çare kalmaz.

Aradan bir yıl geçer. İlder ile Güzin evlenmişlerdir. Salondaki teve tabanı iyice gelişmiş bir ağaç halini almıştır. Güzin sıradan bir ev kadını gibi görünmektedir; önünde iş önlüğü, başında örtü ile evi temizlerken; İlder bir yandan romanını yazmaya çalışır. Güzin iyi niyetle yardımcı olmaya çalıştığı İlder'i boğduğunu farkında değildir. Roman yazmasına yardımcı olayım derken yaratıcılık için gereken tüm koşulları ortadan kaldırır. İlder'le Güzin arasında sıcak ama uzlaşmaz bir ilişki vardır. Teve tabanını limonluğa taşıyarak ortalığı biraz rahatlatmaya çalışırlar. Bu sırada Güzin'in babaannesi Müzeyyen, kızkardeşi Güliz, erkek arkadaşı Hakan yanlarına yerleşir. Beraberlerinde kedi ve kuşlarını da getirmişlerdir. İlder çalışma odasını onlara vermek zorunda kalır. Evin düzeni artık beş kişiye göre değişmiştir. Güzin temizliği neredeyse titizlik hastalığı derecesine vardırır. İlder ise

verdiği küçük özveriler sonucunda romanını yazamaz hale gelir. Kulakları ağır işiten ve her işinde yardıma muhtaç Müzeyyen, giysilerine ortak olan Güliz, evin sahibi gibi hareket eden Hakan İlter ve Güzin'in sinirlerini yıpratmaya başlar. Güzin babasından bir mektup alır; bir yılığına yanlarına geleceğini öğrenir. İlter başını dinlemek üzere Bolu'daki bir otele kaçar. Romanını orada tamamlayacaktır. İlter gider gitmez, Güliz Hakan'la beraber güney kıyılarına tatile çıkacağını; Müzeyyen de Güzin'in halasına gideceğini söyler. Babası gelince o'nun da oraya gelmesini istemektedir. Güzin bütün bunların olması için İlter'in gidiş beklediklerini düşünür. Aradan bir ay geçer. İlter Bolu'dan arar ve romanını tamamladığını söyler. Güzin Devetabanı'nın solmaya başladığını haber verir.

Necati Cumalı, oyunda göçer bir toplumun tipik özelliklerini kullanmayı da ihmâl etmez. **Devetabanı** insanın kendine yaşam alanı tanımayacak ölçüde, yine kendi elleriyle sınırlarını nasıl daralttığının oyunudur.

V.) TARİHİ MALZEMEYE YÖNELME EĞİLİMİ

1980- 1990 Dönemi içerisinde ele alınan oyunlar arasında, tarihsel olanlar geniş bir dilimi kapsamaktadır. Bu yöndeki oyunların sayısı fazla olmasına karşın ancak belli başlı yazarların hanesinde toplanması dikkat çekicidir. Tarihi malzemeye yönelme eğilimi neredeyse Turan Oflazoğlu, Orhan Asena, Hidayet Sayın, Turgut Özakman ve Güngör Dilmen ile bütünleşen bir eğilim olarak ortaya çıkar. Sözü edilen yazarların daha önceki dönemlerde de tarihsel türde oyunlar yazarak neredeyse bu eğilimi gelenekselleştirdikleri bilinmektedir. Yazarlarda, oyununa bir malzeme olarak tarihe başvurmanın dışında bir de oyunu tarihin içinden oluşturma yönünde iki türlü çaba görülür. İlkinde tarih neredeyse biçimsel bir kılıf olarak kullanılmış; söylenecek olanı vurgulamak için biçimlenmiştir. **Ölümsüzler**, 555 K, **Resimli Osmanlı Tarihi** gibi oyunlar bu ortak özelliği gösterir. Bu grup oyunlarda seyirciye uzak bir açı kazandırılması açısından yabancılaştırma kullanıldığı gözlenir. Böylece, yazarın iletmek istediği sözü bu yolla daha da vurgulanması sağlanır. Tiyatro Tarihimizde daha geniş bir yer tutan ve ikinci yönelim olarak sözettiğimiz tarihsel oyunlar ise tamamen tarihin sayfalarından oluşturulmuş gibidir. Bu oyunlarda, yazarın estetik biçimlemesi ortadan kaybolmuş, tarih sahneye çıkmıştır sanki. Tarihin kendisi bir malzemedir artık. Bu açıdan bakıldığında birer belge niteliği taşıdıklarını da söyleyebiliriz.

Oyunlarda olaylardan çok tarihsel kimliklerin öne çıktığı gözlenir. Aslında bu açıdan oyunlar iki temel farkı yaratır. Olaylara yön veremeyen, eylemsiz ama bilinçli olanlarla olaylara yön veren, gidişi değiştirebilecek güçteki, cesur ama bilinç yoksunu karakterler gibi.... Hangi yönde olursa olsun, sahnede tarihsel boyutunun dışında çok boyutlu bir insan yaratılmış olur. Tutkuları, özlemleri, öfkeleri, hataları, zayıflıkları, onuru ve aşkları ile varolan bu insanlar bağlı oldukları konumları, gelenekleri, yaşam biçimi ve saray kuralları ile kuşatılmıştır. Bir oyunda düzenin kurbanı olan, bir diğer oyunda kurban eden olabilir. Tarihi olayları değiştirmeden karakterlerin bağlı bulundukları durumu değiştirebilmek, yazarın merceği nereye tuttuğuna bağlıdır. Sonuçları belli olan bir akış içerisinde nedenselliklere yönelen yazarlar kendi yaratıcı dünyalarının, bakış açılarının ve ne iletmek istediklerinin koşullarına bağlı kalırlar. Kimi zaman oyunlardaki saray yaşantısı ile bütünleşen siyasal ve toplumsal düzenle, bugünün değerleri ortaya çıkarılmak istenir. Düzen-birey, iktidar- birey ilişkisi içinde işleyen çarkın farkına varılamayan yönleri yine bu oyunlarla su yüzüne çıkarılır. Yazarın sözü ne

olursa olsun, söylecek söz tarihten çıkıp günümüze ulaşır ve çağdaş bir anlam kazanır. *"Tarihsel oyuna çağdaş anlamı verecek olan nedir? Dönem içindeki bunalımları, çelişkileri, tipik olan özellikleri evrenselliğe giden bir anlayışla anlık bir değerlendirme midir? Yoksa o döneme bakarken, onu alıp şimdi adına belli uyarılarda bulunmak mıdır? İşte burada tarihselleştirmenin önemi ortaya çıkmakta. Çünkü tarihselleştirmenin içinde tarihsel olan yoluyla, çağdaş olanı vurgulama söz konusudur. (...) Tarihsel oyuna çağdaş anlamı veren noktanın bu oyunların geçmişten alınan malzeme ile bugün adına pay çıkarabilecek bir yaklaşımla günümüze getirebilmek ya da çağrıştırabilmek olduğu çıkmakta."*¹

Olup biten herşey, yaşanmış bir zaman kesiti içinde kolay kolay değiştirilemeyecek gerçeklerle örülü olarak karşımıza çıkar. Bu gerçeklerin her zaman sorgulanmaya açık bir yanı vardır. Bugün yaşanan gerçeklerin yarın için sorgulanabilecek bir nesneye dönüşmesi olasılığı, insanlığın gelişimini olumlu yönlendirecek bir uyarıcılık taşır.

555 K (Bilgesu Erenus/ 1986)

555 K, gerçek bir tarihin ve kişilerin gerçek yaşantısını anlatan bir oyundur. 'Beş Mayıs Beş'te Kızılay' anlamına gelen , 1960 yılında 27 Mayıs'ı, 27 Mayıs Devrimi'ni yakın kılan parola budur. Buluşma, binlerce gencin Kızılay Meydanı'nda toplanmasıyla gerçekleşir. Albay Muzaffer Yurdakuler 27 Mayıs ihtilâlcilerinden; Muzaffer Yurdakuler'in babası Delibaş isyanında öldürülmüş, Mustafa kemal'in yüzbaşılardan Hüseyin Avni, oğlu Hakan Yurdakuler ise faşistler tarafından öldürülmüş bir devsol'cu. Ve bu üç kuşak içinde sağ kalan bir tek ortadaki Muzaffer Yurdakuler'dir. Nurinnisa Yurdakuler ise yazar tarafından * 'tüm devrimci ana ve eşlerinin çelişkiler içinde yücelen ortak bir çizgisi' olarak tanımlanıyor. Etrafındaki siyasi atmosferden ve çelişkilerden uzak bir kadın. Duyarlı; ama anne ve eş olduğu noktalarda.

"Hürriyet Hareketi ve Hareket Ordusu bir sivil- asker ortak hareketi'dir ve gönüllü fısıldaşmaya dayanıyor. Kemal Paşa ve arkadaşları, 1920 yılından itibaren demokratik devrimde sivilleri ve gönüllü olanları, mücadelenin dışına itiyorlar. 'Başı bozuk' sözcüğünü Osmanlı'dan miras alıyorlar ve düzenli olmayan ordu için kullanıyorlar. Hep dışarda bırakmak isityorlar. 27 Mayıs öncesinin genç fısıldayanları, bu olumsuz mirasın etkisinden kurtulamıyorlar; bütün hazırlıklarını, toplumun 'başı bozuk' devrimcilerinden ayrı tutuyorlar."

² Genç subay ve devrimcilerin birlikte giriştikleri bu ihtilâl , ancak halk içinde

¹ Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Tarihsel Dram Modelleri, s: 49, 50.

² Yalçın Küçük, "Jakoben Yolda Bir Durak: 27 Mayıs", 555 K (Önsöz), Haziran Yayınevi,

bir devrimci hareket oluyor. 555 K genç halk hareketi'dir aslında. 27 Mayıs günü, Kızılay meydanında büyük bir kalabalık toplanır ve genç subaylar hareketiyle aynı kanalda ve paralel olarak gelişen bu hareket, giderek ihtilâlcilerin aleyhine döner. Mahkemeler kurulur ve demokrasi adına adım atmış olanlar anti-demokratik eylemler içinde olmakla suçlanırlar. Sorun, o ya da bu kişinin suçlu olması ya da kötü olması değildir aslında, sorun, bir sistem sorunudur. Ve ister istemez bu mesele ameliyat masasına yatırılmıştır. Bu ameliyatın sonuçları ise devletin ve iktidarın işine gelmemektedir. Bilgesu Erenus tuttuğu notlarda "Mart- Nisan' 86; Gazetelerde 1960 önce ve sonrası ile ilgili anı düzeyinde diziler çıkmaya başladı. Tiyatro bu konuyu tartışmaya açmada öncülük edebilirdi 555 K ile" ³ diyerek oyununda 27 Mayıs'ı tartışır. Aslında oyun, 27 Mayıs 1985'te Mili Güvenlik Konseyi'nin 1981'de çıkarttığı bir kanun gereğince 'Anayasa ve Özgürlük Bayramı'nın kutlanmasının yasaklanmasına bir protesto amacıyla yazılmıştır. Ancak oyun 27 Mayıs'ın oyunu olmaktan çok "1908'den 1985'e kadar olan bu süreçte özgül koşul ve nitelikleri çok büyük ayırımlar içermesine karşılık birtakım hareketlerin eylem ve karşı-eylem olarak paydalarını almak mümkündür. Oyun da bunu yapmaya çalışır. Delibaş isyanı olsun, onun karşısında Mustafa kemal'in Anadolu devrimcileri yer almaktadır; Hakan Yurdakuler'lerin kuşağının karşısında ise bir önceki kuşak olan Eyüp Sabri'ler, Resneli Niyazi'ler, Enver'ler bir eylemdi." ⁴

Oyun, 555 K adlı oyunun provası ile başlar. Yönetmen ve oyuncular girdikleri rollerden çıkarak prova sırasında kendi düşünceleri ile 27 Mayıs'ın anlamını tartışmaya başlarlar. Oyunun büyük bir yüzdesini bu tartışmalar kapsamaktadır. 27 Mayıs ihtilâlcilerinden albay Muzaffer'i oynayan 1. Oyuncu kendi düşünceleri ile örtüşen bu role sadık kalarak, 27 Mayıs'ı savunmaktadır. Oğlu Hakan'ı oynayan 2. Oyuncu ise solcu bir genç olarak babasıyla karşı karşıyadır.

Olaylar, iktidarın ordu mensuplarına 'gazozcular', bilim adamlarına da 'kara cüppeliler' adını taktığı , dinci hareketlerin çoğaldığı bir dönemde geçer. Üniversite gençliği üzerindeki baskılar artmıştır. Sol görüşlüler vatan haini ilân edilir. Anti- demokratik uygulamalar gündemdedir. Albay Muzaffer General'in karşısına çıkarak 'ihtilâl'den başka çare kalmadığını söyleyerek, herşeyin hazır olduğunu, generalin bu işi başlatmak için, evet demesi gerektiğini belirtir.' Askerler ihtilâl hazırlığı içindeyken, iktidar askeriye elinde tutabilmek için

İstanbul 1987, s.X, XI.

³ Bilgesu Erenus, "Tiyatroda Taze Kan", Aynı, s. XV.

⁴ Berat Günçkan, "Yönetmeni Yücel Çelikler'e göre 555 K Sahnede Eylem Ve Karşı Eylem", Cumhuriyet, 5 Ocak 1988.

subay ve askeri memur maaşlarını artırtığını duyurur. İhtilâl tarihi yaklaşmaktadır; Muzaffer trenle İstanbul'a yola çıkar. Kompartmanda tanıştığı bir avukatla istemeden de olsa konuşmak zorunda kalır. Avukat herşeyi farkındadır. O'na göre tepeden inme de olsa ülkede bir demokrasi geleneği oluşturulmuştur. Halkın demokrasi ile yönetilmeye layık olduğunu vurgulayarak 'beş Mayıs beş'ten haberli olduğunu söyler. Gençlik tetiktedir; ordunun içinde de bir takım kıpırdanmalar olduğundan sözeder. Muzaffer yapılacak gizli ihtilal'i ele vermemek için en ufak bilgi bile sızdırmak istemez. Ordunun içinde bir hazırlık olduğunu rededer. Avukat iktidarın mı yoksa halkın mı ordusu olduklarına karar verememekle suçlar Muzaffer'i. Muzaffer İstanbul'a geldiğinde, Ankara'nın suskun olduğunu öğrenir. Artık iyice deşifre olduklarını ve emri geri alamayacağını söyler.

27 Mayıs ihtilâli gerçekleşir. Sonrasında, ihtilâli yapanlar *"cunta olmakla, devleti ve hükümeti zorbalıkla ele geçirmekle, millî iradeyi develüasyona tabi tutmakla"* suçlanırlar. Muzaffer bu durumu kabullenemez. Kendi öz oğlu Hakan bile onlarla aynı düşüncededir. 27 Mayıs, demokrasiye karşı girişilen ilk askeri müdahale olarak değerlendirilmektedir. 27 Mayısçılar ise *"Halkın ve gençliğin duyduğu demokrasi özleminin orduda bir yansıması"* ⁵ olarak görür bu darbeyi. Muzaffer *"ordu gençlik el ele diye yürüdüğümüzde, insanlar ağlaşıyordu sokaklarda"* diyerek o günlerin anlamını vurgular. Oyuncular arasında bir genç 27 Mayıs'ın anlamı tartışılırken, *"o dönem için yalnızca tek bir cuntadan sözedilebilir. Sermaye sınıfının oluşturduğu sivil bir cunta.."* ⁶ diyerek tartışmayı kızıştırır. Muzaffer'i oynayan 1. Oyuncunun işine gelir bu tanım. *"Hay ağzına sağlık.. Çok partili rejimi sivil cuntanın elinden kurtardık biz. Yani yirmi yedi mayıs."* ⁷ 1. Oyuncu, 27 Mayıs'ın yukarıdan aşağı değil, aşağıdan yukarıya doğru bir hareket olduğunu hatırlatır. Bu görüşe karşı çıkanlar, 27 Mayıs'ın hukuk dışı bir geleneği başlattığını söylerler. Muzaffer iyice sinirlenmiştir; *"Yedikleri naneye bak. Egemenliğini yitirdiği için hırçınlaşan bir sınıfın hareketiymiş yirmi yedi mayıs.. Halka karşı üstelik..."* ⁸ Aydın kesim içinde bulunan bu sanatçılar '27 Mayıs aydınlar oligarşisi' sloganıyla yine aydınları suçlamaktadırlar .

MUZAFFER -- Pardon.. Ya bu Anayasa.. Aydınlar oligarşisinin çıkarlarını yansıtıyor öyle mi bu anayasa.. (sallar onlardan yana) Bu anayasa var

⁵ 555 K, s. 55.

⁶ Aynı, s. 55.

⁷ Aynı, s. 55.

⁸ Aynı, s. 56.

ya.. Bu anayasa. (yönetmen'e) Pardon.. (öper başına kor üç kez) Sosyal devlet kavramı.. Bağımsız yargı güvencesi.. İşçiye sendikal haklar. Öğretmene.. Sendikalaşma.. Memurun korkulu rüyası sona erdi bu anayasayla.. Görülen lüzum üzerine.. Kooperatifleşme.. Kağıt üzerinde de olsa, toprak reformu köylüye.. (öper başına kor) Grevin bir hak olduğu.. Basın, bilim ve sanat özgürlüğü.. Üniversite, radyo, televizyon özerkliği.. (öper başına kor) Bunlar var mıydı ha, bunlar var mıydı babanızın zamanında. (sallar geridekilere doğru) Hepsi hepsi yirmi yedi mayısta.. Pardon..
HAKAN -- Kurtarıcı belki ama .. kuran olamadı baba.
MUZAFFER -- Sen de mi Brütüs. Burjuva demokrasisi.

Muzaffer içinde yer aldığı ihtilâle ve sonrasında oluşturulan anayasaya yürekten inanmaktadır. Ancak darbe darbedir ve nitelik aranmaz. Mahkemeler kurulur; Muzaffer kendisinin de yargılanacağını kaçınılmaz bir son olduğunu görür. O'na göre bu kadar sevabı olan bir işin bir kaç yanlışı abartılmaktadır. Yanlışının nerede olduğunu bilmek ister.

HAKAN -- (...) Bu yoyoya benziyorsunuz siz.. Topu kendinizden uzağa attınız sanıyorsunuz.. Size dönüyordu gene. Daha uzağa atıyordunuz, gene size. Uzağa size, uzağa size..⁹

Muzaffer daha doğru bir yönetim ve demokrasi için yola koyulduğu bu eylemde, sonuçların kendi ve kendi durumunda olanların aleyhine dönük geliştiğini farkeder. Çünkü sistem her zaman yapılan eylemin karşıtını üretmektedir. Oyunun başında devlet başkanına mektup yazmaya oturan Muzaffer, oyunun sonunda kağıdı buruşturup atar.

Oyunun akışı sırasında oyuncuların kendi aralarındaki tartışmalar oyunun anlamını daha güçlü olarak ortaya çıkarırken, kendilerini aşmalarına da neden olur. Herkes sonuçtan memnundur. Ancak, oyunun seyirci karşısına çıkıp çıkmayacağı belli değildir; yönetmen tiyatronun mühürleneceğini söyler. Oyuncular haklarındaki davanın devam ettiğini ve henüz davayı kaybetmediklerini söyleyerek bu duruma itiraz eder. Sıkıyönetimin ve baskının devam ettiği ortadadır. Yönetmen'in ise tek bir isteği vardır; eğer oyun seyirci

⁹ Aynı, s. 67.

karşısına çıkabilirse seyircinin, yaşadıkları günlerin yeni bir geleneğe gebe olduğunu sezmeleri. Peki bu yeni gelenek nedir? “Çok gerilere gitmiyorum. Yirminci yüzyılın başından hemen... Özgürlük için dağa çıkan üç genç subay.. Enver, Niyazi, Eyüp, Sabri.. Hareket ordusunun subay sivil gönüllü kadroları.. Anadolu ihtilâlcileri.. Mustafa Kemal 28- 29 Nisancılar ve 27 Mayıs..”¹⁰ Her eylemin karşısında doğası gereği bir karşı eylem bulunmaktadır.

RESİMLİ OSMANLI TARİHİ (Turgut Özakman/1982)

Yazar, tarihin belli bir dönemini ele alarak bugüne değindirmeler yapmaktadır. Oyun katlamalı zaman dilimlerinde gider gelir. Anlatıcı 1980 sonrasının bir genci olan Aslan’dır; oyun ise 27 Mayıs 1960’da geçmektedir. Tarih meraklısı olan Vakıf, bir yandan içki içmekte bir yandan ‘Resimli Osmanlı Tarihi’ kitabını okumaktadır. Kitapta 1876 Mayıs’ında üniversite öğrencilerinin ayaklanmasının anlatıldığı yere gelir. Bundan sonra olacaklar; o tarihe dayanırken, oyunda üçlü zaman dilimi de oluşturulmuş olur. *Resimli Osmanlı Tarihi tarihi resimsel (iki boyutlu- yüzeysel) özelliğiyle vermek istediğinden, zaman düzlemleriyle özgürce oynayarak, tarihsel gerçekliği çok düzlemli bir zamansallık içinde ortaya koymaktadır.*¹¹

Günümüzden, geçmişe , geçmişten de tarih olan yine geçmiş zaman boyutuna atlanarak sağlanan akışla, 1876 yılına gelinir. Vakıf o dönem Hazine-yi Evrak Başkatibi (Basın- Yayın Bakanlığı Arşiv Şefi’ dir. Vakıf’ı hor gören, huysuz, saldırgan karısı Mahmure kişilik olarak bambaşka biri olup çıkar. Kocasına saygıda kusur etmez. Oğulları Orhan’ın vurdum duymaz, küstah tavırları da değişir. Neredeyse saygısından ağızını açmaz. Üstelik eskisi gibi tarihten hoşlanmayan, apolitik biri değildir; Jöntürkler arasına katılarak yeni bir hürriyet için çabalamaktadır. Yıl 1876, herşey değişmeye başlamıştır. Vakıf bir süre için gerçek ve hayâl arasında bocalarken 1960’ta okuduğu Resimli Osmanlı Tarihi’ni bulur. Bu kitap sayesinde tarihte neler olabileceğini önceden öğrenme şansını yakalar. Bu durum o’nu hem heyecanlandırır hem de kendini olan güvenini artırır. Kendini, tarihin akışını değiştirebilecek güçte hisseder. Olaylara yön verebileceğini düşünür. Vakit kaybetmeden işe koyulur. Sarayda görevli kayınpederini Sultan Abdülaziz konusunda uyarır. Abdülaziz Mithat Paşa ve yandaşları tarafından tahttan indirilecek, bundan beş gün sonra da bileklerini keserek intihar edecektir. Abdülaziz Vakıf’a inanmadığı gibi ikisine

¹⁰ Aynı, s. 72.

¹¹ Aziz Çalışlar, Tiyatro Oyunları Sözlüğü/ Türk Tiyatrosu 2, Mitos- boyut yay., Tiyatro Kültür Dizisi 10, İstanbul 1994, s. 226.

de sinirlenerek huzurundan kovar. Tarihi bilip de susmayı kendine yakıştıramayan Vakıf, belgelere dayandırdığı bilgilerini bir türlü kabul edilmemesine içlerimtedir. Tam herşeyi unutmak ister ki Jöntürkler tarafından kaçırılır. Tarihten verdiği haberler Hürriyetçiler'in işine geldiğinden Vakıf'ı oldukça iyi ağırlarlar. Hürriyetçiler'in adamı olan Beşinci Murat'ın tahta geçecek olması onları sevindirir. Herkes tarihi işine geldiği gibi anlamakta ve çıkarları doğrultusunda kabul etmektedir. Murat Paşa'nın tahta çıkmasına üç gün vardır. Bu süre içinde Vakıf'ı bırakmazlar. Dışarı sızacak bu bilginin işlerini tehlikeye sokmasından korktuklarından, gizlice toplandıkları Genelev'de Vakıf'ı alakoyarlar. Nihayet Vakıf Veliaht Murat 'ın karşısına çıkarılır. Vakıf tahta çıkınca heyecanından delirecek olan Murat Efendi'yi uyarır. Eğer kendine iyi bakmazsa, kısa bir süre sonra tahta kardeşi Abdülhamid geçecek ve ülkede koyu bir baskı dönemi başlayacaktır. Bu dönem ülkeyi Birinci Dünya Savaşı'na sürükleyecektir. Ülkenin demokratik bir yönetime ihtiyacı vardır; bu yüzden de Murat Efendi'nin içkiyi bırakmasını, iktidara geldiğinde fazla heyecana kapılmamasını söyler. Ancak Murat Efendi'yi tarihin yazdığı gerçeklere bir türlü inandıramaz. Oradan da aşağılanarak kovulur. Kayınpederi bütün bu olaylardan sonra saraydaki işinden olur; Vakıf doğru yaptığını düşündüğü çabalarının sonucunda haketmediği bir muamele ile karşılaşınca herşeyden vazgeçer. Ama bu defa olaylar peşini bırakmaz. Evinin etrafı askerler tarafından sarılır; gaddarlığı ile meşhur Serasker Hüseyin Avni Paşa yönetimi karıştırdığı gerekçesiyle Vakıf'ı evinden alarak, tutuklar. Hürriyetçilerin eylemini engellememesi için ayak altında dolaşması sakıncalı görünmüştür. Vakıf kendisine beklediğinden iyi davranan Hüseyin Avni Paşa'ya yardım etmek için bir suikaste kurban gideceğini söyleyerek o'nu uyarmak ister. Avni Paşa bu sözü ciddiye alır; ancak Vakıf tarih kitabını kaybettiğinden başka bir ayrıntı hatırlayamaz. Kafası iyice bulanıklaşan Avni Paşa, olacakları hatırlayınca kadar Vakıf'ı hücreye atar. Vakıf karısını, evini özlemiştir; herşeyden umudu kestiği bir sırada, önceden söyledikleri tarihi olaylar gerçekleşmeye başlar. Bu defa da Avni Paşa söylediklerinin gerçek olduğuna emin olduğu Vakıf'ı kendisine düzenleyecek suikasti hatırlamaya zorlayarak; hücreden çıkmasına izin vermez. Bu sırada Avni Paşa'nın Doktor'u ortalığı daha fazla karıştırmaması için sakladığı tarih kitabını ortaya çıkartır. Vakıf Avni Paşa'yı öldürenin kim olduğunu ararken, Çerkes Hasan tarafından çoktan öldürülmüş olduğunu öğrenir. Hücre hapsinden kurtulan Vakıf tam rahat edeceğini düşünürken bu kez de yakasına Hürriyetçiler yapışır. Mithat Paşa tahtta çıkartmayı düşündükleri Abdülhamit'in meşrutiyeti ilân edip etmeyeceğinden

emin değildir. Bunun için Vakıf'la görüşüp fikrini almak ister. Tarihi olaylar karşısında soğukkanlılığını koruyan Mithat Paşa önce Vakıf'ı olayları anlatmaya teşvik eder; sonra da başına gelecekleri haketmediğini düşünerek hırsını Vakıf'tan alır ve o'nu Taif adasına sürgüne göndermeye karar verir. Vakıf son geceyi evinde geçirir; Mahmure ile ilişkileri bozulur. Mahmure tüm uyarılarına rağmen sözünü dinlemeyen Vakıf'a öfkeli. Olanlardan iyice yıpranan Vakıf sabah Abdülhamit'in kendisini ziyarete geldiği haberiyle uyanır. Abdülhamit İstanbul'dan ayrılacak olan Vakıf'tan haberler almaya gelir. Vakıf, kitabı olduğu gibi Abdülhamit'e vererek bundan sonrasını kendisinin okumasını ister. Abdülhamit henüz tahta çıkmadığından sürgünü iptal ettirecek makamda değildir; bu yüzden elinden bir şey gelmez. Vakıf Taif Adası'na sürülür. Orada sürülen diğer Hürriyetçiler'le buluşmuştur. Tıpkı tarihte yazdığı gibi Abdülhamit kısa sürede verdiği sözleri unutarak, meşrutiyeti ilân etmek bir yana, Hürriyetçiler'in peşine düşmüştür. Vakıf asıl Meşrutiyet'in bundan sonra gerçekleşeceğini söyleyerek 1960'a kadar dört anayasa görececeklerini konusunda onları haberdâr eder. Vakıf İstanbul'dan gelen bir mektup üzerine Abdülhamit tarafından sürgünün iptal ettiğini öğrenir. Hürriyetçiler'in hışmını üzerine çekse de sevinçle İstanbul'a döner. Yıldız Sarayı'nda Abdülhamit'in huzuruna çıkan Vakıf bir sürprizle karşılaşır. Abdülhamit 'Resimli Osmanlı Tarihi'ni okumuş ve otuz üç yıl iktidarda kalacağını öğrenmiştir. Şimdi bu kadar yıl iktidarda kalabilmek için de tarihte yazılanlara uymaya ve onları harfi harfine yerine getirmeye karardır. Vakıf tarihin bu şekilde kullanılmasını şaşkınlıkla karşılar. Abdülhamit'in emri doğrultusunda görevlendirilir; Fehim Paşa'nın gözetiminde çalışarak kitapta yazılı olanları bildirecektir.

Vakıf başından geçen iki yıl süresince yorgun düşmüştür. Bir türlü karısıyla yalnız kalamayan Vakıf'ın tek düşüncesi evinde o'nunla geçireceği güzel bir gecedir. Başı mutluluktan, yorgunluktan ve içkiden öylesine başı döner ki yatakta sızıp kalır.

1960'a dönülür. Vakıf Orhan'ın sarsarak uyandırmasıyla kendine gelir. Herşey ilk baştaki durumuna döner. Oğlu ve karısı yine eskisi gibidir. Vakıf uykudayken, ordu yönetime el koymuştur. Radyodan, Orgeneral Cemal Gürsel tarafından Milli Birlik komitesinin bildirisi duyulur. Yeni anayasanın hazırlanması, Rektör Sıddık Sami Onar'ın başkanlığında profesörlerden oluşan yüksek bir ilim ve hukuk heyetine verilmiştir. Vakıf bu olay karşısında battaniyeyi üzerine çekerek uyumaya devam eder.¹²

Yazar 1982 Anayasası'nın gündemde olduğu tarihlerde yazdığı oyununda tarihten ders alınması gereğinin altını çizer. Gözünü tarihe çevirmeden tarihe

¹² Turgut Özakman, *Resimli Osmanlı Tarihi*, Mitos- Boyut Yay., Tiyatro Dizisi 5, İstanbul 1992.

yön vermeye kalkanlar aynı tarihi yanlışlara düşecektir. Vakıf elinden geleni yapar ancak Vakıf çevresine ne vermek isterse istesin, çevresindekiler kendi bildiklerini okumakta ya da kendi bildiğini sandığı gerçekler dışındakileri görmek istememektedir. Yazar insanların davranışlarında benimsedikleri düşünceden çok kültür birikimlerinin etkisi olduğu bu yüzden kişilerin farklı düşünceleri savunmalarına karşın benzer hatalara düştüklerini de vermek ister. ¹³ İnsanlar görmek istedikleri şeyleri görmekte işine gelmeyen üzerine yatmaktadır. Elinde yanlışları düzeltmeye yarayacak bir belge olduğu halde hatalarında ısrarcı davrananlar için Vakıf şöyle der;

VAKIF -- Yahu dünya dönüyor, zaman akıyor, şartlar değişiyor, durum başkalaşıyor, herşey yenileniyor, ama bazı Osmanlılar acaba neden yerinde sayıyor? ¹⁴

Vakıf'ın sorusu oyun içinde yanıtını çoktan bulmuştur. O artık zamanın akışına kendini bırakan ve uyuyanların safhına geçmekten başka yapacak bir şey bulamaz.

1876 Birinci Meşrutiyet, 1908 İkinci Meşrutiyet, 1960 İhtilâli ve 1982 Anayasa'sı ile hep bir önceki dönemden daha iyi bir düzen amacıyla yola çıkmış ve daha çağdaş daha demokratik olma amacı güdülmüştür ama nedense yaşanan süreçlerde birbirine benzer siyasal ve toplumsal bunalımlar yaşanmaktadır. Özakman 1982 Anayasası'nın da aynı kaderi paylaşacağından kaygı duymaktadır. Gününü ve güncel olanı tarihe yaslandığı olaylarla açıklamaya çalışan yazar, tarihin neredeyse değişmez kaderi ve sürekli yinelenmesi ile evrensel bir boyutu yakalamış olur.

ÖLÜMSÜZLER YA DA BİR CİNAYETİN SÖYLENCESİ (Melih Cevdet Anday/ 1984)

Ölümsüzler, bugünün gözüyle tarihi sorgulayan bir oyundur. Yazılı tarihin gerçekleri ardında pek çok soru işareti olduğunu vurgulayan oyunda Jül Sezar ülkesinin tarihi ile kişisel tarihini sorgular.

"Bu oyun, tarihçiler tarafından ölümsüzleştirilerek zamanı durdurmuş, ama aynı nedenle de 'zaman dışı' kalmış tarihsel bir kahramanın, Jül Sezar'ın günümüzde yaşadığı acıklı- gülünç serüvenini dile getirmektedir. *Ölümsüzler*'de yazarın toplumsal- bireysel yaşam ve ölüm bağlamındaki

¹³ Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Tarihsel Dram Modelleri, s. 282.

¹⁴ Aynı, s. 212.

*karamsar denebilecek tutumunu keyifli bir alaycılığa dönüştürdüğü görülür. (...) Ölümsüzler bireyselliğin ve bireysel düzeyde ölümsüzlüğün yaman bir parodisidir."*¹⁵

Jül Sezar, karısı Calphurnia ile beraber kendisine ait bir takım tarihsel yanlışları düzeltmek için günümüzün Paris'ine gelir. Paris'ten başlayıp Roma'da biten yolculukta Sezar, Roma halkını çok farklı bulur. Gördüğü manzaralardan hiç hoşlanmamıştır. İki bin yıl öncesinden 1980'lerin dünyasına gelen bu insanlar, 'söz', 'durum' ve 'ilişkiler' düzeyinde çelişkiler yaşar. Soyluluğun bir ülke yönetiminde o kadar da hükmünün geçmediğini öğrendiği, aynı zamanda kendisiyle ilgili bir araştırma yapan tarih doktorundan tarihi bir hatayı düzeltmesini ister. Gerçekte Brutus, tam Sezar'ı bıçaklayacakken düşüp bayılmıştır ve Sezar'ı öldürmediği halde tarihe kahraman olarak geçmiştir. Oyunda gözünün önündeki gerçekleri bile saptayamayacak denli belge tutkunu, aşırı uzmanlaşmış bir tarihçi tipi yaratılır. Bu tarihsel yanlış düzeltmek için yola çıkan Sezar bu çabanın boş olduğunu görür; Tarih nedir? Tarihi yapan olaylar mı, yoksa belgeler midir? Sezar bu sorularla tarihi sorgularken, giderek geçmişle ilişkisini kopararak geleceğe yönelir.

Tarihsel bir kimlik olan Jül Sezar tarih tarafından ölümsüzleştirilirken belki de o'nun tek yaptığı kişisel ahlâkını korumak olmuştur. Geçmişte herşeyi Roma için yaptığını iddia ederken şimdi bunun böyle olmadığını ayırdına varır. *Ceasar için geçmiş yalnızca yaşanmış bir düştür. Ceasar 'gerçeği' geçmiş-şimdi ve gelecek açısından değerlendirmiş bunların göreceliğini, 'ölümsüzlüğün' yararsızlığını görmüştür. Öyleyse şimdi geleceğe bakalım. Geleceğe bakmak için de önce 'tüm cesetleri öldürmeli'. Haydi Brütüs çek bıçağını! yaşamı güzel, anlamlı kılan ölüm gelsin artık.*¹⁶ Sezar, ölümünün üzerinden geçen iki bin yıl içerisinde kendi yarattığı tarihin gerçekliğine, tarih'teki kimi yanlışları bir gün düzeltebileceğine inanarak yaşamıştır. Tarihin duran sayfalarından şimdi'nin devinimine, dondurulmuş zamandan, akan zamana geçen Sezar 'tarih'i ve 'ölümsüzlüğü' bulunduğu noktadan yargılar. Çünkü artık zamanın ötesini görebilmektedir.

'Duran zaman'dan 'akan zaman'a geçmekle, gerçekten ikibin yıl yaşamışcasına bilgeleşen Sezar, kendi gerçeğini geçmiş-şimdi-gelecek bağlamında değerlendire bilmekte, gerçeğin göreceliğininve ölümsüzlüğünün 'saçma'lığını görebilmektedir;çünkü belirli bir zaman diliminde yaşayıp'tarihe

¹⁵ Ayşegül Yüksel, "Melih Cevdet Anday: Apollon'dan Esinlenmiş Bir Tiyatro Ozanı", *Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndan On Yazar*, Mitos- Boyut, Tiyatro/ Kültür Dizisi 25, İstanbul, s:51- 52.

¹⁶ Zeynep Oral, "Ölümsüzler", *Milliyet Sanat*, sayı: 160, 15 Ocak 1982, s. 45.

yazılmış' herhangi bir 'ölümsüz kahraman' olsa
olsa geçmişe bakarak görece bir gelecek, geleceğe
bakarak görece bir geçmiş'tir. Kendisini bu konumda
görebilen biri için 'yengiyle yenilgi', 'sevgiyle
nefret', 'olağanüstülükle sıradanlık' arasında bir
ayırım kalmamıştır artık. ¹⁷

Oyunda ölüm, yaşamın bir anlamı haline gelir. Fiziksel ölümsüzlük aşkta
da, evlilikte de, günlük hayatta da insanın amacını ortadan kaldırmakta ve insan
hayatını anlamsızlaştırmaktadır. Bu nedenle Sezar, tarihteki ölümsüzlüğü
seçerek tarih sayfalarında yazıldığı gibi kendini Brutus'a bir kez daha öldürtür.
Böylece kahramanlığını da bilinçli olarak korumaya almış olur. Roma halkının
gözünde bir toplum kahramanı olan Sezar, geçmişte yalnızca ülke çıkarları
adına verdiği iddia edilen savaşta, aslında 'kişisel ahlâk' ya da 'kişisel şeref'
uğruna çabaladığını söyler. Ama o'nu ölümsüzleştiren bu yanı olmamıştır o
halde 'bireysellikte' direktmenin bir anlamı da yoktur. şimdi sıra Roma'nın
şerefini kurtarmaya gelmiştir. Böylece tarihi de temizleyeceğine inanır. Kendini
öldürterek tarih karşısında; 'ölümsüzleşme'yi kabullenir ama artık Ceasar
yoktur. ¹⁸

HAKİMİYET-İ MİLLİYE AŞEVİ (Güngör Dilmen/ 1984)

Ulusalçılık anlayışı içinde yazılmış görevci bir oyun niteliğinde olan
Hakimiyet-i Milliye Aşevi kurtuluş mücadelesini ele alır. Burada tarih bir belge
gibi, tarihsel kimlikler ise ulusal kültürümüzü güçlendirecek birer simge gibi
kullanılır.

Kurtuluş Savaşı Ankarası'nda toplumun yoksulluğunu ve gizil gücünü
yansıtacak bir aşevinde geçen olaylar gerçek kişiler ve olaylara dayanır.

Kurtuluş mücadelesi veren Kuvayı Milliye giderek 'Kuvayı Seyyare' adını
alarak Çerkes Ethem ve kardeşleri Tevfik ve Reşit'in emir dinlemez çeteleriyle iş
görmeye başlar. Çerkes Ethem pek çok bölgede düşmanı bozguna uğratarak,
savaşın kazanılmasında önemli bir paya sahiptir. Ancak Atatürk için 'o'nu
meclisin kapısında asacağım' demiş olması hakkındaki *hainlik* şaibesini
güçlendirir. Reşit kardeşini İsmet Paşa'ya karşı savunur. Ethem ordunun en zor
durumunda askerleriyle ayaklanmaları bastıran, hilafet ordusuna karşı çarpışan
ve sayısız başarı elde eden bir başçavuştur. Bir zamanlar kendisine çekilen tebrik

¹⁷ Ayşegül Yüksel, "Ölümsüzlüğe Yenik Düşen Jül Sezar", *Cumhuriyet*, 19 Aralık 1986, s.?.

¹⁸ Melih Cevdet Anday, *Ölümsüzler/Toplu Oyunları 1*, Adam Yay., İstanbul 1987.

telegraflarını İsmet Paşa'nın yüzüne vuran Reşit, kardeşinin köşesine çekilmeyeceğini, kuvvetlerinin başında olacağını söyler. Düzenli bir ordu durumuna gelmeye başlayan ve emirlere uymayan Ethem sonuçta Yunanlılara sığınır. Kurtuluş mücadelesi verenlerin arasında Halide Edip Adıvar ve eşi Dr. Adnan da vardır. Halide Edip Ankara'dan ayrılarak Anadolu'ya gitmeye karar verir.

HALİDE EDİP -- (...) Orada, bozkırın ortasında, Anadolu'nun yazgısı tartışılıyor. Ben de orada olacağım. niye? Düşünceye dökülemeyen bir duygu: Milletimin içinde erimek istiyorum. Biraz tasavvuf kokuyor, değil mi? Ya da şöyle söyleyeyim: tarihin odak noktasında bulunmak istiyorum.(...) ¹⁹

Ankara boşaltılmaya başlanır. Şehirler bir bir düşer, Türk ordusu yenilgiye uğrar ve düzenli olarak çekilmeye başlar. Hakimiyet-i Milliye'nin savaş muhabiri Recep Zühtü'nün telegrafı gelene kadar, haberler hep olumsuzdur. *"Son dakika: Yunan saldırısı bütün cephede kırıldı. Düşman geri çekiliyor."* ²⁰ Bundan sonra, savaşın yenilgileri giderek zaferlere dönüşür. Kurtuluş zaferinin ardından ülkede gerçekleştirilecek olan daha büyük bir zafer vardır ki o da devrimlerdir. Atatürk millet meclisine başkan seçilmiştir. Savaş ortamı biter bitmez, daha doğrusu Saltanat ve halifelik kurtarıldıktan sonra köşesine çekileceğini söyleyen , komutanlığı biten Atatürk'ü görevden uzaklaştırmak isteyenler olsa da Atatürk mücadelesine sivil olarak devam eder. Devlet ve şariat düzenlerinin temellerini değiştirecek yeni bir devlet ve hukuk yapısı için çalışmalara girişir. Saltanat ve Halifelik makamını kaldırmaya girişimi doğru bulmayan çevreler çıkar. Ancak Atatürk yeni bir rejim kurabilmek için izlediği stratejik yoldan vazgeçmeden, tüm kararları akıllıca ve çoğu zaman oldu bittiye getirerek uygular. Lozan'daki barış görüşmeleri için 'Türkiye Devletini yalnızca ve ancak Türkiye Büyük Millet Meclisi temsil eder' düşüncesiyle Sadrazam Tefik Paşa ile Padişahlık makamına gönül bağı bulunan Rauf Bey, Atatürk'ün emri ile geri çekilerek yerine İsmet Paşa'yı görevlendirir. Bu diktatör yanı yakın çevresinde bile zaman zaman tepkiyle karşılanırsa da topluma alışılmadık bir yaşam biçiminin kanıksatılması kolay değildir. Milletvekili Hakkı Behiç *"Biz yarı Asyalı teokratik bir devletten uygar, çağdaş bir devlet çıkarmaya çalışan devrimcileriz"* ²¹ diyerek bunu kanıtlar. Yeni bir devletin ve milletin doğuşu

¹⁹ Güngör Dilmen, Hakimiyet- i Milliye Aşevi, Yapı Kredi Yayınları, Tiyatro Yapıtları Dizisi

1, İstanbul 1992, s71.

²⁰ Aynı, s. 85.

²¹ Aynı, s. 116.

için gerekli olan 'ulusal benlik' henüz oluşmamıştır. Dini, ulusçuluğun ön koşulu sayanlar çoğunluktadır. Türk'ü Türk yapan başka kültürel değerler de vardı. Ancak iş buraya geldiğinde de kültürümüzü Fransız ve İngilizlere borçlu olduğumuz vurgulanır. Oyun, İsmet Paşa'nın Atatürk'ten Lozan'a kendisinin gideceği emrini aldığını Rauf Bey'e açıklaması ile biter. Terzi Lozan'da İsmet Paşa'nın giyeceği giysileri ve takacağı melon şapkayı getirir. İsmet Paşa üzerindeki üniformayı bırakarak sivil giysileri giyecektir; bu durum o'nu biraz hüzünlendirse de '*asıl gerçek olan, sivil yaşam!*'²²dır diyerek görevini üstlenir. Elinde evirip çevirdiği, takarken bile yabancılık çektiği melon şapka dolayısıyla bir toplumun geçiş sürecine girdiğinin de sinyali verilmektedir.

'Ulusal kimliği' öne çıkaran oyunlara 'ulusal kültür'ü güçlendiren oyunlar da eklenir. Özellikle Kültür Bakanlığı'nın açtığı yarışmalar bu konuda destekleyici olur. 'Yunus Emre' ve 'Mimar Sinan' üzerine bu dönemde pek çok oyun yazılır. Bir iki örneğini alacağımız bu oyunlar kültürel kaynaklarımızın zenginliğini hatırlatmaya yönelik bir işlev üstlenirler.

BALLAR BALINI BULDUM (Nezihe Araz/ 1990)

Oyun, Ionesco'nun bir oyununu sahnelemek için biraraya gelmiş tiyatro grubunun provasıyla başlar. Yönetmen ve oyuncular metni çözümlerken bazı açmazlara düşerler. Metin üzerinde anlaşılmayan noktalar aralarında tartışmaya yol açar. Provaya ara verilir. Yönetmen sahne üzerinde tek başına düşüncelere daldığı bir sırada karşısında Yunus Emre'yi bulur. Aralarında konuşmaya başlarlar. Yunus Emre kendini tanıtmakta; şiirlerinden örneklerle düşüncelerini pekiştirmektedir. Yunus Emre'nin farklı yönlerini ortaya çıkacak altı Yunus Emre daha sahneye gelir. Bunlar, Yunus'un yüreğinden çıkan , birbirine benzemeyen Yunus'lardır. 'Dertli Yunus', 'Derviş Yunus', 'Abdal Yunus', 'Miskin Yunus', 'Asi Yunus' ve 'Aşık Yunus', fantastik bir sahne diliyle Yunus'u tamamlayan kişilik özellikleri olarak biraraya gelmiştir. Yönetmen yaşadığı bu süreci, oyunculara anlatır ama onları inandırmayı başaramaz. Bütün bunların bir saçmalık olduğunu düşünüp provayı terk etmeye kalkanlar olur. Bu sırada Yunus'u ve diğer Yunus'ları karşılarında bulan oyuncular onlarla konuşmaya başlarlar. Yunus Emre'nin kişiliğini ve düşüncelerini açımlayan sahneler, geriye dönüşlerle verilirken, oyuncular da Yunus Emre'yi daha iyi anlamaya başlarlar. Onların bilmek ve öğrenmek istediklerini Yunus Emre, kendi şiirlerindeki dizelerle açıklamaktadır. Yaşadıkları bu gece herkes için bir dönüm noktası olur. Bir sonraki provada yönetmen üzerinde çalıştıkları oyunu çözebildiğini

²²Aynı, s. 134.

söylerken; oyuncuların önceye göre geniş bir bakış ve algılama açısına sahip oldukları gözlenir. Artık 'ballar balını' bulmuşlardır.

Oyun bir yandan tarihsel bir kimlik olan 'Yunus Emre'yi tanıtmayı amaçlarken bir yandan da kendi kültürüne uzak düşmüş sanatçıları eleştirir. Yunus Emre'yi tanımadan Ionesco'yu çözmeye çalışanların bir sonuca varamayacaklarının altı çizildiği oyunda, ulusal birikimimizi evrensel olanla kaynaştırmak çabası gözlenir. Yazar, Yunus Emre ile dünya kültürü içerisinde kendi kültürümüzün yerini hatırlatmayı amaçlayan görevci bir tutum sergilemektedir.²³

BİR BEN VARDIR BENDEN İÇERİ (Tarık Buğra/ 1989)

Oyun, Yunus Emre'nin Allah'a ulaşabilme isteğini, bu arzuyu, kendini, insanları ve dünyayı tamamen aydınlatacak bir ışığa dönüştürmesini anlatır. Yunus Emre bu defa karşımıza bir seyyah olarak çıkar. kendi benliğini aydınlatacak ışığın peşindedir. Bu arayışı dolaştığı yerlerde gördükleriyle kendi içinde hesaplaşmasına dönüşür. Önce insanların savaşları ortaya çıkaran düşmanlıkları nasıl yarattıklarını görür. Para hırsının , anlamsız gururun, harisliklerin insanları sevgisizlik çukuruna sürüklediğini görür. İnsanlar arasındaki huzursuzluğu görür. Ve 'niçin' diye sorar kendine. Gideceği en son yer bir avuç toprak parçası olan insanın, hem biraz daha zaman dilemesi hem de kalan zamanını boşa ve anlamsız amaçlara yöneltmesi Yunus Emre'yi düşündürür. İnsan hayatını, insanların yaşayışlarını saçma bulduğu için de kendi kendini suçlar. Ama o'nu yanıltacak bir şey olmamıştır. Büyük insanlar, kahramanlar, bilginler sonunda ölüp gitmiştir ve geriye onlardan yalnızca övgülerle dolu birer dize kalmıştır. O'na göre bütün bunlar, 'şeytan işi bir aldatmaca'dan başka bir şey değil. İnsanlara herşeyi düzeltebilmeleri için bir şans daha verilse, yine yaşanan duygular ve ilişkiler alışkanlığın elinde yozlaşmaktan kurtulamayacaktı.

Dünya yüzeyini kaplayan ölümlere isyan ederken, bütün bunları insan nefsinin terbiye edilmeyeşine bağlar. Bütün kötülüklerin özünün insanın özünden kaynaklandığını görür. " *Savaşların, cinayetlerin, iftiralarla, yalanlarla alçaltma çabalarının asıl sebebi bu kendini arama, bulma ve ispatlama hırsının hedef yanılgılarıdır; asıl savaşın, asıl düşmanın bilinmeyişi, bilinemeyişidir. Düşmanın, tek düşmanın içimizde olduğunu bilemeyişimizdendir*

²³ Nezihe Meriç, *Ballar Balını Buldum*, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.

cehennemlik yanılığ".²⁴ İnsanın kendi kurtuluşunu yine kendi benliğinde bulacağı mesajı verilir.

Yunus Emre, insanın dünyayı, çevresini ancak kendi çapı oranında kavrayabileceğini keşfettiğinde bütün korkuların, bunalımların da kaynağını keşfeder. *"Akıl erdirilemez ve erdirilemeyecek Kâinatı kendisiyle sınırlayan insan gururu, insan bencilliği idi; aklın zavallılığıydı. Yedi kat yerin dibinde, cehenneme açılan, ancak ve mutlaka cehenneme çıkan büküm büküm mağarada barınıyordu o bencilik ve gurur. Binlerce çarpılan en binlerce yıl geçmiş ama ışık sızmamıştı oraya."*²⁵

Yunus Emre rüyasında dünya yüzüne gözü hazineden başka bir şey görmeyen ve 'dünyayı yoketmeye' yönelik düşmanına kılıç sallar; o'nu öldürmeye yönelir. Öldürdüğünü düşündüğünde uyanır ve üzerine sıçrayan kanların yalnızca gördüğü kabusun etkisiyle vücudundaki ter olduğunu görür. Kan dökmeden öldürdüğü ve kendi içinde çözdüğü cinayeti ile içindeki diğer benlikten kurtulmuştur. *"Gökyüzündeki ve içimdeki yıldızları gelgeç bir ömürle perdeleyen, beni yaratandan, bizi yaratandan, kâinatı yaratandan uzaklaştıran nefsimi, benliğimi, bencilliğimi öldürmüş, sevgiyi, özgürlüğü, insanı bulmuştum ben!"*²⁶ Uzun süredir aradığı ışığa kavuşan Yunus Emre Tanrı'ya ulaşmayı da başarabilmiştir. *"Ve bizi bize, gönlümüze, bağışladığın sevgi gücüne, bağışlama gücüne, hoşgörüyü emânet ettin; bildim. Işık sendin; sevgiydin, hoşgörüydün, hayattan kurtulduğun; buldum gönlümde; eriştim sana."*²⁷ Yunus Emre oyunu kendi benliğinin çirkin yüzünden kurtulmaya çalışan bir dervişin, Tanrı'ya ulaşana kadar ki duygularını, düşüncelerini, sanrılarını ve iç hesaplaşmalarını anlatır.

BEN MİMAR SİNAN (Turgut Özakman/ 1988)

Mimar Sinan yaşamını anlattığı bu oyunda, sarayın Mimarbaşı'lığına nasıl geldiğini, eserlerini biyografik bir düzende anlatır. Kendini sanatına, yaptığı eserlerle de ulusal kültürüne adanmış bu insan için Ayasofya cami bir dönüm noktası olur. İstanbul'un fethinden sonra camiye dönüştürülmüş eski bir Bizans kilisesi olan Ayasofya'nın görkemli kubbesi o'nun için aşılması gereken bir başarı gibidir. Yabancı mimarların, *"İslâm uygarlığı hiçbir yerde, Ayasofya*

²⁴ Tarık Buğra, *Bir Ben Vardır Benden İçeri*, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü, Ankara, s. 27.

²⁵ Aynı, s. 19.

²⁶ Aynı, s. 37.

²⁷ Aynı, s. 38.

kubbesi gibi bir kubbe yapmayı başaramamıştır. Bu kubbe üstünlüğümüzün kanıtıdır”²⁸ demeleri Mimar Sinan için hem bir yaralayıcı hem de hırslandırıcı bir etken olmuştur. Yaptığı pek çok başarılı mimarîden sonra saraydan kendisine , Kanuni Sultan Süleyman’ın adına bir cami yapması teklif edilir. Mimar Sinan beklediği fırsatı yakalayınca titiz çalışması ve yaratıcı gücü sayesinde tam yedi yıl sonra eserini tamamlar. Ortaya çıkan Süleymaniye Cami,o’nun için kendi başarısından çok Türklerin başarısını temsil etmektedir. Mimar Sinan gurur duyduğu bu eserinden sonra Selimiye camisine de imzasını atar. Anılarını yazdığı ‘Tezkiret-ul Bünyan’da gençlere bu eserlere sahip çıkmasını öğütlerken şunları söyler; “ Ey Ayasofya’nın değerleri mimarları! Ey Aydın’lı Artemiss! Ey Muğlalı İsodoros! Yalnız meslekdaşım değil, yurttaşımsınız da. Hepimiz bu bereketli Anadolu toprağının çocuklarıyız. Şunu bilmenizi istiyorum. Sizi, ben Mimar Sinan, tek başıma yenmedim.”²⁹

Gençlere ulusal kültürümüzü sevdirecek tanıtım amacıyla yazılmış bu biyografik oyun, kendi dönemini, çalışkan, hoşgörülü, cömert, âdil, değerbilir, erdemli bir milletin yüzyılı olarak gören bir sanatçının başarısının gerisindeki değerleri de anlatmaktadır.

MİMAR SİNAN (A. Turan oflazoğlu/ 1988)

Fatih Sultan Mehmet’in torunu sultan Süleyman’ın dönemidir. Osmanlı İmparatorluğu’nun yükseliş dönemidir. Adaletli bir padişah olan Sultan Süleyman Fatih’in yaptığı ‘kanunnâme’yi esas alarak yeni bir ‘teşkilât kanunu’ yapmak istemektedir. Buna göre padişah, hangi dinden, hangi soydan olursa olsun bütün uyruklarını birbirine eşit tutar ve aynı suçu işleyen herkesin aynı cezayı göreceğini belirtir. Sultan Süleyman’ın sağlık durumu iyi değildir. Yakında öleceğini bilmekte, saltanatlığının belgesi olan Süleymaniye camii’yi görmeden ölmek istememektedir. Yapımını, Mimarbaşı Sinan’ın üstlendiği bu camii’nin yetişmesi için Mimar Sinan’a baskı yapmaktadır. Sinan, hem usta olarak hem sanatçı olarak hem de aşık olarak karşımıza çıkar. Sanatından en ufak bir taviz vermeyen, iyi bir eser ortaya çıkarabilmek için Sultan Süleyman’ın üzerinde kurduğu baskı ve tehditlere karşı sonuna kadar direnen bir sanatçı; kişiliği ve sanatındaki ustalığı ile Sultan Süleyman’ı etkileyen bu şahsiyettir. Mimar Sinan’ın yanında çalışan çıraklarından Harun, ustasının kendisine açacağı yolda sabırsızlık göstermiş ve bir an önce Sinan’a ait yere oturmakta acele etmiştir. Henüz sanatında olgunlaşmamış bu kişi, karakterinde de eksiklikler

²⁸ Turgut Özakman, *Ben Mimar Sinan*, Çoğaltılmış Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, Ankara, s.3.

²⁹ Aynı, s. 18.

olunca Sinan'ın aleyhinde bir takım suçlamalara girişince, Sinan sarayda Sultan Süleyman ve Şeyhüislâm'ın başkanlığında kurulan bir mahkemede yargılanır. Devletin büyük paralar harcayarak hatta zaman zaman zor durumlara düşerek camii yapımına aktardığı parada yolsuzluk yaptığı iddia edilen Sinan mahkemede aklanır. Sultan Süleyman kendisini yanıltan Harun'un başının kesilmesini buyurur. Sinan çırağı Harun olmadan bu camii'yi tamamlayamayacağını söyleyerek Harun'un canını kurtarır. İki ay sonra camii'nin anahtarını teslim edeceğini söyleyen Sinan, kendisini ödüllendirmek isteyen Sultan Süleyman'a yalnızca Süleymaniye Camii'nin yakınına gömülmek istediğini vasiyet eder. Gerçekten söz verdiği gibi tarihe geçen ulu camii Süleymaniye'yi namaza açar.³⁰

Turan Oflazoğlu'nun Mimar Sinan'ı ulu bir insandan çok, sanatçının sanatını yaratırken nasıl bir titizlik, disiplin ve coşku ile çalışması gerektiğini vurgular. Elinin altından gelip geçen paralara elini uzatmadan yalnızca devletine yararlı olabilecek bir eser yapmanın mutluluğunu ve onurunu taşımaktadır. Günümüzde unutulmuş bazı değerleri hatırlatmak amacıyla anlamlı bir oyundur.

Bir yandan ulusal değerlerimizi yücelten oyunlar yazılırken bir yandan da tarihteki olaylar ulusallık ekseninde sorgulanmaktadır. **Ankara 1920, Biga 1920, Vali-i Vilayet Hademe-i Devlet** Türk toplumunun kurtuluş mücadelesi verdiği dönemden birer kesit sunarlar. Ancak bu oyunlarda dikkat çeken ortak bir özellik gözlenir. Kurtuluş Savaşı'nın getirdiği tarihsel idealizasyon sona erer. Savaşın kazanılma koşulları irdelenirken, yeni bir devlet düzeni oluşturmak adına kurban edilmek zorunda bırakılan savaşçılar Mustafa Kemal'le karşı karşıya getirilir. Kurtuluş yıllarında düşmana karşı verilen savaşta Çerkes Ethem, Atçalı Mehmet gibi asker olmayan savaşçılar yer alır. Zafere ulaşma yolunda verilen mücadelenin bizzat içinde olan bu şahıslar, kendi etrafında topladıkları güçlerle hareket etmişlerdir. Düzenli ordunun dışında kendi içerisinde örgütlü, bir anlamda çete diyebileceğimiz bu güçler, devlet tarafından sonuna kadar kullanılır. Ancak zafer kazanıldıktan sonra yeni bir askeri düzen anlayışını oluşturmak zorunda olan devlet bu güçleri devre dışı bırakır. Bu dışlamanın altında yatan başka bir gerekçe ise sözü edilen çetelerin devletin otoritesini sarsacak güce gelmeleri ve tehdit oluşturmaya başlamalarıdır. Böylece devlet kendi yarattığı kahramanlara karşı savaşmak zorunda kalır. Bugüne anlamlı bir mesaj da taşıyan bu oyunlar idari erki bu anlamda sorgular.

³⁰ Turan Oflazoğlu, *Mimar Sinan, Çoğaltılmış Metin*, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.

ANKARA 1920 (Orhan Asena/ 1987)

Düzen ve yasa dışı hareketleriyle anarşik bir tutum içinde olan Çerkes Ethem'in devlet mücadelesinden düşmana sığınma noktasına kadar gelişini anlatan bir oyundur.

Osmanlı İmparatorluğu'nun millî mücadele yıllarını kapsayan oyunda, Kurtuluş Savaşı'nın kiritik dönemi ele alınmaktadır. Bir yandan Mustafa Kemal ve o'nun mücadelesine katılan Kuvayi Milliyeciler bir yandan padişah yanlıları arasındaki çatışmalar tüm hızıyla sürerken Çerkes Ethem olayı öne çıkar. Etrafına toplanan adamlarıyla bir çete olarak düşmana karşı savaşıyan bu grup, düzenli orduya katılmak istenmektedir. Mustafa Kemal, böylesi bir zorlu dönemde düzenli ordunun gereğine inanmaktadır. Kayıtsız şartsız bir ulusal otorite merkezi oluşturmaya çalışan Mustafa Kemal ve arkadaşları bağımsız olarak varlığını sürdürmeye çalışan, bağımsız kaldıkça da otorite merkezince denetlenemeyen, kendi işleyişini kendi kurallarınca yürüten yerel güç merkezlerine izin vermek istememektedirler. Oysa Çerkes Ethem'in ağabeyi Reşit Bey, Osmanlı'nın hiçbir yengisini düzenli orduyla gerçekleştiremediğini söyler. Olay politik bir çekişmeye doğru kayar. Meclisin kurulması ile birlikte Çerkes Ethem dışlanmış olur. Yazar, bir yandan devlet bütünlüğü için savaşıyan Çerkes Ethem'in savaş dehasını gösterirken bir yandan da devletin içinde kendi gücünü giderek sivriltilmeye başlaması ile birlikte nasıl dışlandığını da vurgular. Çerkes Ethem silahlı gücü elinde tutmanın dışında meclisteki gücü de avucuna almak ister. Nitekim Tokat Milletvekilliğini Atatürk yanlılarının aday gösterdiği Refet bey değil; Çerkez'in aday gösterdiği Nazım Bey kazanır. Mustafa Kemal 'in ön ayak olduğu bir öneri ile Nazım Bey'in geri çekilmesi sağlanır. Çerkes Ethem İnönü'ye karşı çatışmaya girer; İnönü'yü altetmekle mevkii'ni koruyacağına inanmaktadır. Refet Bey kuvvetleriyle Çerkes'in karşısına dikilince, savaşı kaybettiğini anlayan Çerkes, dağlara çıkar. Sağlığı açısından uygun olmayan koşullarda bir ay süresince dağda kalan Çerkes Ethem, Yunan tarafına geçmek zorunda kalır. ³¹

BİGA 1920 (Tuncer Cücenoglu /1985)

İlhan Tarus'un **Var Olmak** (1957) adlı romanından Tuncer Cücenoglu'nun oyunlaştırarak yazdığı **Biga 1920** Mütakere'den Kurtuluş

³¹ Orhan Asena, Ankara 1920, Çoğaltılmış Metin.

Savaşına yol alındığı günlerde bir Batı Anadolu kasabası olan Biga'daki gelişmeleri anlatır. Oyunun iki baş karakteri Anzavur Ahmet ile reji müdürü Hamdi Bey, tarihte gerçek kişiliklerdir. *Tarihler, işgalci İngilizlerle Damat Ferit Hükümeti'nce Kuvay-i Milliye'ye karşı desteklenen eski jandarma binbaşı Anzavur'un (sonradan Vahdettin tarafından paşalık rütbesiyle ödüllendirilmiştir) Gâvur İmam, Şah İsmail, Kirmastılı Zafer gibi birtakım yobaz ve eşkıyalarla işbirliği yaparak kışlaları, cephanelikleri bastığını, zorbalık, aldatma, baskı yoluyla Kuvay-i Milliye içindeki örgütlenme girişimlerini engellemeye çalıştığını , sonunda Kâzım Özalp'ın komutasındaki birlikleri yenerek kaçtığını ve Biga'daki evinde öldürüldüğünü yazar.* ³²

Tarihten bir kesit anlatan oyundaki kurtuluş mücadelesi bu defa Mustafa Kemal'den yana olan 'millîciler' ile saltanat hükümetinden yana olan 'padişahçılar' arasında geçmektedir. Reji Müdürü Hamdi Bey, karısı Remziye ve oğlu Hüsnü ile yaşadığı evi neredeyse bir buluşma yerine çevirmiştir. Padişah yanlılarına karşı verdikleri mücadelede eve girip çıkan yandaşları ile plân yapmaktadırlar. Karısının incilerini satarak silah, mermi alan Hamdi kendi adamlarına cephane sağlar. Kimin millîci kimin padişahçı olduğu belli olmayan bu ortamda herkes birbirinden kuşkulmaktadır. Hamdi'nin en sadık adamları, yanında çalışan Rıza ve Yusuf'tur. Karşı tarafın hesabına çalışan Mahmut'a göz dağı vermek isteyen Yusuf karısı Ayten'i kasabayı terketmeleri konusunda tehdit ettikten sonra tartaklar. Bu olay üzerine Yusuf, Anzavur Ahmet'in adamı Hasan tarafından öldürülür. Anzavur Ahmet kadın kendi konağından çıktıktan sonra saldırıya uğradığı için bunu bir namus meselesi yapmıştır; kasabayı terkeden Mahmut ve karısını tekrar çağıracaktır ancak can güvenliğinden Hamdi'yi sorumlu tutmak ister. Hamdi bunu reddeder. Ahmet ve Hamdi karşılıklı inatlaşırlar; ikisi de cesareti ile birbirine benzemektedir aslında. Anzavur padişahıtan yana, Hamdi ise Mustafa Kemal'den yanadır. Kuvay-i İnzibatiye Komutanlığı'na getirilen Anzavur, birliğinin başına geçmek için yola çıkar; kısa zamanda adamlarıyla birlikte Kuvay-i Milliye hareketine karşı tehlike oluşturmaya başlar.

Anzavur ve adamları Biga üzerine gelmektedir. Anzavur'un kızı Leyla direnişçileri durdurması konusunda Hamdi'yi ikna etmeye çalışır. Aksi halde kasaba savaş alanına dönecektir. Hamdi direnişçilerine güvenmektedir, Leyla'nın uzlaşma önerisini kabul etmez. Ancak gelen haberci, gelişmelerin millicilerin aleyhine olduğunu söyler. Anzavur ilerlemektedir; bu arada Hamdi'nin erkek kardeşi Rıfat'ın da aralarında olduğu önemli isimlerin şehit düştüğü öğrenilir. Anzavur Ahmet ve adamlarının ilçeye gireceği

³² Tahir Özçelik, "Biga- 1920", Milliyet Sanat, sayı: 167, 1 Mayıs 1987, s. 51.

kesinleşmiştir. Hamdi karısı ve oğlu Hüsni'yü oradan gönderir; kendi kalıp savaşıdır. Remziye oğlunun oyuncak tabanca ile babasının arkasından gittiğini görmez. Hamdi, meydanda halkı savaşıma çağırılmaktadır; bu sırada Anzavur'un adamlarından biri önce Hamdi'yi sonra elinde gerçek tabanca olduğunu düşündükleri Hüsni'yü vururlar. Remziye bu tablo karşısında deliye döner. Acısını çığlıklarıyla, öfkesini eline aldığı tüfekle bastırmaya çalışırken oyun biter.³³

Oyunda Mustafa Kemal'den yana olan milliciler ile hükümetten yana olan padişahçılar ve halifeciler'in inandıkları dava uğruna verdikleri mücadele anlatılırken, ülküsel davranışlar vurgulanır.

VALİ-İ VİLAYET HADEME-İ DEVLET (Ülkü Ayvaz/ 1989)

II. Mahmut dönemidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun yeniliklere açıldığı Yeniçeri Ocağı'nın ortadan kaldırıldığı bir dönemdir. Esnaf, Beyoğlunda 'frenk lokantaları', 'kürk mağazaları' açmaya başlamıştır. Kılık kıyafette değişiklikler yapılmıştır. Ancak halk yeniliklere henüz alışmamıştır. Ulema takımı, 'Hristiyan kafilere' benzediklerini söyleyerek halkı kışkırtmaktadırlar. Bu arada halk yoksulluk içindedir. Atça Muhtarı Şerif Hüseyin ve o'nun bağlı olduğu bir takım adamlar köylüyü ağır vergiler ödemek zorunda bırakırlar. Vergiler padişahın adamları tarafından keyiflerince iki katına çıkar. Bunu ödemeye razı olmayanlar konağa asker alınacaktır. Askere alınıp da öldürülenlerin sayısı ise binlercedir. Bu arada Kel Mehmet adında bir köylü Atça Muhtarı Şerif Hüseyin'in kızı Fatma'ya aşık olur. Fatma da Mehmet'e alttan alta ümit vermektedir; bir yandan da törelere karşı gelen bu yiğit adamı babası konusunda uyarmaktadır. Bir gece bahçede Fatma'ya aşkını itiraf ederken Hüseyin'in adamları tarafından yakalanır; Şerif Hüseyin hanesine giren bu köylüyü falkayla cezalandırır. Kel Mehmet falaka sonrası kimsenin beklemediği bir ataklıkla Kahyayı bıçaklayıp kaçar. Artık yeri dağlardır ve Fatma'yı kaçıracağına dair andiçer. Dağa çıkan Kel Mehmet'in yiğitliği halkın arasında konuşulmaya başlanır. Yoksulluktan bezlen Turna ve Yörük dağa Mehmet'in yanına çıkarlar. Yoksullar, kaçaklar, zulüm görenler olmak üzere Mehmet'in yanına katılanların sayısı giderek artar. Köye inerek halka zulmedenlerle çarpışan bu çete halkın gözünde efsaneleşen birer yiğit olur. Konağın içine kadar girip düşmanlarını basan Kel Mehmet istese Fatma'yı kaçırabileceksen bunu yapmaz. O'nun kendi rızasıyla yanına gelmesini bekler. Kel Mehmet'in ve adamlarının namı

³³Tuncer Cücenoglu, Biga-1920, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü

Dramaturji Bürosu, Ankara.

yayılmıştır; Voyvoda elinden çekenler, padişahın habersiz kendilerini sömürerek, soyunlardan bıkanlar yardım istemeye başlarlar. Mütesellimler, mültezimler halktan topladıkları vergileri padişaha yollamadıkları gibi, padişahın adaletini de halka göstermemektedirler. Mehmet'in artık Atça kasabası sınırları dışına çıkmaya karar verir. Kendilerinden yardım bekleyen Aydın'ın Kuyucak ilçesine yol alırlar. Orada Mütesellim Haşim Ağa ile çarpışan Mehmet ve adamları onları yenerek; vergileri kaldırır. Savaş olmadığı halde halktan toplanan savaş vergisine son vermek için kanun çıkartmaya karar verir. Yabancıların mal sokması yasaklanacak, ticaret ve tarım korunacaktır. Halkın padişaha borçlu olduğu vergileri yarıya indirerek bunların padişahın eline geçmesini sağlayacaklardır. Atçalı Kel Mehmet, padişaha olan bağlılığını ve o'na değil o'nun adını kirleten adamlara karşı savaş açtığını hatırlatır. Aydınlılar Mehmet'i coşku ile kucaklarlar "*Vali-i Vilayet Hademe-i Devlet*" diyerek o'nu vali kabul ederler. Mehmet Osmanlı'yı da güçlendirecek yeni bir düzen getirmiştir. Bir anlamda ıslahat yapmıştır. Dertleri olan, yoksulluktan çeken ya da açlıktan hırsızlık yapmak zorunda kalan o'nun huzuruna çıkmaktadır. Bu sırada Şerif Hüseyin Mehmet'in ardından kara sevdaya tutulan kızı Fatma'yı Mehmet'in huzuruna getirmiştir. Atçalı ile Fatma'nın düğünleri yapılır.

Atçalı Mehmet'in yaptığı yenilikler halk tarafından benimsenmiştir; II. Mahmut Atçalı'nın yaptıklarından memnun görünür. Üstelik kendisine olan bağlılığını da ilân etmiştir. Ancak halkın arasında Padişah'ın Atçalı'ya valilik vereceği dolaşmaktadır. Padişah bu durumdan huzursuz olur. Bugün Atçalı'nın yaptığını yarın bir başkası yapmak isteyecek böylece kendi otoritesi sarsılacaktır. Kendi buyruğu ile Mehmet'i vali yapmak istemediği gibi bir ferman çıkartarak Aydınlıların gözünü korkutur.

TELLAL – (...) Zeybek taifesinden Kel Mehmet adlı bir eşkiya türeyip, suret- i haktan görünerek, devletin resmen memurları olan voyvoda, kadı ve zabıtlarını kaçırdığı ve devletin işlerini sekteye uğratığı öğrenilmiştir. (Davul) Fermandır! Fermandır! Fermandır! Eşkiya, hükümet memurlarının halka zulmettiğini, kanunsuz para ve asker topladıklarını ileri sürmektedir. Hükümet memurları dürüsttür. Ama içlerinde helal süt emmemiş varsa, bu hükümet katına bildirilsin. Derhal gereği yapılacak, hak sorulacaktır. Eşkiyaya inanmayan. (...) Müslümanlar, hükümet görevlilerinin etrafında toplanın ve eşkiya taifesini yok edin. Bu sizin dini vazifenizdir. (...) ³⁴

Padişah hükümet adamlarını yerlerinden etmekle kendisine karşı gelindiğini bildirmektedir. Halkın refahını ve saadeti sağlamak devletin baş göreviyken bu görevi üstlenmeye çalışan bir çete, derhal yokedilir. Çünkü halkın yararına da olsa artık devletin çıkarlarına dokunmaya başlamıştır. Padişahın buyruğundan çekinen halk, birgün bunun hesabının sorulacağından korkar. Üstelik Ulema takımına sırt çeviren padişah, şimdi işine geldiği için dini halkın kendi çıkarı adına birleşmesi için kullanmaktadır. Halk Atçalı Mehmet ve adamlarının etrafından desteğini çekmeye başlar. Fermana göre, 'eşkiyalıktan vazgeçip işiyle gücüyle uğraşanların affedilecek' olması nedeniyle herkes kendi başını kurtarmaya çalışır. Nasılsa Atçalı kendini kurtarabilir. Zor zamanlarında yardım diledikleri Atçalı Kel Mehmet halkın bu nankör ve ikiyüzlü tavrı ile karşılaşsa da son dakikaya kadar umudunu yitirmez. Halkın bunu mecburiyet karşısında yaptığına inanır. Mehmet'in adamları kendilerini çağıran halkın şimdi nerede olduklarını sorar.

MEHMET -- Bizi çağıran halk değildi. Eşraftan, âyandandı bizi çağıranlar. Evet, düzenimizi gören köylü bağrına bastı bizi. Onlar yaşamak istiyorlar. (Bir an) Şimdi hükümet de adalet için söz veriyor onlara.

TURNA -- Peki yarın, yarın ne olacak? Voyvodası, soyguncu mütesellimi türemeyecek mi? Değişen ne?
35

II. Mahmut'un silahlı askerleri Mehmet'in destek gördüğü yerlere saldırarak oraları bir bir geri almaktadır. Padişah fermanı her yerde okunarak halk korkutulmaktadır. Mehmet tekrar asıl yuvaları olan Madran Dağı'na çekilmeyi önerir. Yörük obalarına sığınarak, güçlerini orada birleştirmeye ve tekrar Aydın üzerine yürümeye karar verirler. Aydın'da meydanda kurulan bir mahkeme ile Mütesellim, Mehmet'in yanında yer alanları sorgular; istese onları ölüm cezasına çarptıracakken bunu yapmayarak halkın gözünü boyarlar. Çünkü onlara göre halk kandırılmıştır ve bu insanlar değerlidir. Mahkemenin sonucu böyle olunca Aydınlılar yıllardır kendilerini sömürenlere alkış tutarlar. Padişah Kel Mehmet ve adamlarının kafalarını kestirerek başlarını ibret olsun diye halkın arasında dolaştırır. Aradan zaman geçmiştir. Halk yine yoksuludur. Goygoycular (Kör dedeler) köylünün içine ekmek doldurduğu sırtlarındaki torbalarla köylülerin arasından geçerken, onlara yol gösteren ak sakallı birinin başından kukuletası düşer; köylüler bunun Kel Mehmet olduğunu iddia ederler.

³⁴ Ülkü Ayvaz, *Vali-i Vilayet Hademe-i Devlet*, Cem Yayınevi, İstanbul 1987, s: 84- 85.

³⁵ Aynı, s. 91.

Başı kesilip halkın arasında dolaştırılmasına rağmen onlar ölenin belki de o olmadığını, Atçalı'nın belki de kendisine yeni bir baş bulduğunu söyleyerek iddialarını güçlendirirler. Böylece yeniden kendilerine bir kahraman yaratmış olurlar.

Devlet kendine bağlı olarak çalışan, halkın güvendiği illegal bir yapılanmayı derhal dağıtarak kendi otoritesini, gücünü ve yetkinliğini göstermek amacıyla cinayet işlemekten çekinmez. Aslında devletin içinde olup da devlete zarar veren memurların yaptıkları ortadayken devlet gücünü yine bu adamlardan yana kullanır. Çünkü sömürülen halktır ve buna göz yummak da o kadar önemli değildir(!). Ama devletin kendi içinde barındırdığı bu adamları ifşa etmesi, halkın gözünde kendi otoritesini sarsacak; güveni yokedecektir. Buna cesaret edemeyen devlet, kendi yararına iş görse de böyle bir oluşuma izin vermez. Atçalı Kel Mehmet, halk tarafından kahramanlık mertebesine getirilmiş yine halk tarafından alaşağı edilmiştir. Kel Mehmet'in en büyük hatası halkı iyi tanımamasından ve gereğinden fazla güvenmesinden kaynaklanmaktadır. Halk, Atçalı ve adamlarına nankörlük etmiştir ama yine o'nun kahramanlığına gereksinim duyacak kadar zor durumdadır.

Tarihi malzemeye yönelme eğilimin kendini en fazla gösterdiği alan Osmanlı'yı ve saray yaşantısını ele alan oyunlardır. Osmanlı geleneği ile yetişmiş kişiler yine bu geleneğin tutsağı durumuna gelirler. Saray kurallarının biçimlendirdiği bir düzen zaman zaman hükümdarların bile karşısına dikilen bir güç olarak kendini gösterir. Oyunlar genel anlamda töre- birey çatışmasını anımsatacak bir eksene oturmaktadır.

SOKULLU NE YAPMALIYDI? (Adnan Giz /1980)

Tarihi bir süreçte ele alınan oyunda geleneklerden ödün vermeden devletin değerlerine sahip çıkmaya kararlı idealist bir devlet adamını buluruz. On dört yıl boyunca sarayda başvezirlik yapmış olan Sokullu Mehmed Paşa, devletin çıkarlarını kendi çıkarlarından üstün tutmasıyla gösterdiği idealist tavrı sonucu, yokedilir.

Osmanlı Devletinin güçlü dönemlerinden biri olan II. Selim zamanı'dır. II. Selim, ava, eğlenceye ve içkiye olan düşkünlüğü ile devlet yönetimini neredeyse Sadrazam Sokullu'ya bırakmış gibidir. On yıldır saraydaki görevini başarıyla sürdüren Sokullu, akıllıca göttüğü iç ve dış siyaseti ve deneyimi dolayısıyla gölge bir devlet başkanı konumundadır. Oyunun başında Mustafa

Ali, diğ er bir adıyla Gelibolulu Ali, bize bu bilgileri verdikten sonra oyunu 1574 tarihinden başlatır. Olayların nasıl geliştiğini gerçekte tarihçi ve şair olan Osmanlı'nın aydın yazarlarından Ali'nin anlatıcılığı üstlendiği oyunda görürüz.

II. Selim, Sokullu'dan babası Kanuni Sultan Süleyman'a ve kendisine yaptığı hizmetleri tahta geçecek oğlu III. Murad'a da yapmasını ister. Sokullu bu konuda padişaha söz verir. Sultan Selim'in hastalığı gizlenmektedir. Selim'in ikinci hasekisi, gizlice Sokullu ile görüşmeye gelir. Hastalığını bildiği Selim'in ölümünden sonra çocuklarının şehzade Murad tarafından öldürüleceğinden korkmaktadır. Kaygısı yalnızca kendi çocukları da değildir. Fatih Sultan'ın koyduğu acımasız Osmanlı yasası bunu gerektirmektedir. Ancak bu güne kadar tahta çıkan iki padişahın da küçük kardeşi olmadığından bu yasa uygulanmamıştır. Oysa şimdi sarayda beş tane şehzade vardır ve Murad tahta geçerse kardeşlerini  ld rteceğinden kimsenin kuşkusu yoktur. Kadın, Murad padişah olmadan, çocuklarının saraydan kaçırılması için Sokullu'dan yardım ister. Sokullu bunu yapmaya yetkisinin olmadığını, görevinin sarayı ve içindekileri korumak olduğunu söyler. Sarayın eski ve emekli veziri şemsi Paşa da Selim'in durumunun iyi olmadığını öğrenince kaygısını gizleyemez. Selim'in oğlu Murad, on    yıldır Manisa'da valilik yapmış; bu süre içinde çevresine topladığı adamlarıyla küçük bir devlet kurmuştur. Kendi başına buyruk yaşadığı yerde etrafındaki genç nedimlerin taşkınlıkları ve yolsuzlukları ayyuka çıkmıştır. şemsi Paşa, Selim'in ölümünden sonra tahta çıkacak olan Murad'ın İstanbul'un ve sarayın her türlü denetiminden ve g rg s nden uzak yaşadığını vurgulayarak, padişah olduktan sonra Sokullu'yu görevinden uzaklaştıracağını, devlet görevlerine de kendisine yakın nedimlerini getireceğini söyler. Sokullu bu durumu farkındadır ancak soğukkanlılığını korur. şemsi Paşa bunca yıldır üzerine titrediği devletin yönetimini    beş  apulcunun eline bırakılmaması gerektiğini hatırlatır ve Sokullu'nun saraydaki beş şehzadeden birini tahta çıkartarak en az on yıllık bir zaman kazanılmasını önerir. Böylece o padişah da Sokullu'nun terbiyesinde yetişmiş olacaktır. Yeniçeri ordusunu, şeyh lisl m'ı ve halkı arkasına almış olan Sokullu'nun gücü ortadayken o, Osmanlı Devletinin yasalarına bağlı kalmayı tercih eder. Sokullu'nun kâhyası ve mahremi Hasan ağa da şemsi Paşa gibi düşünmektedir. Sokullu sırası belli bir padişah varken yerine bir diğerini getirmenin ihtilâl anlamına geldiğini ve ihtil llerin de huzurun devamı için değil huzursuzluğu gidermek için yapıldığını belirterek kendini her türlü dolduruşa karşı korur.

Sultan Selim  l r; Sokullu Manisa'da bulunan b y  k şehzade Murad'a haber yollar. şehzade ve adamları yola çıkarlar ; Mudanya'da Kılıç Ali Paşa'nın göndereceği gemiler yoktur. Fırtınadan gelememiş olma olasılığına rağmen,

Murad'ın nedimleri olan İbrahim, Üveys ve Hasan, başka bir şehzadenin tahta çıkarıldığı konusundaki kuşkularını güçlendirerek Murad'ı olumsuz yönde etkilerler. Murad da kendi iktidarını korumak isteyecek olan Sokullu'ya güvenmemektedir. Gemiyi beklemeden İstanbul'a bir mavna ile gitmeye karar verir.

Gelibolulu Ali'nin anlattığına göre yedi saat süren çetin bir yolculuktan sonra İstanbul kıyılarına varırlar. Kimsenin karşılamaya gelmemesi kuşkularını korkuya dönüştürmüştür. Ancak kale kapısına geldiklerinde Sokullu'nun bağlılığını gösteren karşılaması ve Murad'a 'hünkâr' olarak hitap etmesi üzerine bir anda çocukça bir sevince ve aşağılık duygusuna kapılan Murad bir padişahın yapmaması gereken şeyi yapar ve Sokullu'nun elini öper. Sokullu buna engel olacak vakti bile bulamamıştır. Bir Osmanlı padişahının vezir de olsa bir kapı kulunun elini öpmesi Murad açısından kabul edilemez bir duygu haline gelir; bu alçalış zamanla o'nun iç dünyasında büyük tepkilere yol açar. İçten içe Sokullu'ya kinlenir; değil o'nun yüzünü görmek adını bile duymak istemez. Bu tepki de Osmanlı'nın yazgısını etkileyecektir. Murad'ın saraya geldiği gece, beklenildiği gibi şehzadeler boğdurtulur.

Sarayla Sokullu arasında beklenen savaş patlak verir. Manisa'da Şehzade'nin para işlerini yürüten Üveys'in işlediği eski defterleri buldurtan Sokullu yolsuzlukları bulup çıkararak Üveys'in cezalandırılmasını istese de Sultan Murad, o'nu korur; bir süre sonra da Başdefterdar yapar. Bu Sokullu'nun ilk yenilgisi olur. Sokullu'nun varlığından iyice rahatsız olmaya başlayan Murad eski vezir Şemsi Paşa'dan fikir almak amacıyla huzuruna çağırır; Şemsi Paşa Sokullu'ya daha önce Murad'ın hükümdarlığının başka şehzadeye verilmesi konusunda yaptığı öneriyi yok sayarak tüm riyakârlığı ile Sokullu aleyhine Murad'ı işlemeye başlar. Ancak ne Sokullu'nun öldürülmesi ne de görevine son verilmesi mümkün görünmemektedir. Osmanlı'nın doğu sınırı karışıktır. Şah ölünce İran'da oğulları birbirine girmiş; Doğu illerinin güvenliği azalmıştır. Şemsi Paşa devletin iç güvenliğini korumak için atalarının çoğu zaman savaş açtığını hatırlatarak Murad'a savaş yolunu teklif eder. Doğuda savaşa karar verirse Sokullu'nun sorunu kendiliğinden çözülecektir. Sokullu bugüne kadar dış siyasette savaşız siyasal çözümden yana olmuştur. Doğacak karışık bir görüşle Sokullu'nun görevinden el çekeceği düşünülür. İkincisi, ordu İstanbul'dan çıktığında Sokullu güç kaynağını kaybecektir. Bu fikir Murad'ın tutunacağı son koz olur ve Sokullu ile savaş durumunu konuşmaya karar verir. Sokullu savaşın zorluklarından ve gereksizliğinden sözeder ancak amacı başka olan III. Murad kararından dönmez. Sokullu savaş hazırlıklarını başlatmak üzere çıkar. Yeniçeri ordusunu savaşa göndermekle Sokullu'nun dayanağını

ortadan kaldıklarından o'nu etkisiz hale getirmek daha da kolaylaşacaktır. Ancak Sokullu'nun savaş konusunda söylediklerinden ister istemez etkilenen III. Murad, bunun için büyük savaşa girmeye değil değmeyeceği konusunda kaygılıdır. Şemsi Paşa Murad'ı rahatlatmak isterken savaşın toplum üzerindeki vazgeçilmez yanına da dem vurur.

ŞEMSİ --(...) Osmanlı Devleti savaşla doğdu, büyüdü ve savaşla beslenir oldu. Asker savaş ister, banış ve terakki için, gaza malı için. Vezir savaş ister, başarı ve ün kazanmak için. Tüccar, esnaf, zenaatci savaş ister, malını, mamulünü üstün değerle satabilmek için! Düşünün, yüzbinlik düzenli bir ordunun geçtiği yollar boyunca halka sağladığı yararları! (...) ³⁶

Murad bu düşüncelerin hiçbirine yakın değildir; savaşı sevmez; başta savaş adamı değildir. Verdiği kararla hissettikleri arasında yaşadığı çelişik durum o'nu daha da öfkeli yapmıştır. Ancak henüz Şemsi Paşa'nın hesaplarını anlayacak durumda değildir.

Tarihçi Gelibololulu Ali'nin anlattığına göre, İran seferi tam on iki yıl sürer. Sokullu'nun Murad'ı uyardığı noktalar gerçekleşmiştir ama savaşa engel olamamıştır. Şimdi halkın arasında Sokullu bu savaşı önlemeliydi, lafları gezinmeye başlar. Başta savaşın çıkmasını istemeyen Sokullu artık savaşın kazanılmasını dilemektedir. Sokullu'nun yıldızı giderek sönmeye başlar. Üç güçlü dostundan Şeyhülislâm'ı ve Piyale Paşa'yı eceliyle kaybeder. Yiğeni Budin Beylerbeyi Mustafa Paşa da Budin'deki bir barut deposuna düşen yıldırım sonucu gerekli önlemleri almadığı bahanesiyle Sultan Murad tarafından boğdurtulur. Mustafa'nın öldürülmesiyle Sokullu en güçlü adamını, devlet tecrübeli vezirini kaybetmiş olur. Budin Beylerbeyi görevine Üveys geçecektir. Sokullu'nun sağladığı düzen her geçen gün biraz daha yıkıma uğramaktadır. Sokullu'nun kâhyası Hasan Ağa artık o'nun harekete geçmesini ister. Ordu Sokullu'nun bir işaretiyle kışlasından çıkmaya hazırdır. Padişah adamlarını korusa bile o'nun da tahttan inmesi an meselesidir. Sokullu'nun buna gücü yetmektedir ama o aklının ve görev bilincinin tutsağıdır.

SOKULLU --Gücümüz yetse de aklımız izin vermez. türk toplumunda devlet yasası büyük, padişahı devletin simgesi sayarlar, yetkisini Tanrıdan aldığına inanırlar. Oysa vezir, görev ve yetkisini padişaktan alır. ³⁷

³⁶ Adnan Giz, Sokullu Ne Yapmalıydı, Devlet Tiyatroları Yayınları 6, Ankara 1981, s. 30.

Murad'ın da bağılı olduğu devlet yasaları vardır. O çoktan bu yasaları aşmış olmasına rağmen, Sokullu hiçbir vezirin padişahı yerinden oynatamayacağını kuralına saygılıdır. Günün birinde Murad'ın kendisine güveneceğine ve inanacağına dair umudu vardır. Sokullu halktan biri olan ve Boşnak olarak anılan İsmail'e yardım etmektedir. Bir bahane bularak çoğu zaman yanına çıkmasından da rahatsız olmaz. Yakınlarının devlet işlerinin görülmesinde yardımcı olduğu gibi arada bir de eline para sıkıştırır. Boşnak İsmail Sokullu'ya sonsuz saygı ve sevgi beslemektedir. Bu durumu gözlemiş olan İbrahim, Üveys ve Şemsi İsmail'i sıkıştırarak Sokullu'yu yanına girdiği bir an, öldürmesini isterler. Gözünü boyamak için de o'nu sürekli paraya boğmaktadırlar. Sokullu'nun devletin parasını yediğini söylerler. İsmail'i de Sokullu'nun bu şekilde yaşamaktansa ölmesinin yeğ olduğu konusunda ikna etmeye çalışırlar. Saf bir insan olan ve Sokullu'nun yüceliğine inanan İsmail, o'nun bu duruma düştüğünü, halka rezil olduğunu görmektense öldürmeyi tercih eder. Annesi oğlunu yolundan döndürmek için Sokullu'nun karısı Esmâ Sultan'ın yanına çıkar; oğlunun devlet içindeki adamlar tarafından aklının çelindiğini ve Sokullu'nun öldürmesi için baskı yapıldığını söyler. Dileği, oğlunun İstanbul'dan uzaklaştırılmasını gerekiyorsa bir akıl hastanesine kapıtılmasıdır. Esmâ bu duyumu aldıktan sonra Sokullu ile konuşur. Bildiklerini söylemeden, o'nun görevinden çekilmesini ister; bunu en çok oğulları İbrahim için istemektedir. Osmanlı yasasında bir sultanın oğlu hiç bir zaman tahtta hak iddia edemez ama Murad için bu bile bir tehlike oluşturabilir korkusuyla Esmâ Sokullu'nun istifa etmesinde diretir. Sokullu Osmanlı Devleti'nde görevden çekilme geleneğinin olmadığını ve bunu asla yapmayacağını söyler. Bu fikrinde elbette on beş yıldır güttüğü devleti koruma tutkusu da yatmaktadır. Devletin yönetimi Murad ve adamlarının eline geçtiğinde, yasalar rafa kalkacak, toprak düzeni bozulacak, sipahi ordusunun geliri saraylıların hazinesine akacak, yeniçeri ordusuna yasa dışı kimseler alınacak, Doğudaki savaş, batı sınırlarına sıçrayacaktır. Sokullu bütün bunların olmaması için görevinde kalmayı inatla sürdürmektedir. Oysa Esmâ Sultan için yalnızca İbrahim'in tehlikede olması önemlidir. Sokullu siyasi varlığına yönelen tehditin karısı ve çocuğuna sıçramasına razı gelmez. Bunun için önündeki kurtuluş yollarından birini seçmeye karar verir. Bu sırada Hasan Ağa ile birlikte tarih okuyan Sokullu Boşnak İsmail'in annesi tarafından yazılmış bir mektup alır; mektupta neden söz edildiği açıkça belli olmasa da Sokullu, bu kadının daha önce saraya gelip Esmâ Sultan'la görüştüğünü öğrenir. Durumu sezer ancak kendisini bir 'şehitlik tutkusu'na kaptırır. O'na göre zâlimlerin elinden ölenler de şehittir. Bu yüzden

³⁷ Aynı, s. 33.

odasına giren Boşnak İsmail'in amacını bile bile karşı koymaz ve İsmail'in göğsüne sapladığı hançerle ölür. Tarihçi Ali'nin anlattığına göre, halk bu işi Sokullu'yu açıkça öldürtmeye cesaret edemeyen Saray tarafından tertiplendiğini anlamıştır. Sokullu'nun can düşmanı Şeyhülislâm ise o'nun şehitlik özlemine bile izin vermez ve şehit sayılamayacağını söyleyerek yıkamadan namazını kıldırır. Oyunun sonunda tarihçi Ali ile Şemsi Paşa yalnız kalır. Şemsi Paşa tarihçi Ali'ye ölümünden sonra açıklamasını istediği bir sır verir. Şemsi İsfendiyaroğullarındandır; Osmanlı atalarının Anadolu'da kurmuş olduğu devleti yıkmasalardı o da bağımsız bir ülkenin padişahı olabilecekti. Bu hakkı elinden alan Osmanlı'ya duyduğu hınç nedeniyle yıllarca sarayın içinden biri olarak saraya karşı gizliden gizleye çalışmıştır. Ve bugün Osmanlı Sarayına incir diktim diyerek kendisiyle övünür. Kanunsuz bir iş gördürmek için kırkbin altın rüşvet veren Şemsi Paşa, büyükleri rüşvete alışan bir devletin ayakta kalamayacağını, ergeç yıkılacağını bilmektedir. Bu da o'nu mutlu eder.

Oyunun sonunda Ali, Sokullu ne yapmalıydı? sorusunu yineler; ve böylesi bir ortamda da Sokullu ne yapabilirdi diye düşünür. Sokullu, devletine olan aşırı sevgi ve bağlılığı sonucu belki de Osmanlı tarihinin yazgısını değiştirmiştir. Adnan Giz, tarihte Sokullu Mehmed Paşa'nın en belirgin görüntüsünün, yaşadığı döneme kadar devleti başarıya ulaştırmış olan yasa ve yönetim tarzına bağlı kalması ve devletin saygınlığını ölümüne kadar korumaya çalışmasını olduğunu söylemektedir. Oyun, Sokullu'nun bu yönünü vurgularken, kendi sonunu hazırlayan bir devlet adamının idealist yanı da gösterilmiş olur. *Atalarımızın devlete olan bağlılığı, devleti kurmak ve yaşatmak, yasa ve törelere saygılı olmak, devlet için ölesiye çalışmak ve ölmek gibi gelişmeler gösterir. Yazarın 'devlet tutkusu' adını verdiği bu bağlılığı hatalara yol açan aşırı bir eğilim olarak işlediği görülür.*

III. SELİM (KILIÇ VE NEY) (Turan Oflazoğlu/ 1982)

Toplumun kaderinden sorumlu, devletin başındaki en güçlü kişi olan III. Selim, bulunduğu konum ve makama tezat kişilik özellikleri göstermesiyle çelişik bir durum sergiler. İlerici, yenilikçi, sanatçı ve aydın bir kişiliğe sahip olan Selim, devleti idealistçe çağdaşlaştırmaya ve yenilemeye çalışırken, bağlı olduğu siyasi erklerin gücünü görememiştir. Bir takım entrikaların, çıkar hesaplarının döndüğü siyasi arenada Sultan Selim idealistliği ile neredeyse saflık derecesinde bir iyi niyet taşır. Sanata olan düşkünlüğü ve sanatçı ruhu, o'nu siyasi kararları alırken göz önünde tutacağı ölçütleri değiştirmiştir ve bu ölçütler de asla bulunduğu konumla bağdaşmayacaktır. karşımızda eylemsiz bir kişilikle,

reformist bir anlayışın bulunduğu aydın bir kimlik olan III. Selim'i bulur. Yazarın oyununa koyduğu ikinci isim **Kılıç ve Ney**'dir. *Kılıç eylemi, Ney ise sanatçı duyarlığını, sanatı simgeler. Oyunun baş kişisi Selim, çökmekte olan bir toplum düzenini düzeltmek durumundadır. Ama kendisi eylem adamı olarak değil de daha çok bir sanatçı duyarlığıyla donatılıp dünyaya geldiğinden, sürekli bocalamaktadır.* ³⁸ III. Selim eylem adamı değildir, o'nda eylem dehası da yoktur. Bu yüzden yenilik önerileri kafasından doğmaz, başkalarından gelir. III. Selim, toplum sorunlarına çözüm bulacağı yerde sanatçı yanının, yeteneğinin araya girmesi ile kendi kendisiyle hesaplaşmaktadır. Oyunda Selim'in ikinci benliği olan Musahip ile bu hesaplaşma açığa çıkartılır.

III. Selim Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak kaybettiği, savaşın aleyhine işlediği bir dönemde başa geçer. Devleti büyüten ve güçlendiren kurumlar çağın gerisinde kaldığından, devleti de geriletmektedir. Selim'in reformcu karakteri o'nu bir takım yeniliklere zorlar. Bunun tarihte bilinen en somut örneği, *nizam-ı cedit* adıyla anılan, bir dizi yeni düzenlemedir. Bu düzenlemeler, yeni bir askeri gücü, bölge yönetimlerini, toprak kullanımını ve vergi düzenlemelerini kapsar. Sultan Selim yenilikçi yanıyla halkın sevgisini kazanırken, ileriye gören, ince ruhlu ve sanatçı kişiliğiyle de ilgi toplamaktadır. Ancak bir padişah için gerekli olan güçlü, kararlı ve girişimci yanı zayıf kalır. III. Selim'in besteciliği, şairliği, müziğe, neye ve güzele olan duyarlılığı verilirken, bir yandan da başına geçtiği devletin içinde bulunduğu zorluklar yansıtılmaktadır. Osmanlı'nın içinde bulunduğu çöküntü ve Yeniçeri ocağının yozlaşması sonucu orduda yenileşme hareketini başlatan Sultan Selim'e karşı yine Yeniçeri ocağından tepkiler gelir; ayaklanmalar çıkar. Bunların başında asilerin kendilerine reis olarak seçtikleri Kabakçı Mustafa vardır. Sadrazam Vekili Köse Musa Paşa, Şeyhülislâm Topal Ataullah Efendi reform karşıtı güçleri oluştururlar. Bunların da plânlı şekilde kışkırtmalarıyla isyan giderek büyür. Saray etrafında toplanan asiler Nizam-ı Cedit'in kaldırılmasını isterler. Aslında Nizam-ı Cedit askerleriyle asileri yenebilecek durumdayken, kan dökülmesini istemeyen ve bu konuda iradesini kullanamayan Sultan Selim Nizam-ı Cedit teşkilâtını kaldırdığını söyler. İstekleri olduğu halde, asiler dağılmaz. Eylemlerinin altında yatan asıl amaç, III. Selim yerine I. Mustafa'yı padişah olarak görmektir. Oyunda, gerici ve tutucu güçlerle ileri güçlerin çatışması verilir. Çağdaş, ilerici, yenilikçi gruplar, III. Selim'in kişiliğinde güçlü bir öncüye kavuşmuş olur. Ama ne yazık ki Selim'in eylem adamı olmayışı, ilerici düşüncelerini uygulamaya geçiremeyecek denli kararsız, duygusal oluşu

³⁸ Turan Oflazoğlu, "III. Selim Üzerine Bir Söyleşi", *Türk Dili*, yıl: 35, sayı: 406, Ekim 1985, s.9.

yüzünden bekleneni verememiş, üstelik canından da olmuştur. Tarihte, 1807 yılında tahttan indirilen III. Selim bir yıl daha sarayda kendi halinde yaşadktan sonra Alemdar Mustafa Paşa'nın kendisini tekrar başa geçirme girişiminden sonra I. Mustafa tarafından öldürtölür.

Selim'in sanatçı ruhu daha ağır bastığından içinde bulunduğı siyasi ortam ve makamı o'nun içinde büyük bir çelişki yaratır. Kendini padişahdan çok bir sanatçı olarak hissetmektedir. *Turan Oflazoğlu'nun Sultan Selim'i kendisine kılıçla saldıranlara neyi ile karşı koymaya çalışırken, ilerici yenilikçi padişahın iyicil naifliğini pek güzel simgeliyor. İlerlemeden ve çağdaşlaşmadan yana olan, devrimin gereklerini göze almalıdır. Bunu yapamayan kişi, Musahip'in deyişiyile kanatlarını yitirip gökten düşen kartal'dır. Padişahın iyilikten başka görevleri ve işlevleri de vardır. Yine Musahip'in deyişiyile kendini kollamayan iyilik, yokolmaya mahkûmdur.*³⁹

III. Selim devrimi göze almış ancak gereklerini başaramamış bir aydındır. Çağının ilerisinde yaşamakta ve hayatın daha güzel olması için uğraşmaktadır. Bir sanatçı aydına yakışan bu tavır, ne yazık ki hükümdar kıyafetine bol gelmiştir.

YILDIRIM BAYEZİD (Hidayet Sayın /1981)

Törelere sadık kalan bir padişahın, bunun uğruna ülkesini savaşa sürüklemesini konu alır. Savaş sonunda yenilmesi ile tutsak olması, onuruna düşkün bir kişiliğı olan Yıldırım Bayezid için trajik bir boyut taşımaktadır.

Osmanlı'nın başkenti Bursa'da Sultan Yıldırım Bayezid'in sarayında başlayan olayların ilk ateşleyicisi, kendini 'cihan hükümdarı' ilân eden Timur Han'ın ele geçirdiğı Sivas'ta Şehzade Ertuğrul'u öldürmesi olur. Bayezid'in oğlu Şehzade Süleyman kardeşinin ölümünden sonra Timur'dan öç almak istemektedir. Bayezid ise öfkesini belli etmeden içinde büyütür. Devlet Hatun kan dökölmesine karşıdır; hem eşini hem oğlunu soğukkanlı olmaya zorlar. *Tarih savaşımadan kazanılmış büyük zaferlerle doludur*⁴⁰ diyerek olayın savaşın dışında çözümlerle hallolmasını ister. Timurlenk asker gücü ve donanımı olan bir orduya sahiptir. Kendisine ve ordusuna olan güveni o'nu daha da pervasız yapmıştır. Kara Yusuf ve Ahmed Celayir adında iki kişi Timur'un elinden kaçarak Yıldırım Bayezid'in sarayına sığınır. Timur bu 'haydutlar'ın bir an önce kendisine teslim edilmesini ister ancak Türk törelerine

³⁹ Atila Sav, "Kılıç ve Ney", Milliyet Sanat, sayı: 181, 1 Aralık 1987, s.47.

⁴⁰ Hidayet Sayın, Yıldırım Beyazid, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Baş Dramaturgluğı, Ankara, s. 15.

göre konuk, kovulamayacağı gibi canı da tehlikeye atılamaz. Ali Paşa iki yabancı için savaşmanın gereksizliğini vurgulayarak barıştan yana çıkar. Şehzade Süleyman'a göre konuklarını teslim etmek, Timur'a taviz etmek olur ve giderek daha çoğunu ister. Bayezid son tahlilde Timur'a bir mektup yollayarak kararını açıklar. Törelere zorlanınca derinlerde birşeylerin çürüyeceğini belirterek konuklarını teslim etmeyeceğini, daha da ısrarlı davranırlarsa istemese de o'na karşı savaş açacağını söyler. Sivas'tan da bir an önce çıkılmasını istemektedir. Pek çok ülkeyi kendi imparatorluğuna katmış olan Timur Bayezid'i küçümser. O'nun dik başlı tutumundan , uzattığı eli itmesinden hoşlanmaz. Bayezid törelere bağlılığı yüzünden yanına sığınarı teslim etmez; bunu kendine karşı bir hakaret, düşmanı kollama gibi gören Timur, iki haydut için koca bir imparatorluğa sırt çevirmeyi bir türlü anlamaz. Bütün dünya öğrendikten sonra Timur için susmak Bayezid'i kahraman yapmak anlamına geleceğinden ağzından çıkan sözden geri dönmez ve Osmanlı'ya karşı savaş açar.

Savaş hazırlıkları yapılır. Ali Paşa, dağlara çekilip sayıca kendilerinden çok üstün olan düşmanı, yavaş yavaş yıpratmayı önerir. Firuz Bey, göstermelik de olsa çekilmenin askeri yıpratacağını ve psikolojik olarak çökerteceğini söyleyerek hemen savaşmayı önerir. Sultan Beyazid paşaların ve şehzadelerin farklı önerileri karşısında düşmana hemen saldırıya geçmeyi uygun görür. Sonunda iki ordu Çubuk Ovası'nda karşı karşıya gelir. Savaş Bayezid'in aleyhine döner; yenilecekleri anlaşılmıştır. Ali Paşa Şehzade Süleyman'ı savaş alanından uzaklaştırıp Bursa'ya çekmek ister. Süleyman bu savaşta canını ortaya koyduğunu bu kadar kolay terkedemeyeceğini söyler. Ancak tahta oturacak ve sancağı yerden kaldıracak biri gerekmektedir. İstemeyerek de olsa ülkesinin sorumluluğunu taşımak zorunda olan Süleyman savaş alanını terkeder.

Timur savaşı kazanır. Bayezid, oğlu Musa, Firuz Bey, Timurtaş Paşa, Yahşi Bey ve Malkoç Mustafa Bey Timur'un eline esir düşerler. Beyazid'in kaldığı çadıra tünel kazarak o'nu kaçırmaya kalkan adamlar yakalanınca Timur Bayezid'in etrafındaki özgürlük çemberini daraltır. Bu durum Beyazid'in ağırına gitmektedir. *Görünmeyen zincirler taşıyorum ayaklarımda. Nasıl özgür olabilirim, binlerce hançer saplanırken yüreğime?* ⁴¹ diyen Bayezid içine düşmüş olduğu tutsaklıktan acı duymaktadır. Artık o'na ölmekten çok, yaşamak zor gelmektedir. Bayezid'in gücü sandığı gururu, güçsüzlüğü olur.

Timur'un yeğeni Mehmet Mirza Anadolu'yu fethetmiş; zaferlerle döndüğünde ise yanında Bayezid'in eşi Despina'yı, iki kızı ile damadını getirir. Beyazid kendini kapana sıkışmış fare gibi hissetmektedir. Yalnızlığı giderek büyür. Koskoca bir Bayezid'ken düştüğü bu durum o'na utanç vermektedir.

⁴¹ Aynı, s. 52.

Şehzade Mustafa birden , bir umut ışığı gibi çıkıverir karşılarına. Mustafa'dan kızlarının Timur'un torunlarına nikahlandığını öğrenen Bayezid ve Musa yıkılır. Timur, Bayezid'e acı çektirmek için karısı ile buluşmasını geciktirmekte gözünün önünde Despina'yı zor durumlara düşürmektedir. Timur Bayezid ile yalnız kalmak ister; doktorların dediğine göre Bayezid'in kalbi yorgun düşmüştür.Ölüme yenilmeden, tutsaklık zincirlerini kırmasını isteyen Timur, o'nun kendi önünde diz çökmesini ister. Bayezid bunu yapmaz; Timur yarına kadar düşünmesi için o'na zaman tanır; aksi halde gözünün birini kör etmekle tehdit eder. Bayezid ve oğlu Musa hücrededir. Bayezid'in gücü tükenmiştir; yaşadığı onursuzluk o'nu içinden çıkılmaz bir utançlık duygusuna sürükler. Musa'ya öldükten sonra Bursa'ya gömülmek istediğini söyler. Bayezid'in öldüğünü öğreniriz. Musa Timur'a babasını Bursa'ya gömmek istediğini söylese de kabul ettiremez.Timur, Bayezid'in kendisine yakışır bir törenle gömüldüğünü ve artık orada kalması gerektiğini söyler. Musa ile tartışırlar. Bu sırada Mehmet Mirza'nın attan düşerek öldüğü haberi gelir. Kaza gibi görünen bu cinayeti Timur'un sevgisini ve güvenini üzerine çekmiş olan Mirza'yı kıskanan Şahruh'un yaptığı anlaşılır. Timur umudunu bağladığı ve çok sevdiği torunu Mirza'nın ölümü karşısında sarsılmıştır. Yaşadığı acıyla, Musa'ya günah çıkartır gibidir. Babasının Bursa'ya gömülmesine izin verir. Oyunun sonunda kendini iyice kaybeden Timur halisünasyon görmekte; kendini Bayezid'in ruhundan korumaya çalışmaktadır.

YILDIZ YARGILAMASI (Orhan Asena/ 1981)

Yazar, Tanzimat döneminde yaşayıp Cumhuriyet fikrini kendinden sonrakilere taşıyan bir devrimci olarak gördüğü Mithat Paşa'yı ölümünün yüzüncü yılında ele alır. "Mithat paşa, yaşadığı dönemde Cumhuriyet fikrini tasarlasa da o günün şartları altında ancak Meşrutiyet'i yaratacak bir Anayasa (Kanun-i Esasiye) tasarısını ortaya atabilmiştir. Dönemin padişahı Abdülaziz hiçbir zaman bu fikre kendisi kadar içtenlikle inanmamış olduğundan, Mithat Paşa kendi nefretleri ya da çıkarları için o'nu tahttan indirmek isteyen bir grupta işbirliği yapmak zorunda kalmıştır. Abdülaziz'in öldürülmesi suçuyla Abdülhamit tarafından Taif Adası'na sürülen Mithat Paşa burada boğdurularak öldürülür. Abdülaziz'in öldürülüşünde Mithat Paşa'nın ilintisi olduğuna inananlar olduğu gibi, Abdülhamit'in ölümünden elli yıl sonra ortaya çıkan arşivlerde Taif Adası'nda yapılan korkunç işkenceler su yüzüne çıktığından Mithat Paşa'nın itiraflarını işkencenin sonucuna bağlayanlar da çıkmıştır." ⁴²

⁴² Orhan Asena, "Niçin Mithat Paşa?", Yıldız Yargılanması, Cem Yayınevi İstanbul 1990, s: 5- 6.

Orhan Asena tarihte belgelenmiş bir olaya mercek tutarak sanatçı gözüyle olayı bir kez daha masaya yatırır. Üstelik işkencenin ve devlet eliyle işlenen cinayetlerin meşru olduğu bir dönemde böyle bir konuyu ele alması oldukça anlamlıdır.

Yıl 1876, Tanzimat ilân edilmiştir. Abdülaziz'in tahttan indirildiği beş gün olmuştur. Kendisine duyulan saygının azalmasından öldürüleceğini hissetmektedir. Pusu kuracakların başında da kendisini seraskerlikten alıp Isparta'ya sürdüğü ve sonradan komutanlığına ihtiyaç duyduğu için yeniden göreve getirdiği Hüseyin Avni Paşa'yı görür. Hüseyin Avni'nin Abdülaziz'e karşı beslediği kin geçmemiştir. Avrupa'nın en güçlü donanmasını kurmak isteyen ve askerlerinden birşey esirgemeyen Abdülaziz şimdi karşı karşıya kaldığı vefasızlığa içerler. Ordu adına yaptığı harcamalar dış borçlanmalara neden olduğundan, Abdülaziz'e ait herşeye el konulmaktadır. Malların dökümünü yapan ve teslim alan komisyonun başında Mithat Paşa vardır. Abdülaziz kendisinde bulunan paha biçilmez palasının geri istendiğini de bilmektedir. Her gece ne zaman belinden çekilecek korkusunu yaşamaktadır. Bir gece palasını duvara asarak uyur; tüm yetkilerinin ve gücünün göstergesi olan pala, ertesi sabah yerinde yoktur. Tıpkı elinden alınan devlet gibi. Abdülaziz elinde kalan tek şeyin onur olduğunu söyler. Annesi, Pertevniyal Sultan'ın tüm desteğine rağmen kaygılarından kendini bir türlü sıyıramayan Abdülaziz, 'yaşamsız bir onuru' seçer; makasla bilekleri keserek intihar eder.

Abdülaziz'in yerine getirilen Beşinci Murat kısa bir süre tahtta kalmış ancak bir devlet yöneticisine uygun olmayan ruhsal davranış bozuklukları gösterdiği iddiasıyla padişahlıktan el çektirilmiştir. Murat'tan sonra başa geçen Abdülhamit amcası Abdülaziz'in ölümünden beş yıl sonra olayı sorgulanmaya girişir. Murat'ın Abdülaziz'in hizmetine gönderdiği üç adamın, ölümünde parmağı olduğu düşünülmektedir. Abdülhamit amcasının ölümünü araştırmakta kararlıdır. Olayların üzerine giderek, en küçük ayrıntıların bile arkasında bir neden aramaktadır. Abdülaziz'in ölümünden sonra yazılan doktor raporu ve yapılan muayene yeterli kanıt sağlayamamaktadır. Üstelik raporla, muayene ve sonradan söylenenler arasında bazı çelişkiler yakalar. Cenaze yıkıyıcılarından birinin ifadesinde Abdülaziz'in yüreğinin altında bir yara izi olduğunu belirtmesi, Abdülhamit'i bu ölümün intihar değil bir cinayet olduğuna fikrine iyice yaklaştırır. Daha sonra yapılan araştırmalarda, Abdülaziz'in öldüğü odanın penceresinin açık olduğu ve Zevkiyap Kalfa'nın o gün pencereden birinin atladığını gördüğünün ortaya çıkması, Abdülhamit'i kesin olarak harekete geçirir. Söylenen her olayın arkasından Mahmut Celalettin

Paşa'nın adı çıkmaktadır. Abdülhamit'in o'na karşı duyduğu kin, sorgulama sırasında tanıklara işkence yapılarak Celalettin Paşa'nın adının verilmesi emrine kadar varır. Üstelik bu kişi, Abdülhamit'in kızkardeşinin kocasıdır. Böylece Mithat Paşa ile yan yana yargılabacak olan bu insanın varlığı mahkemeyi adaletli kılmaya yetecektir. İşkenceleriyle ünlü Fındıklı Mehmet Efendi başkanlığında Yıldız Sarayı'nın bodrum katında sorgulama başlar. Abdülaziz'in hizmetine verilen üç kişi sorgulanır. Asıl amaç, Mithat Paşa'yı suçlu çıkarmak olduğundan üç kişi üzerinde yoğun baskılar ve işkenceler uygulanır. Onlar kasıtlı olarak ortaya çıkartılan cinayet savında kullanılan birer piyondur yalnızca. Gördükleri işkenceye dayanayıp Abdülaziz'i öldürenlerin kendilerini itiraf eden Pehlivan Mustafa üç kişiden biridir. Onlara öldürme emri verenler ise Damat Nuri Paşa ile Damat Mahmut Celalettin Paşa'dır. İşkence sonucu kendilerine zorla kabul ettirilmeye çalışılan itirafları yapan Pehlivan Mustafa, Bayabatlı Mehmet ve Cezayirli Mustafa Abdülaziz'in ölümüne imza atarlar. Böylece Abdülhamit azmettirici olarak suçlamak istediği Mithat Paşa'ya bir adım daha yaklaşmış olur. Pertevniyal Sultan oğlunun intihar ettiğini bile bile 'şehit düştü' diyerek o'nu yaşarken maruz kaldığı aşağılanmalardan ölümünden sonra korumaya çalışır. İntihar etmesi hem Müslüman inancında geçerli olmayan hem de padişahlık makamında itibar görmeyen bir ölüm şeklidir. Oğlunun yücelmesi isteği başkalarını ölüme göndermek pahasına yanlış ifade verir. Adalet mekanizması Abdülaziz'in cinayete kurban gitmesi yönünde koşulmuştur; bu yolla toplanılan kanıtlar, verilen ifadeler sonucunda olay, Yıldız Mahkemesine devredilir.

Mahkeme Heyeti Başkanı Hristo Florides Mithat Paşa'yı sorguya çeker. Örgütlü ve plânlı bir cinayetin sanığı olarak gösterilmeye çalışılan Mithat Paşa doğru bildiği her şeyi anlatır. Ancak İzmir Valiliği sırasında Abdülaziz'in ölüm haberini aldığıında Fransız Konsolosluğu'na sığınmış olması mahkeme heyetinin aradığı boşluğu doldurur. Mithat Paşa'nın bu hareketini suçunu itiraf etmenin sessiz bir yolu olarak gören heyet o'nu mahkûm eder. Mithat Paşa yaptığıının bir hata olduğunu kabul eder; ancak Abdülaziz'in ölümünden sonra yaşanacak kargaşa içinde kim vurduya getirilmekten korktuğu için Konsolosluğa sığınmıştır. Ama tek suçu bu noktada başlar ve biter. Kendisine yüklenmeye çalışılan cinayeti rededer. Mahkemenin istediği bir suçlu değil, bazı insanların kelleleridir. Bu yüzden de bin bir entrika, baskı ve işkenceyle olay bu noktalara çekilmiştir. Mithat Paşa ceza kanunun bir maddesine dayanarak sanık olarak tanıklardan birinin ya da bir kaçının dinlenmesini isteyebilir. Bu açık maddeye dayanan Mithat Paşa sorguya Pehlivan Mustafa'dan başlar. Ancak mahkeme Mithat Paşa'nın sorgulamasına izin vermez. Mithat Paşa sorduğu bir kaç soruya bocalayarak yanıt veren Pehlivan Mustafa ile bu düzmece mahkemeyi ilk anda

mahkûm etmeye başlar. Mahkeme Heyeti Başkanı, Mithat Paşa'nın daha fazla devam etmesine izin vermez; kanunların kendisine tanıdığı hakkı kullanamayan Mithat Paşa, mahkeme sonunda Mahmut Celalettin ile aynı kaderi paylaşır.

Tarihte Mithat Paşa'yı Taif Adası'nda boğdurtarak öldürdüğü söylenen Abdülhamit, aradan geçen otuz yıl sonra tarihin içinden çıkıp gelerek bir itirafı bizlerle paylaşır. Mithat Paşa'yı sevmediğini hatta o'ndan ürktüğünü açıkça söyleyen Abdülhamit o'nun canına kastetmek isteseydi, mahkeme sonucunda çoğunluğun idam kararını uygulamasına izin vereceğini, oysa Mithat Paşa'yı bağışladığını ve Taif'e ömür boyu sürgüne gönderdiğini belirtir. Ve tarihe sorgulanmak için yeni bir soru atar. Belki de Mithat Paşa'ya yakınlık duyan İngilizler tarafından kaçırılacağından çekinen muhafızlar, bir an önce sorumluluktan kurtulmak için bu cinayeti plânlanmış olabilirlerdi.⁴³ Yazar, yazılı tarihimizin dayandığı bir olaydan yola çıkarak olayın gerisinde cereyan etmiş olabilecek olaylarla tarihi ve tarihi kişilikleri bir kez daha sorgulamaktadır. İktidar hırsının başkalarını yoketme pahasına devindiği bir dönemde siyasetin kişisel çıkarlara nasıl alet edildiğini vurgulayan Yıldız Yargılanması aynı zamanda devletin baskıcı tutumuna da işaret ederek, elinin altındaki adalet mekanizmasının nasıl kötüye kullanıldığının da altını çizer. Üstelik, cinayeti sorgulayarak açığa çıkarmak iddiası taşıyan devlet, kendi eliyle örgütlü cinayetler işlemekten de kaçınmaz. Yazıldığı dönemde çok da geçerli olan bu nokta hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Yargısız infazların, kim vurduya gidenlerin, faili meçhul cinayetlerin hüküm sürdüğü bir dönemin aynası, yazar tarafından tarihin derinliklerine tutulmuştur.

DEVLET VE İNSAN (Güngör Dilmen/ 1981)

Devlet ve İnsan devleti yönetenlerin iktidar savaşını halkı ezmek pahasına nasıl sürdürdüklerinin ve halk adına demokrasi mücadelesi veren yenilikçi ve uygar siyaset adamlarını, aydınları halka rağmen nasıl yokettiklerinin oyunudur. Düzeni yaratanlar, düzene kulluk edenler ve düzene karşı çıkanlar arasındaki savaşın sonucu, iktidarı elinde tutan gücün zaferi ile gerçekleşir. Totaliter düzende baskının yarattığı korku ve sindirme politikaları sessiz kalan, pasif bir halkı yaratırken, onlar adına mücadele verenleri de trajik bir boyuta sürükler. Her iki oyunda da Mithat Paşa halkın kendi adına ayaklanmasını umut etmiş ama sessiz bir yığınla karşılaşmıştır. Mithat Paşa mücadelesini, mahkemedeki sorgulamasını, sürgün yıllarını ve öldürülüşünü

⁴³ Orhan Asena, Yıldız Yargılanması, Cem Yayınevi, İstanbul 1990.

kapsayan süreçte korkularını, kaygılarını, inançlarını, umutsuzluklarını, ideallerini, zaaf ve yürekliliğini tanıdığımız bir insan olarak karşımıza çıkar. Yakın çevresiyle mücadelesini verdiği özgürlükçü bir anlayışın yaratacağı demokratik ortam için henüz buna hazır olmayan siyasal erk karşısında yenilgiye uğrar.

Abdülaziz'in ölümünden sonra Beşinci Murat tahta geçer. Ancak dengesiz davranışları ile halkın güvenini sarsar. Özürlü bir padişahı avucunun içine alarak Devlet'i ele geçirmekle suçlanan Hürriyetçiler arasında Mithat Paşa da vardır. Halk Mithat Paşa'ya güvenmekte, Beşinci Murat'ın saltanatlığına son vermesini istemektedir. Öyle de olur; Murat tahttan indirilerek yerine Abdülhamit getirtilir. Abdülhamit yeni bir anayasa yapma taraftarı değildir. Oysa başta Mithat Paşa olmak üzere diğer Hürriyetçiler'in amaçladığı budur. Abdülhamit biraz da bu gruptan gelen baskılarla Millet Meclisi'ni açar. Anayasa'nın oluşturulması için bir komisyon kurulur. Abdülhamit ve Damat Mahmut Celalettin ile birlikte Mithat Paşa'yı şüphelendirmeden Anayasa'ya bir madde koymayı kararlarştırırlar. Anayasa Abdülhamit'in baskısı ile 113. madde de eklenerek yapılır. *"Padişah, Devlet'in varlığı için sakıncalı gördüğü kişiyi, rütbesi, görevi ne olursa olsun, ülkeden sürebilir"* yasasını taşıyan Anayasa özgürlük ruhuna aykırı olsa da Abdülhamit'in baskısı sonucu yasaya girer. Halk özgürlüklerini yaratan Mithat Paşa'yı bir kahraman gibi görmektedir. Abdülhamit halkın tezarühatının o'ndan yana olduğunu gözlemekte fakat sessiz kalmaktadır. Mithat Paşa halkın Başvekili durumundadır. Düşünce, basın özgürlüğü bir anda ortalığı sarar. Mithat Paşa ülkeyi özlediği demokratik ortama kavuşturduğu için mutludur. Abdülhamit yakın çevresine saray görevlerini dağıtırken, kuşkulu olduklarını, hoşlanmadıklarını da uzak yerlere tayin etmektedir. Böylece Abdülhamit'in istediği yönde bir saray erkanı ile yönetim kendi bildiğini okumaya devam eder. Basın özgürlüğü vardır; ama yasanın içinde kalmıştır. Gazeteler kimi eleştiri yazıları yüzünden kapatılmaktadır. Anayasa'yı hazırlayan kimi aydın çevreler yönetimden uzak tutulmak istenmektedir. Başvekil olmasına karşın Mithat Paşa çalışacağı adamları kendi seçme özgürlüğüne sahip değildir. Dört yüzyıldan beri padişahlık sistemiyle idare edilen devlet biçimi değiştirilmelidir. Halk kişiliksiz bir yığın haline gelmiş, saygısından değil korkusundan sinmiştir. Tüm bunları açıklıkla Abdülhamit'e söyleyen Mithat Paşa, Osmanlılar'ın kendi kendini yönetme gücüne sahip olmasını ister. Abdülhamit'in karşısına korkusuzca dikilerek o'nu bu konuda uyaran Mithat Paşa'nın, elinden mühürü alınarak görevine son verilir. Mithat Paşa, halka güvenmektedir; Millet Meclisi açılınca halk kendi

yönetimine el koyacak ve nasılsa o'nu görevine iade edecektir. Mithat Paşa 113. maddenin öngördüğü yasa hükmüyle başka bir yere sürülür. Halktan tepki bekleyen Abdülhamit, bunun olmadığını görünce kararını kesinleştirir. Özgürlük mücadelesi vermiş böyle bir devlet adamına karşı halkın sessiz kalması, toplumun özgürlüğe ne kadar layık olup olmadığı konusunda Abdülhamit'i bile düşündürürken, bu sessizlik kendine olan güvenini de tazelemiş olur. Mithat Paşa'nın Avrupa dolaşması ve giderek yandaşlarının sayısının artması, basında hakkında çıkan olumlu yazılar ve Abdülhamit yönetimini eleştiren manşetler Abdülhamit'i öfkelerendirir. Mithat Paşa'yı yeniden göreve çağırır; İzmir Valiliği'ne getirtir. Mithat Paşa dönmüştür ama içte kendisinin aleyhine yazılar yazıldığını görür. Özellikle oğlu gibi sevdiği, yetiştirdiği Ahmet Mithat'ın hakkında yazdığı asılsız yazılar o'nu derinden etkiler. Mithat Paşa Abdülaziz'i öldürtmekten suçlanmakta ve sorgulanmasının yapılması için mahkemeye çağrılmaktadır. Mithat Paşa teslim olur.

Oyunun ikinci bölümü, Taif Adası'nda sürgüne gönderilen Mithat Paşa, Arif, Pehlivan Mustafa , Mahmut Celalettin Paşa'nın hücre hayatını anlatır. Mithat Paşa'nın düşüncesinden geçen bazı hatırlamalar, oyunda Yıldız Mahkeme'sinde yapılan sorgulamayı geriye dönüşlerle açılar. Mahkemede Mithat Paşa'ya yönelik suçlamalar, o'nun kendini savunması, iddiaları çürütmesini zaman kaymaları ile verilirken Mithat Paşa'nın idama mahkûm edildiğini görürüz. Aslında mahkemenin asıl amacı Cumhuriyet'i kurmaya çalışan, özgür ve demokratik bir ortam için mücadele veren Mithat Paşa'yı pasifize etmektir. Tek önemli dayanakları ise Abdülaziz'in ölümünden sonra Fransız Konsolosluğu'na sığınmış olmasıdır. Abdülhamit ölüm kararını uygulamaya koydurmayarak cezayı ömür boyu hapse çevirtir. Bundan sonra Mithat Paşa ölene kadar yaşadığı hücre hayatına şahit oluruz. Mithat Paşa sırtında çıkan bir çiban yüzünden ciddi rahatsızlıklar çeker. Doktor kontrolünden geçer; doktor ameliyatın mutlak gerekli olduğunu söylese de o, kimseye güvenip kendini teslim etmez. Ölümün yavaş yavaş yaklaştığını farkında olan Mithat Paşa, anılarını yazmaya başlar. hastalığı giderek ilerlemektedir. Karısına yazdığı mektupta böyle bir yolda öleceği için mutlu olduğunu, oğlu Ali Haydar Mithat'ı da kendi yolunda yetiştirmesini ister. Onlara yalnızca 'onurlu' bir ad bırakabilmiştir. Yanında yetiştirdiği, emek verdiği ve arkasından sürgüne gelmeye razı olan Arif 'e ise kendisinden sonra düşüncelerini o'nun sürdüreceğini söyleyerek, büyük bir sorumluluk yükler.

Abdülhamit Mithat Paşa'nın kendiliğinden ölmesini beklemektedir. Sıradan bir ölümün olması Mithat Paşa'yı tarihten silip atabilir ama 'şehitlik katına' eriştiğinde daha da yücelecek ve tarihte hak ettiği değeri ya da önemi

görecektir. Abdülhamit'in bu mücadeleye gücü kalmamıştır. O Mithat Paşa'yı Taif'e hapsetmiştir ama Mithat Paşa da o'nu karabasanlarına hapseder. Abdülhamit daha fazla beklemeden adamlarını yollayarak bir gece Mithat Paşa ve Mahmut Paşa'yı boğdurtur. O gün Binbaşı Bekir Arif'e hücrenin kapısını kilitlememesi ve olacaklar için sessiz kalması için uyarır; onlar devlet kuludur; görevlerini yapmaktan başka çareleri de yoktur. Eğer Arif bu kurala uymazsa o'nu da öldürmek zorunda kalacaklardır. Arif Mithat Paşa'yı uyarır ama Mithat Paşa hazırlıklıdır. Öldürülmesini bekler.

Mithat Paşa ve Mahmut Paşa'nın öldürülmesinden sonra doktor raporları hazırlanır. İki farklı tarihte ölmüş gibi gösterilen bu insanlar için sıradan bir ölüm raporu düzenlenmiştir. ⁴⁴

Siyasal erk ile siyasi entrikaların bulunduğu sarayda, bilinen tarihsel olayların gerisinde yatan gerçekleri bir kez daha ama farklı boyutlarıyla sorgulayan oyunlardan biridir **Devlet ve İnsan**. İnsani boyutuyla yakalanmış tarihsel kimlikler tarih sayfalarının donuk görüntülerinden kurtarılarak karşımıza gelirler.

CEM SULTAN (Turan Oflazoğlu/ 1984)

Oyun Cem Sultan'ın Fransa'da Baron de Saseuage'ın şatosunda sürgün olduğu zamandan başlar. Babası Fatih Sultan Mehmet'in küçük oğlu Cem Sultan, babasının ölümünden sonra ağabeyi veliaht Beyazıt'a karşı saltanatlık iddiasında bulununca, iki kardeş arasında savaş çıkar. Cem Sultan kalesi haline gelen, kendisine bağlı birliklerin bulunduğu Bursa'dadır. Beyazıt ordusuyla Bursa'ya yaklaşır ve iki kardeş karşı karşıya kalır. Beyazıt varisinin ancak oğlu olabileceğini iddia eder. Cem Sultan için ölmekten başka yol yoktur önünde. Beyazıt ise bu durumu töre ile açıklar.

BEYAZIT -- Dile gelen töredir, ben değil.

Sultan dahi törenin elinde araçtır. ⁴⁵

Osmanlı'nın bölünmesini isteyen Mısır Cem Sultan'a destek verir. Karısı ve çocuklarını himayesi altına alır. Ancak asıl amaçları Osmanlı'nın bölünmesi ve kendilerinin güçlü bir devlet olarak öne çıkmasıdır. Anadolu'ya girer girmez de bütün beyler o'nun yanında olacaktır. Bundan güç alan Cem Sultan harekete geçer. Ancak herkes kendi çıkarları için Cem Sultan'ı kullanmaktadırlar.

⁴⁴ Güngör Dilmen, *Devlet ve İnsan*, Cem Yayınevi, İstanbul 1990.

⁴⁵ Turan Oflazoğlu, *Cem Sultan*, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara, s. 9.

Karamanoğlu Kasım Bey, Sultan'ı hem umutsuz bir savaşa zorlamakta hem de o'nunla ilgili tüm bilgileri Beyazıt'ın adamlarına iletmektedir. Beyazıt, töreye aykırı tutumdan vazgeçerse, Cem 'i padişah gibi yaşatacağını söyler. Oysa Cem padişah gibi yaşamak değil padişah olmak istemektedir.

BEYAZIT -- Atalarımızın töresine göre devlet büyük oğula kalır.

CEM -- Küçük oğula da ölmek düşer öyle mi?
Pederimiz yerini benim doldurmamı istemiş, bunu da zaman zaman belirtmiştir yakınlarına.

BEYAZIT -- Töre, pederimizden dahi önce gelir.
Değil kardeşimin, düşmanlarımın bile sebepsiz ölmelerine rızam olamaz benim. Zorlama Cem, telef olmanı istemiyorum. ⁴⁶

Cem Sultan, babasının padişahlığı Beyazıt ise şehzadeliği sırasında doğduğu için ve Fatih'in hazırlattığı kanunnameye yalnızca o'nun adı anıldığı için Saltanatlığın kendi hakkı olduğunu düşünür. Öyle ki, bu kanunnameye, şehzadelere yazılacak fermanlar için gösterdiği örnekte, Cem Sultan'ı örnek alarak, o'nun kendisinden sonra hükümdarlığa getirilmesini vasiyet etmiş olur. Cem Sultan ısrarcı tutumu yüzünden Beyazıt'la savaşa girer ve Anadolu'daki çarpışmadan yenik çıkar. Beyazıt töreye saldıran ve düzene başkaldıran kardeşini cezalandırır ; 'Bir Osmanlı'yı ancak bir Osmanlı' cezalandırabilir, düşüncesiyle de kimsenin o'na kötü muamele etmesine izin vermez. Cem Sultan'ın gözü şimdi Rumeli'dedir. Beyazıt Cem'i barındıracak olan ülkeye oldukça yüklü miktar altın ödeyecektir. Cem Sultan'ın himayeliğini üstlenen Fransa olur. Burada oldukça iyi muamele gören ve neredeyse bir kral hayatı yaşayan Cem Sultan neden sonra sürgünde olduğunu ve aslında altın bir kafeste tutsaklık yaşadığını anlayacaktır. Beyazıt'ın ödediği altınlarla yaşamaya mahkûm olduğu oranda ölüme de mahkûm edilmiştir. Cem Sultan için Baron'un kızı Helena ile aralarında büyük aşk tutunacak tek dayanak gibidir. Bir yandan 'ulus', 'yurt' diye özlem çekmekte, ülkesine döndüğü zaman da 'Helen'e duyacağı özlemi düşünmektedir. Yine de umutludur. Birgün Osmanlı topraklarına padişah olarak geçecek ve Helen'i yanına aldıracaktır .

Beyazıt Cem'in inadından vazgeçmesi için o'na mektup yollar; saltanatlık hevesinden vazgeçerse, o'nu Kudüs'ün başına geçirecek ve kendisine iyi koşullar sağlayacaktır. Cem bu teklife rağmen kararında ısrarcı davranır; er geç o'nun karşısına çıkarak savaşı kazanacağına dair inancı vardır. Tek beklediği ülkeden çıkmak için Fransa Kralı'nın iznidir. Anadolu'da herşey

⁴⁶ Aynı, s. 21.

düşündüğünün tersine dönse de o bir sığıntı gibi yaşamaktansa, kendine yakışan bir ölümü, yakışmayan hayata tercih etmektedir.

Beyazıt, iç siyasetteki karışıklıklardan sıkıntılıdır. Bir yandan da kardeşinin baskısı o'nu yıpratmaktadır. Babasının Cem'e olan yakınlığını ve kendi varisi olarak görmesini bir türlü sindiremez. Bu açıdan Cem, karşısında her zaman güçlü duracaktır. O'na olan öfkesi giderek artar. Saray yasalarına göre Cem Sultan'ın giderilmesi gerekmektedir. Yaşamayı ise Cem'in aleyhinedir; çünkü yaşadıkça kendi ölümünü isteyecek kadar kendinden soğuyacaktır. Beyazıt yasayı Cem'in oğlu Şehzade Oğuzhan için işletir ve iki yaşındaki bu padişah adayını bir tehlike olarak gördüğü için öldürtür. Ancak Beyazıt, Cem'e kendisine gönderdiği mektupta işlediği suçu çocuğun geçirdiği bir hastalık olarak kapatmaya çalışmaktadır. Cem, Beyazıt'ın yalnızca yasayı yerine getirdiğini asıl suçlunun kendisi olduğunu düşünmektedir. Hırsı ve inadı yüzünden oğlunun ölümünü kaçınılmaz kılmıştır. Cem, Fransa'daki tutsaklığını çekilebilir kılınması için Helen'in önüne atılmış bir yem olduğunu öğrenir. Helen'e olan aşkı o'nu tutsak olduğu kuleye bağlayacaktır. Helen'in bir görev olarak başladığı bu iş sonunda gerçekten aşka dönüşmüş olsa bile bu gerçeği öğrenmek Cem'i bir kez daha yıkar. Beyazıt'ın Cem'in Osmanlı topraklarından uzak tutulması için verdiği ödün, Haçlı zihniyetine sahip Avrupalılarca en iyi şekilde değerlendirilmek istenir. Cem artık Fransa'nın başına uluslararası bir sorun yaratmaya başlamıştır. Özellikle Cem ve adamlarının kaçma plânı dışarıya sızınca, ülke diğer Avrupa kralları tarafından sarılmaya başlanır. Bu durum artık Fransa'yı da aştığından Blanchefort Cem'in Roma'ya gitmesini ister. Cem Fransa'dan sonra Roma'ya gelir ve Papa'nın himayesi altına girer. Papa Cem Sultan'ın tahtı alması için gereken yardıma hazırdır ancak Cem bunu kabul etmez. Hristiyan dünyası ile işbirliği içinde olmaya yanaşmamaktadır. Artık İstanbul'a da dönecek yüzü yoktur. Beyazıt, tahtı o'na bırakacağını söylese bile halkının karşısına çıkmaktan utanç duyar. Tek istediği annesinin, karısının ve sağ kalan çocuğunun bulunduğu Kahire'ye gitmektir. Papa'dan, Hristiyanlığı kabul etse tüm Avrupa'ya hükümdar olma güvencesi almasına rağmen, Osmanlı'ya karşı olan bir ülkenin ordusuyla hiç bir girişimde bulunmayacağını kesin bir dille anlatır. Cem Sultan'ın İtalya'da himaye edilmesi Türkler'e karşı İtalya lehine bir sonuç olur. Türkler, güney İtalya'daki işgali kaldırır. Böylece Cem Sultan Avrupa'nın elinde bir av haline gelmiştir. Fransa Kralı Charles, İtalya'yı işgal ederek Cem Sultan'ı Fransa'ya götürmek ister. Fransa Kralı'nın yanında Helen de gelmiştir. Cem Sultan'ın kendisini bağışlamasını istemektedir; o'na sonsuz aşkla bağlı olduğunu söyler. Charles, Cem'i yurduna göndermek ve orada yitirdiklerini kazanmasına yardımcı olmak için o'nu Fransa'ya davet

etmektedir. Beyazıt Papa'yı dize getiren ve Roma'yı istila eden Fransa Kralı'nın Cem'i himayesine alıp Fransa'ya götürmesini bir tehlike olarak görür. Sadrazam'ın da kışkırtmasıyla devlet uğruna kardeşin bile gözden çıkarılacağı fikrine yakınlaşır. Şehzade Cem Sultan sağ kaldıkça ülkeler arası siyasi karışıklıkların durulmayacağını anlar. Dengeler Osmanlı'nın aleyhine iyice sarsılmaya başlamıştır. Beyazıt, Papa'ya yazdığı bir mektupta kendi ülkesi dışında yabancı yerlerde gereğinden fazla kaldığı için ve artık öz yurduna da dönemeyeceğinden içinde bulunduğu durumundan rahatsız olacağını vurguladığı kardeşi Cem Sultan adına ölüm fermanını verir. Papa bu cinayetle Fransa Kralı'ndan istediği öcü alabilecek olmanın huzuru içinde Cem'e çıkarılan ölüm fermanını kabul eder. Ülkesinden uzakta sudan çıkmış balık gibi yaşadığını iddia eden Cem, kendi toplumunda yaşamanın zorluğuna rağmen bunu tercih ettiğini bir kez daha itiraf eder. Bir hükümdar için ölmeyi, tutsaklığı göze almış hatta ölmüş nice asker vardır geride. Hükümdar olamasa da hükümdar gibi davranarak, bu insanlara karşı sorumluluğunu yerine getirdiğine inanan Cem Sultan artık ölmeyi istemektedir. * *Üstün bir amaç uğruna yaşamak övülesi bir şeydir elbet; ancak gerektiğinde, aynı amaç uğruna ölebilmek de üstün hayatın bir şekli değil midir* diyerek Papa'nın Bayram kutlaması dolayısıyla ziyarete gelerek kendisine sunduğu zehirli şerbeti içerek yaşamına son verir.

Cem Sultan'ın yokluğu bir şeylerin varlığı olacaktır. Cem'e ölüme giderken Helen'in karnında kendi çocuğunu taşıdığını öğrenir. Cem Sultan, Sinan ve Süleyman'a, Beyazıt'a iletilmesi için, vasiyetini açıklar. Bursa'da yatan ağabeyi Şehzade Mustafa'nın yanına gömülmek istemektedir. Artık hiçbir ülkenin kendi adını kullanmaması için de tez olarak ölüm haberinin İstanbul'a duyurulmasını ister. Bu sırada gelen ve onlardan habersiz olan Kral Charles Cem Sultan'a güvenlik ve esenlik yolunun açıldığı söyleyerek artık istediği yere gidebileceğini müjdeler. Cem Sultan ise istediği yere gittiğini söyleyerek gözlerini kapatır.

Oyunda yine devlet en üstün duygu olarak ele alınır. Olaylar tarihte olduğu gibidir. Ancak burada törelere karşı gelen asi bir insanın yine töreler karşısında yenildiğini görürüz. Siyasi entrikalar, iktidar çıkarları ve hırsları dönemin getirdiği doğal yaşam biçimi içerisine sindiğinden ayrıca vurgulanmasına gerek olmayan vurgulardır. Bu yüzden oyunda törelere karşı çıkan bir padişah bile olsa, bir düzeni bozmaya gücü yetmez.

SİĞINTI (Orhan Asena/1985)

Kanuni Sultan Süleyman'ın oğulları Selim ve Bayezid arasında çıkan taht kavgası, Şahzade Bayezid aleyhine gelişince, Bayezid oğulları ve on beş bin kişilik ordusuyla İran Şahı Tahmasp'a sığınır. Babasının gözünden düşmüş ve üzerine 'durdurula' diye fetva verilmiş Şehzadeyi ordusuyla birlikte coşkuyla karşılayan ve ağırlandırmalarında en ufak kusur dahi işlemeyen İran Şahı'nın amacı yalnızca konukseverlik değildir. Bayezid ile birlikte güçlerini birleştirip Osmanlı- İran dostluğunu sağladıktan sonra hiçbir hükümdârın erişemediği sınırlara erişerek topraklarını genişletmek ve cihan hükümdârı olabilmektir. Bu plânını gerçekleştirmek için kızı Şehnaz'ı kullanır. Bayezid'in oğlu Şehzade Orhan'ı kızıyla evlendirerek amacına yaklaşmak istemektedir. Zaten birbirlerine yakınlık duyan ikin gencin körüklenmeyen hazır sevdaları bu emeli için uygun bir bahane olur. Kendisine karşı güven uyandırmayı başaran Tahmasp Bayezid'ten Esterabattaki karışıklığı bastırmak için asker ister. Bayezid'in yakın adamları Ferhat, Seyfüddin Ağa ve Turgutoğlu Bayezid'i uyarırlar. Ülkesindeki iç sorunu çözmek için Osmanlı'nın askerlerin yararlanmak isteyen biri, onları avucunun içine almak niyetindedir. Üstelik ordu her an dağılabilecek ve kendisini toplayacak başka bir komutanın buyruğuna girebilecek durumdadır. Ordunun içinde bulunan özellikle Anadolu'dan gelen kesim, şii mezhebine bağlı Safevîler'le yaşamaktansa kendi ülkelerinde ölmeye razı olmaktadırlar. Bayezid adamları içinde yaşanan bu karışıklıktan kaygı duymaktadır. Uyarıları dikkate alarak Şah Tahmasp'a karşı temkinli davranmaya başlar. Tahmasp Orhan'ı muhafız komutanı yaparak Bayezid'i etkisiz hale getirmenin ilk adımını atar. Bu arada Bayezid üzerine pazarlıklar sürmektedir. Sultan Selim Bayezid'in kellesine karşılık Bağdat'ı vermeye hazırdır. Kanuni ise Tahmasp'ı yüksek değerde hediyelere ve altınlara boğarak oğlunun teslimini ister. Her iki taraftan da çıkarı olan Tahmasp ikili oynayarak tarafları oyalar. Bayezid'in babasına yazdığı af mektubunun ulaşığı öldürmek suretiyle Kanuni'nin eline geçmesine engel olur. Mehpere Sultan ve Tahmasp Şehzade Orhan ve Şehnaz Sultan'ın aşklarını kullanarak iki ülke arasında bir birleşmenin olmasını istemektedirler. Tahmasp Selim'in kendisine yaptığı teklifi Bayezid'e söyleyerek kendisine olan güvenini artırmak ister. Tahmasp verdiği sözden dönmeyeceğini ve Bayezid'i teslim etmeyeceğini belirtir. Ancak askerlerini birleştirerek Osmanlı'nın üzerine yürümeyi önerir. Savaşta galip çıkacaklarına inandığından Bayezid'in de bu yolla tahta oturacağından emindir. Bayezid bu teklifi kabul etmez; Osmanlı'ya karşı kılıç kaldırmayacaktır. Üstelik bu, babasına karşı ikinci ihaneti olur. Tahmasp Bayezid'i etkilemesi için Orhan'ı avucunun içine almak ister. Şehnaz Sultan'ın aşkını bu amaçla kullanmasını isteyen Tahmasp kızının da kendisine

karşı çıkması üzerine maskesini indirir ve gerçek yüzünü göstermeye başlar. Bayezid babasına teslim olmaya karar verir; tek şartı arkasından gelen adamlarının değil yalnızca kendisinin yargılanmasıdır. Yurt özlemi giderek ağır basmaya başlamıştır. Tahmasp'ın oyunu bozulur; böyle bir son hesaplamadığı için buduruma karşı çıkar. Bunun olamayacağını da kesin bir ifadeyle belirtir. *Şimdi siz Bayezid olayı içinde, bir Şehzade Bayezidsiniz yalnızca* ⁴⁷, diyerek olayın o'nu çoktan aştığını imâ eder. Bu durum karşısında Bayezid orada konuk değil bir tutsak olduğunu anlayacaktır.

Bayezid'in teslim olma isteği duyulur duyulmaz Osmanlı ordusu içinde isyân başlar. İran'da menfaatleri olanlarla, yurda yenik dönmenin acısını taşıyanlar Bayezid'in konağı önünde toplanırlar. Tahmasp'ın adamlarından Cafer han'ın kışkırtmalarıyla galeyana gelen asker, kendilerini yatıştırmak isteyen Şeh Veli'yi öldürür. Bayezid 'ın emriyle oracıkta asılıveren üç isyankâr askerler arasındaki huzursuzluğu artırır. Bayezid oğulları ile kendini öldüreceğini söyleyerek konağa girer. Bu tehdit, Tahmasp'ı harekete geçirir ve isyan yatıştırılır. Tahmasp, olayların istemeden bu yöne çekildiğini söyleyerek Bayezid'ten af diler. Bayezid'in kendini öldürmesi siyasal amacına uygun değildir. Bayezid bon çare olarak gördüğü ölüme karar verdiğinde bu konuda kendini sınımış olur. Ve ilk kez rahatladığını, sığıntılığını aştığını farkederek. Ölümüne karar verme özgürlüğünü hissedince, herşeyin elinin altında olduğunu düşünür.

Bayezid özel muhafız komutanı ve en çok güvendiği adamı Murat Ali tarafından öldürölmek istenir. Boğuşma sırasında Murat Ali ölü ; ölmeden önce "Ya siz ya biz" demesi Bayezid'i düşündürecektir. Ekmeği ve umudu kesildiğinde insanın insanı nasıl harcayabileceğini gören Bayezid kaygılıdır. Artık kendinin ortadan kalkmadan bir sonuç alınamayacağını bilmektedir. Bayezid yaşamında oturduğu yerin hep yanlış olduğu söyler; o'nun yaşamı içerisinde adamlarının yeri de yanlıştır. Onları kurtarmak ise kendi elindedir. Kendi arkasına takıp getirdiği binlerce askeriyle sığıntı yaşamına son vermek ister. Bayezid çevresindeki desteği ve gücünü yitirmeye başlamıştır ama ruhunun güçlendiğini hissederek.

BAYEZİD -- Ben kavgaların her türlüşünü bilirim
Şah! En korkuncu insanın kendi kendisiyle
yaptığıdır. Eh, işte sayenizde bu kavga bitti.
Elinizdeyim. Şimdi başka bir kavga başlıyor.
Kavgamız. sanırım ilk kez ben saptayacağım
kavganın koşullarını. Ve ilk kez kazanan tarafta
olacağım. Çünkü bana, benim istemediğim bir şeyi

⁴⁷ Orhan Asena, Sığıntı, Çoğaltılmış Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, s. 40.

Suikast sırasında sırtından hançerle yara aldığından bir süre yatağa bağlanan Bayezid'i ziyarete gelen Tahmasp çok uzun süre önce yazılmış bir mektubu ortaya çıkartarak Bayezid karşısındaki gücünü ölçmeye çalışır. Kuduz Ferhat'ın kendisini öldürmek istediğini öğrenir; ve Ferhat'ın kendisine teslim edilmesini ister. Bayezid babasından bile esirgediği adamlarından hiçbirini teslim etmeyeceğini söyleyerek Tahmasp'ı reddeder. Tahmasp kendisine yurdunun kapılarını açtığını, o'ndan ise tek bir şey istediğini söyleyen Tahmasp'a verdiği cevap açıktır. Bayezid için o tek şey artık 'insanlık cevheri'dir. Tahmasp'ın artık harekete geçeceğinden emin olan Bayezid Ferhat'ı uyararak adamlarının hazır olmasını ister.

Tahmasp siyasal çıkarları açısından Selim'e yaklaşmanın doğru olacağını anlar. Bunu bir anlamda Bayezid'ten korktuğu için de yapmaktadır. Çünkü Kanuni'nin eline diri olarak geçecek olan Bayezid İran'da düştüğü alçaltıcı durumu asla bağışlamayacaktır; bu nedenle Selim'in eline ölününün geçmesini tercih eder. Tahmasp son kozunu oynar. Bayezid'in askerlerini kışkırttığı için kendisinden af dilemekle kalmaz eski günlerinde olduğu gibi bir şölen düzenleyip aralarındaki dostluğu herkese kanıtlamayı teklif eder. Bayezid güzelce paketlenmiş bu ölüm tuzağını farkında olarak teklifi kabul eder. Bile bile ölüm fermanını imzalamıştır. Nitekim şölen sırasında Tahmasp'ın adamları tarafından tutuklanarak zindana atılır. Tahmasp zindanda Selim'i boğdurur.

Bayezid'in gururu hiçbir zaman bir sığıntı olarak yaşamasına izin vermeyecektir. Aslında Bayezid tarihsel bir kimlik olarak değil insan olarak karşımıza çıkmaktadır. Onların trajedisini yaratan bağlı oldukları soydan getirdikleri onur ve konumları gereği asla güçsüzleşemeyecek olmalarıdır. Büyük kişiler ele alınarak zaaflar derinleştirilmiş olur. Oysa Bayezid de bireysel ahlâkı korumak adına kendini yokeder. Ülke çıkarları, yurt özlemi, himayesindeki adamların sorumluluğu gibi kimi değişmez özelliklerin yanında bireysel çıkışlar dikkat çeker. Bayezid ülkesinin geleceğinin önüne kendi onurunu koymaktadır.

KÖSEM SULTAN (Turan Oflazoğlu/ 1980)

Kösem Sultan yine 17. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı İmparatorluğu'nun geçirdiği sarsıntıyı ve iktidar çekişmesini sergiler. Oyunda olayların kurgusu,

⁴⁸ Aynu, s. 82.

düzenin yıpratılması üzerine kurulmuş; bu düzenin yozlaştırılması saraydan orduya, haremden halka, devlet kurumlarına ve dış ilişkilere kadar uzanmaktadır. Bu kargaşayı yaratmak isteyenlerin başında Kösem Sultan gelir. Kösem Sultan oğlu Sultan İbrahim'in (Deli İbrahim) kendi buyruğu ile Yeniçeri Ocağı'nın başı Murat Ağa tarafından tahtan indirilmesini sağladıktan sonra yerine geçen torunu Sultan Mehmet'in döneminde de gölge bir saltanatlık kurmak ister. Osmanlı geleneğine göre Sultan Mehmet'in annesi Turhan Sultan'nın devri başlamıştır; Kösem Sultan'ın ise 'Eski Saray' denilen ve görevleri tamamlandıktan sonra çekildikleri saraya dönmesi gerekmektedir. Ancak Kösem Sultan'ın yakın çevresi Bektaş, Mustafa ve Murat henüz çok toy olan Mehmet Sultan'ın ve devlet işlerini yürütmekte tecrübesiz olan Turhan Sultan'ın kifayetsizliklerine inandıklarından Kösem Sultan'ın Topkapı Sarayı'nda kalmasını isterler. Görünüşte bu Osmanlı geleneğini bozmak istemeyen Kösem Sultan her işin bir acemilik dönemi olduğunu söyleyerek gerçek duygularını gizler. Oysa yönetim gücünü sonuna kadar avucunda tutmak istemektedir. Turhan Sultan Kösem Sultan'ın hırslı karakterini iyi tanımasına rağmen *biz daha yolun başındayız, kılavuzluk etmek haddimiz değildir* diyerek o'nun yolunu kesmez. Oysa Turhan Sultan'ın içinde gizli Kösem, Kösem Sultan'ı altedecektir. Turhan'ın üstünlüğü bu duygusunu gizledikçe ortaya çıkacaktır. *Onun yok etme tutkusunu direnme tutkusuyla karşılayacağım ben. Kendimi ona çekici bir lokma gibi sunacağım, ama bu kılçıklı lokma boğazını yırtacak onun.* ⁴⁹ Turhan Sultan hem kocası Kösem Sultan tarafından boğdurtulmuş yaralı bir eş, hem oğlunun hayatını tehlikede gören kaygılı bir anne hem de düzenin koruyuculuğunu yapmak isteyen biri olarak karşımıza çıkar. Kösem Sultan plânlarını sürdürmesinden kendisine yoldaşlık yapacak olan çevreyi padişahlık makamına yakın tutmak istediğinden Murat Ağa'yı sadrazam yapar. Dilediğini sadrazam dilediğini padişah yapan birinin padişahтан daha güçlü olduğunu vurgular.

Saraya girdiği gibi, asker ocaklarına da ikilik girer. Sipahiler ve Yeniçeriler arasında gerginlik başlar. Sipahiler, Genç Osman'ın ve Sultan İbrahim'in ölümlerinden sorumlu tuttıkları Yeniçeriler'den hesap sormak isterler. Turhan Sultan'a yakın olan Kethüda Bey bu karışıklığa son vermek için yeniçerilerle konuşur. Karınlarını doyuran, onları giydiren ve bir çatı altında barındıran devletin yıkılması onların varlığının da bir tehtididir. Devletin gerçek temeli olan halkı saldırganlara, katillere, eşkiyaya karşı korumaları gerekirken, kendilerinin eşkiya olduklarını vurgulayan Kethüda Bey, Yeniçerinin eskiden olduğu gibi yine asker olarak itibarını kazanmasını istemektedir. Ülkenin içinde

⁴⁹ Turan Ofazoğlu, Kösem Sultan, Adam Yayınları, 1982, s. 34.

bulunduğu karışıklık ortadadır. Bunun nedenini bozulan töreye bağlarlar. Kösem Sultan, töreye göre, Eski Saray'a çekilmesi gerekirken, devletin yönetimine oturmuştur.

III. YENİÇERİ -- Töre bozuldu, düzenbağı koptu!

II. YENİÇERİ -- Devletin baş sorumlusu bozar töreyi.

50

Kösem Sultan öz oğlunu boğdurtmuştur; padişah katili bir anne, kurban edilen ise öz evlattır. Bu 'dünyanın sonu' anlamına gelmektedir halk arasında. Doğaya aykırıdır. *Düzeni bozanlar ya birbirlerini, ya da kendilerini yok ederler sonunda.* ⁵¹ Yeniçeriler Sipahilere hak vermeye başlar. Kösem Sultan Topkapı'dan ayrılmalı ve padişah katilleri mutlaka cezalandırılmalıdır. Kösem Sultan, kendi ölümünü isteyen Sipahilerden korunmak için Yeniçeriler'i onlara karşı kıskırtır. Ancak bu, geri tepecek bir silahın tetiğini çekmek olur. Kösem Sultan'ın asıl karakteristik yanı da budur zaten. İki ocağın birbirine düşeceğini bile bile bunu yapmaktan ve devleti karışıklığa sürüklemekten çekinmez.

KÖSEM -- Ortallığı bir güzel karıştırmak gerek, ağalar, herşey öylesine karmakarış olmalı ki ancak biz çıkabilelim içinden. Gayret günüdür! Ülkenin çeşitli yerlerinde, hatta her yerinde olaylar patlak vermeli üst üste; devlet güçleri onları bastırmaya çalışırken... (Şeytanca gülümser ağalara) ⁵²

Toplumsal ve ahlâksal düzen bozulmuştur. Devletin başındakiler halkı sömürmektedir.

I. İSTANBULLU --Rüşvet açık lağımlar gibi akıyor sokaklarda ve Kösem Sultan'la yeniçeri ağaları halkı sağmal inek gibi sağıyorlar.

II. İSTANBULLU -- Rüşvet alan da, veren de idam edilirdi eskiden, şimdiyse aldıkları rüşvetin büyüklüğüyle övünüyor devleti ele geçirmiş olanlar; makamlar açık artırmayla satılmakta.

(...)

II. İSTANBULLU -- Nasıl ayak uydurmalı bu zamlara?

TİFLİ (Meddah) -- Ver rüşveti sürgün et hakikati ver rüşveti şaşırt adaleti

⁵⁰ Aynı,s. 38.

⁵¹ Aynı,s.24.

⁵² Aynı,s. 110.

ver rüşveti çalsın yıkım saati.
Her kahkaha bin akçeye!
Ver rüşveti tut serveti
Ver rüşveti yut devleti
Ver rüşveti başlat kıyameti.
(Gülüşürlerken silah sesleri ve bağrışmalar duyulur,
kulak kabartırlar.)
Düşmanın gözleri aydın!
Dalöğleyin akşam geliyor;
zamanı gelmesi neyse ya,
katlanma gücünü berbat eden
gam üstüne gam geliyor!
İSTANBULLULAR – Zam geliyor, gam geliyor.⁵³

Rüşvet devlet makamlarını elde etmeye varacak kadar devletin içine sızmıştır. Şeyhülislâm Bahayı, şu sözlerle gerçeği bu gerçeği ortaya koyar. *Söyleyin bakalım, elçilerden rüşvet alıp devletin direklerini devirmenin adı nedir, sizin törenizce? Efendim? Deyin bakalım ne kadar aldınız bu İngiliz Elçisinden? (...)* ⁵⁴ Bahayı, Bektaş ve Mustafa'dan hesap sorarken, Kösem Sultan'ı da bu işin başındaki biri olarak sorumlu tutar.

BAHAYÎ – Değerleri öylesine bozup çürüttünüz ki, nerdeyse burnumun direği kırılacak ortalığı tutan pis kokudan; ama kötünün her şeyi sultasına aldığı zamanlarda birkaç kişi hiç değilse tek kişi iyiye arka çıkmazsa batır bu toplum, batır bu dünya. ⁵⁵

Sürekli ve üst üste gelen zamlar, halkı yıldırır. Bu arada Yeniçeriler ve Sipahiler arasında kanlı bir savaş başlamıştır. Sayıca ve silahca üstün olan Yeniçeriler, Sipahiler karşısında güçlü durumdadır. İktidar hırsı yüzünden, devletin çökmesine göz yuman bir grup çıkarcının gözleri o kadar kararmıştır ki kendi kuyularını kazdıklarını bile farketmez. Kösem Sultan, Turhan Sultan'ın görüldüğü kadar zararsız olmadığını anladığında, parmağında döndüreceği başka bir sultan anasını gözüne kestirir. Sultan Mehmet'in yerine tahta geçecek olan Sultan Süleyman da torunudur ve Mehmet'ten daha fazla üstünlükleri vardır. Üstelik Kösem Sultan'a göre, Süleyman'ın annesi Dilaşup Sultan saltanatlık davasına kalkışmayacak saflıkta bir kadındır. Şimdi Kösem Sultan bütün gücüyle bu işin gerçekleşmesine çalışacak; adamları Mustafa ve Bektaş'ı

⁵³ Aynı, s: 42- 43

⁵⁴ Aynı, s. 79.

⁵⁵ Aynı, s. 79.

halkın gönlünü kazanmak için seferber eder. Kösem Sultan adına yapılacak hayır işlerine hız verilir. Kısa sürede halkın arasında Kösem Sultan'ın adı sevgi ve saygıyla anılır olur. Kösem Sultan büyük bir sinsilik ve entrika gücüyle yavaş yavaş Sultan Süleyman'ı öne sürmeye başlar. Sultan Mehmet için düzenlenen sünnet düğününde Kösem Sultan'ın emriyle İbrahim Ağa'nın Sultan Mehmet'e yönelik öldürme girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Kösem, İbrahim'i savunarak olayı ört bas etse de Turhan Sultan için bu olay, bardağı taşıran son damla olur ve Kösem'e karşı savaş açar. Geçmişinde büyük başarılar, zaferler ve onurlu bir yaşam olan Murat Paşa Sadrazamlığına dair iyi birşey bile anımsamayacak duruma gelir. Devletin içinde işleyen çarpık mekanizmaya akıl erdiremez ve bu çarkın dişlisi olmak istemez. Onurunu korumak için Turhan Sultan'ın izniyle mühürünü geri verir. Turhan Sultan emanet aldığı mühürü yine dürüstlüğü, devlete yaptığı olumlu hizmetleri ve kendine yakınlığı ile bilinen Kethüda Bey'e sunar. Kethüda, devleti korumak için yaptığı tüm uğraşların bu mühürü elde etmek adına yaptığının düşünülmesinden duyduğu kaygı ile mühürü almak istemez. Kendi yetkisi ve gücü şimdilik davaları için yeterlidir. Turhan Sultan Kethüda'nın bu soylu ve dürüst davranışı karşısında unutulmuş duyguları yeniden anımsar.

TURHAN -- İyiliği öylesine ürkütüp uzaklaştırdılar ki, öylesine ayrı kaldık ki onun kurtarıcı yüzünden, tanımakta güçlük çekiyoruz karşılaşınca. (...)

KETHÜDA BEY -- Herşeyin belli bir süresi vardır, Sultanım, kötülük dahi gününü doldurmak zorundadır.

TURHAN -- Ve kötülüğün dilini, huyunu öğrenmeden mümkün değil onu alt etmek anlaşılan.
56

Turhan Sultan da kötülüğün dilini anlamış ve o dille konuşmaya karar vermiştir. Yeni sadrazam Siyavuş Ağa olur. Ancak halk için padişahın ya da sadrazamın değişmiş olması bir şey ifade etmemektedir. Onlar çektikleri yoksullukla kalmaktadırlar. Hazine dolu da olsa boş da olsa devletin kendilerine bir menfaati yoktur. Hazinesi dolu kalan yalnızca Büyük Valide yani Kösem Sultan'dır. Kösem Sultan Turhan Sultan'ın kendisine karşı birleştiğini görmektedir. İktidar yolunda daha sağlam adımlarla yürüyebilmek için torunu Mehmet Sultan'ı öldürmeye kararlıdır.

⁵⁶Aynı,s: 97- 98.

KÖSEM -- (...) Oğlunu öldürmekten çekinmeyen torununu, kendisinden bir adım daha uzak olanı yok etmekten geri durur mu hiç? Sultan Murat gibi bir yırtıcıyla Sultan İbrahim gibi bir çılgını doğurmuşum ben. Değil kardeşim, bacım, değil anam babam, hani sultanlığı alnıma yazan Tanrım dahi engel olmaya kalksa iktidarına... Çekil yolumdan Turhan! ⁵⁷

Kösem Sultan, Mustafa ve Bektaş'a emir vererek Sultan Mehmet'in ve Turhan Sultan'ın sarayın önünde katledilmesini ister. Böylece halka ibret olacak bu olay sayesinde de düşmanlarını yıldıracaklardır. Bunun için paraya ve yeni gelir kaynaklarına ihtiyaçları vardır. 'Belgrat ve Bosna'da gümüşü eksik kestirilen paraları, İstanbul esnafına zorla dağıtarak onları ayarı tam parayla değiştirmeyi" önerir. Mustafa ve Bektaş'ın uyarılarına rağmen Kösem Sultan düşüncesini uygulamaya koyar ve devleti kalpazanlığa iter. Esnaf huzursuzlanır; devlet değerleri düşük paraları geri çekmedikçe dükkanlarını açmamaya karar verirler. Başlarında Bahayi olmak üzere halktan bir grup insan sarayın önünde toplanır; Yeniçeriler'e direnerek padişahın önüne çıkarlar. Bektaş ve Mustafa Sultan Mehmet'i halka karşı kışkırtırken, Siyavuş halkın önemini vurgular. Devletin halkın çabası ve emeğiyle geliştiğini söyler. Sultan Mehmet halkın lehine adamlarına emir verir. Kimseye silah çekilmeyecektir. Halk bununla ikna olmaz, bu işi plânlayanların, halkı dolandıranların cezasını çekmesini ister. Kösem, devleti ayakta tutan güçlerin ocak ağaları olduğunu söyleyerek onların ortadan kaldırılmasıyla yerlerini kargaşanın alacağını belirtir. Her iki durum arasında kalan Mehmet'in yardımına Turhan Sultan yetişir ve Siyavuş'a halkın durumuyla yakından ilgilenileceğini söyleyerek halkın sakinleşmesini sağlar. İstanbullular durumdan hoşnut saraydan ayrılır.

Kösem Sultan Tanrı'nın bu düzenin kendinden önce kurulduğu ve kendisinin o'nun yalnızca en eski yardımcısını olduğunu düşünür. Kösem Sultan kötülüklerin Tanrıçası gibidir. Turhan Sultan'a göre ise kötülük, Tanrı tarafından iyiliğe yardımcı olması için düşünülmüştür. Devlet yönetiminin ortasında bulunan bu iki güçlü karakter arasındaki çatışmaya dönüşür oyun. Kösem Sultan'ı izlerken tarihî olaylardan çok karakter çatışması ile yüz yüze geliyoruz. Kötülerin karşısında iyilerin verdiği mücadele, düzeni yıkmaya yönelik ihtirasların karşısında düzeni korumaya çalışan sağ duyu, tarihî gerçeğin üzerinde hâkim unsur olarak işleniyor. ⁵⁸

⁵⁷ Aynı, s:107- 108.

⁵⁸ İsmail Parlatır, "Kösem Sultan", Türk Dili, yıl: 35, sayı: 406, Ekim 1985, s. 139.

Kösem Sultan, Sultan Mehmet ve Turhan Sultan'ın öldürülmesi üzerine Bektaş'a emir verirken, diğer yandan Turhan Sultan da oğlu Mehmet'e ölüm fermanı çıkartmaktadır; Kethüda Bey'e Kösem Sultan'ın giderilmesi için emir verir. Ölüm çarkı işlemeye başlar. Aynı gece sarayda Kösem Sultan kurduğu tuzağın ağına takılır ve Kuşçu Mehmet tarafından boğularak öldürülür. Turhan Sultan, Mehmet'in padişah tahtının sarayın önüne konulmasını ve devlete bağlılığını göstermek isteyenlerin toplanmasını emreder. Gelmeyenler ise düzen karşıtı ve hain ilân edilerek öldüleceklerdir. Turhan Sultan, devlet düzenini korumuştur ancak bunu yaparken Kösem Sultan'ın dilini kullanmaya başladığı da açıktır.

*"Kıssadan hisse: Kötülük bir süre sindirilebilir, ama kökü kazınamaz, çeşitli kılıklara bürünerek insanların arasında yine dolaşacak, fırsat kollayacaktır. Öyleyse, insanlığın insanca devamını sağlaması gerekenlere, bir başka deyişle, iyiden yana olanlara düşen nedir? Kötülüğün hiçbir zaman büsbütün yok edilemeyeceğini bilmek, onu iyice inceleyip tanımak, ondan daha güçlü olmanın yollarını mutlaka bularak onu iyiliğin hizmetine sokmak; evet, insanlığa yeni aşamalar yaptıracak üstün amaçların gerçekleştirilmesinde kötülüğün kendine özgü enerjisinden de yararlanmak..."*⁵⁹

İLK YILLAR (ROKSOLAN) (Orhan Asena/ 1985)

Yüzlerce yıllık Osmanlı geleneğini yıkan bir cariyenin Kanuni Sultan Süleyman'ın nikâhlı karısı olma sıfatına kadar yükselişini ele alırken; tarihi olayların akışına yön verecek güçteki bireysel yönelişlere dikkat çeker. Devleti ve devlete karşı olan sorumluluğunu kişisel çıkarlarının üzerinde tutan devlet adamlarının her zaman varolduğu tarihsel oyunlar bir yandan da kişisel zaaflarına yenilerek bu düzeni bozmak isteyen karakterlerin oyunu olmaya yönelir. Düzene başkaldıranlar Osmanlı geleneklerine, törelere başkaldıranlardır. Alışagelmiş dengeleri sarstıkları için karışıklığa neden olan bu kişiler, sonunda yine düzenin devamı ile yenilgiye uğrarlar. Bu yenilgi bir yandan direnen bireyi yüceltirken; bir yandan da kendilerinin aşamayacağı bir sistemin kurbanı yapar. İnsanın kendi yazgısını zorlamaması gerektiğine dikkat çeken İlk Yıllar aslında bu sözü içerisinde bireysel hareketi öne çıkaran bir oyundur.

Roksolan, Kırım Hanı Sahip Giray tarafından Osmanlı Haremi'ne cariyeye olarak gönderilen bir Rus kızıdır. Kanuni Sultan Süleyman'ın annesi Hafze

⁵⁹ Turan Oflazoğlu, "Kösem Sultan", Kösem Sultan (Önsöz), Adam Yayınları, 1982, s: 8-9.

Sultan o'na Hürrem ismini verir. Hafze Sultan Süleyman'ın hasekisi Gülbahar'ı o'nun gözünden düşürmek için Daye Hatun'dan Hürrem'i yetiştirmesini ister. Tavırları, güzelliği ve konuşmasıyla diğer kızlardan farklı olan Hürrem bir anda içlerinden sivriliverir. Daye Hatun, Yavuz Selim'in gözdesiyken Hafze Sultan o'nun önüne geçerek Selim'in hasekisi olur. Şimdi Daye Hatun Hürrem dolayısıyla bir zamanlar kendi başına gelen olayın öcünü de almış olacaktır. Bu yüzden bildiği ne varsa öğretir; Hürrem'in iyi yetişmesi için elinden geleni yapar. Gülbahar üç çocuğunu da çiçek hastalığı yüzünden kaybedince oldukça sıkıntılı bir dönem yaşamaktadır. Hafze Sultan o'nunla ilgili fikirlerini değiştirir ve Daye Hatun'a da açıklar. Hürrem'in önü kapanmış görünmektedir. Hırslı karakteri giderek öne çıkan Hürrem, daha fazla bekleyemez. Henüz kendini keşfetmemiş olan Sultan Süleyman'a kendini sunmaya karar verir. Oysa Harem kurallarına göre Hafze Sultan o'nu hünkâra kendi elleriyle sunmadan, buna olanak yoktur. Hürrem bunlara aldırmaz etmez.

HÜRREM -- Hıh! Gelenekler... Kurallar... Teşrifat... Ve şurada beş yüz kurban. Bu gelenekleri bu kuralları bu teşrifatı aşamadıkları için. Ben bu uzun cançekişmeye razı olur muyum, sanıyorsunuz? Padişahı göreceğim ve kendimi ona kendim sunacağım.⁶⁰

Hürrem dediği yapar ve Süleyman, harem odaları önünden geçerken kendini o'nun ayakları dibine atar. Kızlarağası o'na engel olsa da, o bir köle olarak yaşamak istemediğini özgür kalmayı istediğini söyler. Süleyman'ın dikkatini çeken Hürrem, ölümle ödeyeceği bu hareketinin karşılığını görür. Süleyman o'nunla konuşmak istediğini söyler. Hürrem'in beklediği fırsat eline geçmiştir. Tüm dişiliğini ve aklını kullanarak Sultan Süleyman'ı etkiler. Hürrem'in yapacaklarının önü açılır; gözünü öylesine hırs bürür ki Daye Hatun bile kendisini yetiştirdiği Hürrem'i tanıyamaz olur. O'nun yapacaklarından ve kendisinden korktuğu için saraydaki görevinden çekilerek 'Eski Saray'a gider. Aradan geçen yıllar sonucunda Hürrem, Süleyman'ın gözdesi durumuna gelir ve o'ndan üç oğlan çocuk doğurur. Hürrem hedefine ulaşmak için önüne çıkan her şeyi ezmeye başlar. Artık gözü iktidardadır. Devlet işlerine karışmaya başlar. Hafze Sultan Hürrem'in amacını anlamış ve o'ndan gelecek tehlikeyi de görmüştür. İleride Hürrem'in büyük oğlu Mehmet'in Gülbahar'ın oğlu Şehzade Mustafa'yı aldederek tahta oturacağından kaygılanır. Hafze Sultan, Süleyman'ın çok güvendiği has adamı başvezir İbrahim Paşa'ya kaygı duyduğu bu konuyu açar.

⁶⁰ Orhan Asena, İlk Yıllar, Çoğaltılmış Metin, Özdemir Nutku Belgeliği, s. 22.

Hürrem kendisine olan düşkünlüğünü ve zaafı bildiği Sultan Süleyman'a artık bir harem kadını olarak kalmak istemediğini söyler. Sultan Süleyman Gülbahar'ın da rızasıyla Hürrem'e nikâh kıyacaktır. Bu durum Hafze Sultan'ı iyice kaygılandırır. Hastalığı giderek ilerleyen Hafze Sultan kendisini ziyarete gelen oğlunu Hürrem konusunda uyarır. Sorun yalnızca bu da değildir; nikâh yüzlerce yıllık Osmanlı töresini, gelenekleri, görenekleri alt üst etmek olacaktır. Eğer Süleyman padişahlara tanınan bu ayrıcalıktan vazgeçer de Hürrem'e nikah kıyarsa, önceki saray kadınlarının durumu da tartışılacaktır. Böylece Hafze Sultan Yavuz Selim'in nikâhsız karısı ve o'nun çocukları da gayri meşru olacaktır. Hafze Sultan Osmanlı'da nikâhlı kadınlardan gelen hünkârlarla, nikâhsız kadınlardan gelen hünkârlar ayrımı başlayacaktır. Sultan Süleyman bunun Hürrem ile arasında özel bir mesele ve gönül alma konusu olduğunu söyleyerek konunun üzerinde durmaz. Fakat aynı eleştiriyi İbrahim'den de alır. Bu ilişki kurumlaştığında her kurum gibi kendi zorunluluklarını da birlikte getirecektir. Sultan Süleyman'ın nikâh konusundaki kararlılığını görünce kabullenir ancak Şehzade Mustafa'nın Manisa Sancakbeyi olması gerektiğini söyleyerek Sultan'ın da rızası ile bir yerde Mustafa'nın padişahlığını garantilemiş olur.

Hürrem ilk amacı olan nikâhı elde eder; şimdi sıra ikinci amacı olan siyasal güçtedir. Hürrem, Sultan Süleyman'ın yetkilerini kendisine devredecek kadar güvendiği başarılı devlet adamı İbrahim'in gözden düşmesi için uğraşsa da bunu beceremez. Sultan, İbrahim'i devlet işlerinde yaptığı sözde yanlışlarla o'nu suçlamaya kalkan Hürrem'e gerekli yanıtları verir; ancak Hürrem Sultan'ı can evinden vuracak başka bir plânı öne sürmekte gecikmez. İbrahim'in devlet yönetimini paylaşmak istediği gibi kadını da paylaşmaya kalktığını söyler. İbrahim'i kendi gönlünü çalmaya çalışmakla suçlar. Her iş için delil isteyen Süleyman bu konuya gelince zayıflık gösterir. Şiddetle reddetmesine karşın içine düşen kuşkuyu yokedemez. Sultan'a göre bu işin sonunda ya İbrahim'in ya Hürrem'in başı gidecektir.

Sultan Süleyman'ın bünyesi geçen zaman içerisinde iyice yorgun düşmüştür. Giderek artan baş ağrıları dolayısıyla Hekimbaşı'ndan güçlü ağrı kesiciler alır. Asıl ağrı duyduğu ise yüreğinin derinlikleridir. Bu olay o'nu aklı ile duyguları arasında korkunç bir çıkmaza sokmuştur. Hekimbaşı'nın üçüncüsünü içmesini tavsiye etmediği ilaçlardan üç tane içer. Birazdan yanına çağırttığı İbrahim ile konuşmak için güç toplar gibidir. Sultan Süleyman İbrahim'i sorgular. İbrahim sıradışı bir durum yaşandığını farkındadır ancak üzerine atılan iftiradan haberi olmadığından bir türlü ne yapacağını bilemez. Sultan'ın imâ dolu sorularını yine de sağduyusunu koruyarak yanıtlamaya

çalışır. Bu sırada ilaçların etkisiyle giderek dalgınlaşan Sultan'ın durumunu farkeder. Sultan Hürrem'in kendisine söylediği şeyi bir türlü soramamaktadır; sanki özellikle sormak da istemiyor gibidir. Dalgınlığı derin bir uykuya dönüşür ve son nefesini verir. İbrahim büyük bir telaşla dışarı fırlar; Hekimbaşı çağırılmaktadır. Sultan Süleyman ise duyduğu ölüm çığlıklarına yalnızca belli belirsiz bir sesle yanıt verir. Son sözü 'İbrahim' olmuştur. Böylece Sultan Süleyman son nefesinde devletten ve güvendiği adamından yana olduğunu gösterir.

YA DEVLET BAŞA YA KUZGUN LEŞE (ŞEHZADE BAYEZİD OLAYI)

(Orhan Asena/ 1982)

Hürrem Sultan devlet yönetimine doğrudan girebilmek için Kanuni Sultan Süleyman'ın ilk hasekisi Gülbahar'dan olan Şehzade Mustafa'nın giderilmesini sağlarken, kendi öz evlâtları olan Bayezid ile Selim'i yine iktidar mücadelesinde karşı karşıya getirir. Hürrem bu oyunda daha çok oğlu Bayezid'i babası Sultan Süleyman'a karşı korumaya çalışan bir ana olarak karşımıza çıkar. Bayezid, henüz daha devlet yönetiminde toy, ateşli bir genç olarak babasına karşı kimi hatalar işler. Şehzade Mustafa'nın giderilmesine karşı çıktığı için Kanuni'nin gözünde suçlu ve ihanet etmiş bir evlât oluverir. Bunu padişahlık makamında gözü olduğu için ya da ihanet etmek için yapmaz. Ancak alışlagelmiş Osmanlı gelenekleri hep birinin tahttan indirilip bir diğerinin yerine geçmesi üzerine kurulu olduğundan, Kanuni Bayezid'i potansiyel bir suçlu olarak görmektedir. Bayezid belki de Kanuni'den sonrasını düşünmekte acele etmiş ve bu yüzden de gözden düşmüş bir şehzade olarak yerini almıştır. Kardeşi Selim ise gerçek duygularını öne çıkarmadan hareket eden, babasına karşı temkinli biridir. Bulduğu fırsatları iyi değerlendirerek Kanuni'nin duygularını sömürür. Bayezid için Selim bir haksızlıktır; kendisinden önce doğduğu için tahta geçmeyi hak ediyor olması yetmez Bayezid'e. O'nun başa geçmesiyle kendisini bekleyen sonun ölüm olduğunu bilir. Karşı çıktığı bu kaderdir aslında ama bunu yapmakla da törelere karşı çıkmakta ve ihanet etmektedir. Bayezid babasının gözünde suçlu olmaktan kurtulamaz; kendi işlemediği bir cinayet sırf bu önyargı yüzünden üzerine kalmıştır. Hürrem'in ölümü ise o'nu bu düzen içinde tamamen yalnız bırakır. Hürrem'in ağzından çıkan son sözler Kanuni'nin Bayezid'i bağışlaması üzerinedir. Kanuni cenaze töreninden sonra Bayezid'in Amasya sancağına çekilerek kendisinden gelecek buyruğu beklemesini ister. Bayezid'i yanlış yönlendiren ve sürekli hatalı kararlar

almasını sağlayarak halkın ve Kanuni'nin gözünden düşmesine neden olan Lalası Mustafa Paşa'nın gerçek yüzünü görmeye başlar. Selim de kendisine aynı anlamda tuzaklar hazırlamıştır; babasına yazdığı mektuplar Bayezid'in Kanuni'yi ortadan kaldıracağına ve tahtı ele geçireceğine dair aslı olmayan suçlamalarla doludur. Bayezid bir tuzağın içinde olduğunu bilmektedir ama herşey için artık çok geçtir. Selim'i yoketse babasının kendisini gidereceğini, Selim'in başa geçmesini beklese bu kez Selim tarafından giderileceğini bilir. Her iki koşulda da ölüme kurban edilmiş olan Bayezid, Kanuni'nin vereceği yanıtı umutsuzca beklemektedir.

Kanuni Bayezid'e öğütçü olarak Pertev Paşa'yı yollar. Henüz daha Amasya'ya gitmemiş olan Bayezid, bunun için bazı şartlar öne sürmüştür. Ancak Kanuni Bayezid'in elindeki yetkileri şimdilik yeterli görerek isteklerini karşılamaz. Bu durum Bayezid'i öfkelenendirir. Babasının kendisinden esirgediği 'güven ve şefkât' o'nun ruhunda bir isyâna yol açar. Pertev Paşa'ya Amasya'ya gitmeyeceği konusunda kesin kararını bildirir. Pertev Paşa bu durum karşısında Bayezid'e Kanuni'nin yazdığı mektubu uzatır. Mektupta ya sancağına dönmesi ya da başını koruması için gereğini yapması yazılıdır. Bu ifade, Kanuni'nin gözünde Bayezid'in somut bir kurban olduğunun göstergesidir. İsrarcı ve kararlı tutumundan vazgeçerek sancağına döneceğini söyler. Bu sırada Selim Kanuni'nin aklını çecek sapmalar yapmaya, yazdığı mektuplarla Kanuni'nin yüreğine ve aklına nifak tohumları saçmaya devam eder. Selim tarafından yollanan ulak, Bayezid'in Ankara üzerinden yol alırken Konya'da bulunan Selim'le çatışacağı haberini verir. Selim babasından yardım istemektedir. Kanuni bir yandan Bayezid'in ölüm fermanını imzalarken bir yandan da yüreğinde Hürrem'in sözlerini duymakta o'na Bayezid konusunda verdiği sözü hatırlamaktadır. Ancak bir zamanlar baba olarak verdiği sözü, şimdi devleti tehlikede bir hükümdar olarak yutmak zorundadır. Çünkü karşısında artık oğlu değil, devleti çiğnemek isteyen bir asi vardır. Bayezid oyunun sonunda öldürülür. ⁶¹

Devletin kurulu düzeni bir kez daha başkaldıran bireyi ezmiştir. Bu başkaldırı, devletin bölünmesine ya da aleyhine olmasa bile töreleri çiğneyen bir hareket olması dolayısıyla tarihin içinde bir ihanet, bir suçtur. Oysa Bayezid, oyun içindeki en dürüst kişiliktir. "Tüm açıksözlülüğü, kaypak olmayan tutumu, atak tavrıyla yokoluşunu hazırlayan bu karakter Osmanlı düzeni içerisinde bir kurbandır zaten." ⁶² Bu özellikleri o'nun sonunu

⁶¹ Orhan Asena, *Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Dramaturji Bürosu, Ankara.*

⁶² *Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Tarihsel Dram Modelleri*, s.440.

hızlandırır.Yazar Bayezid'i istekleri ve düşünceleri ile asla örtüşmeyecek bir düzenin içine oturtmakla Bayezid'i kurban eden bir düzen eleştirisi de getirir.

HASAN SABBAAH (Güngör Dilmen/ 1983)

Oyun, 1082 yılında Selçuklu İmparatorluğu'na bağlı başkent İsfahan'da geçer. Melikşah Dönemi'nin en güçlü olduğu zamandır.

Ömer Hayyam, Hasan Sabbah ve Nizam çocuklukları birlikte geçmiş üç arkadaştır. Hayyam ve Sabbah Nizamülmülk (Baş vezir) olan Nizam'ı ziyaret etmek için saraya gelirler. Gelişlerinin amacı, gençliklerinde birbirlerine verdikleri sözdür aslında. Kim bir 'yüceliğe erişirse, onu eşitçe öbür kardeşlernine paylaştıracaktır'. Nizam şimdi sarayda değerli bir makam sahibi olmuştur; devlet görevlisidir. Ömer Hayyam, şiirleriyle ün salmış; gökbilimdeki uğraşlarıyla dikkat çekmiştir. Hasan Sabbah ise dünyayı gezmiş; yeryüzü zenginliklerini, insanlık tarihini ve inançlar sistemini araştırmıştır. İkisi de bütün bunlara rağmen ellerinde koca bir sıfırın olduğunu söylerler; oysa Nizam onlara göre sözünü ettikleri 'yüce'liğe erişmiş biridir. Gütün en anlamlı olan şeyi insanın eline geçecek olan para'dır onlara göre. Ve şimdi Nizam sözünü tutmalıdır. Nizam gökbilgini olan Hayyam'ın sarayda kalmasını ister. Kısacası, Özgür bir ortam içerisinde bir yandan da şiirlerini yazmaya devam edebilecek olan Hayyam bu teklifi memnuniyetle karşılar. Sabbah ise Nizam'ın başdanışmanı olmuştur.

Sabbah ustalıklı bir strateji ile Melikşah'a yakınlaşır. O'nun güvenini ve saygısını kazanır. Çok iyi bildiği satrancın kuralları gibi oyununu kurarak sağlam ve bilinçli adımlarla kaleyi içten fethetmeyi aklına koymuştur. Sabbah, devletin gelirini, giderini, kaynaklarını ve bu kaynaklardan nasıl yararlanılabileceğine ilişkin bir 'bütçe' hazırlanmasını önerir. Bu işten sorumlu Nizam böyle bir bütçe'nin ancak bir yılda hazırlanacağını söylese de Sabbah kırk günde yapabileceğini iddia eder. Nizam Melikşah'ın önünde gerçekleşen bu konuşmadan rahatsız olmuştur; Sabbah'ın bir dost olarak bu şekilde hareket etmesine anlam veremez. Mühürü ve görevi Sabbah'a teslim eder.

Sabbah kırk gün sonra söz verdiği gibi 'bütçe'yi Melikşah'ın huzurunda açıklar. Ancak bütçe'de hatalar vardır. Sabbah'ın yanlışı Kazvin'de balıkçılığın geliştirilebileceğini ve buradan devlet hazinesine yüklü miktarda paralar aktarılabileceğini söylemek olmuştur. Oysa Kazvin bir çöl bölgesidir. Nizam ayağını kaydırmak isteyen arkadaşının yanlısını ortaya çıkarır. Sabbah Melikşah'ı bilmeden de olsa yanıltmaktan, Hayyam ise susarak da olsa o'na ortak olmaktan dolayı cezalandırılarak, ülkeden sürülür.

Sabbah ve Hayyam Kazvin'e giderler. Sabbah kaderini değiştiren bu bölgeye geldiğinde yine kaderine yön verecek bir şeyle karşılaşır. Çölün ortasında yükselen ünlü Alamut Kalesi'ni gördüğünde orasını, yeni kuracağı devletin merkezi ilân eder. Önceleri bir hayâl olan bu ideal, Sabbah'ın kurnazlığı ve yetenekleriyle birleşince gerçeğe dönüşür. Sabbah kendini mesih olarak kabul ettirmeye başlar; insanları etkileme gücü bir iki tesadüf mucize ile pekişir. Etrafında müritler oluşmaya başlar. Hayyam Sabbah'ın gerçek yüzünü bilmekte ve o'nu 'iblis' olarak görmektedir. Sabbah, müritlerini paralı asker, bezirgân, din görevlisi olarak kalenin içine sokmayı başarır. İçeri sızanlar Sabbah'ın adamları olarak kaleyi çoktan fethetmişlerdir bile. Sabbah ülkeden sürülmesinden sekiz yıl sonra tekrar Melikşah'la karşı karşıyadır. Ama artık güçlü biridir; cennet bahçesi vaat ettiği insanlar o'nun uğruna ölererek bu cennete kavuşmayı bir mertebe kabul ederler. Sabbah telkinleri ve vaazları ile etrafındakilerin inançlarını sömürmektedir. Kısa sürede dava'sına inanların sayısı çoğalır ve Haşaşinler adında gizli bir tarikat haline gelirler. Afyon kullanarak 'afyon düşleri'ne dalan bu tarikat mensupları Sabbah tarafından beyinleri yıkanmış birer robot gibi görevlerini yapmaktadırlar. Sabbah'ın etrafında yeni bir imparatorluk kurulmaktadır, sanki. Nizam, ülkenin içinde bulunduğu bu iç savaşı görmekte ama artık elinden hiçbir şey gelmemektedir; Büyük Selçuk İmparatorluğu'nun baş veziri olarak yaşadığı bu durumdan acı çekerken Sabbah'ın bir adamı tarafından hançerlenerek öldürülür. Nizam kendi kendisinden kurtulmanın en güzel biçimi olarak gördüğü bu cinayet girişimine karşı bile koymaz. Melikşah babasının zamanından kendi dönemine yadigâr kalan bu insanın yokluğundan oldukça etkilenir. Manevî anlamda yaşadığı boşluk, gücünü de azaltmaya başlamıştır sanki. Nizam'ın öldürülüşünden sonra yaşadığı kaygı ile sarayın içindeki güvenlik artırılır. Sabbah'ın davası'nın halk içinde yayılmasına ön ayak olan ve tarikatın dervişı kabul edilen Cemşit, Melikşah'la konuşmaya gelir. Cemşit, bütün görevlilerin dışarı çıkmasını ister; Melikşah'la yalnız görüşecektir. Melikşah kendisine düzenlenecek bir sabotajın önlemi olarak özel koruma muhafızlarını yollamaz. Oysa onlar da Hasan Sabbah'ın adamlarıdır. Cemşit'ten alacakları bir emir üzerine Melikşah'ı öldürmeye hazırlardır. Melikşah imparatorluğunu çoktan kaybetmiş olduğunu anlar. Artık etrafındaki herkes birer 'Hasan Sabbah' olmuştur. ⁶³

Oyun, dinî inançları alet ederek beyin yıkama yöntemiyle yığınları etkisi altına alan Hasan Sabbah'ın gizli bir örgüt oluşturarak devlet yapısı içine nasıl sızdığını ve devleti ele geçişini anlatır. Hasan Sabbah tarihsel bir kimliğin ötesinde devlet ve toplum düzenini sarsarak karmaşı yaratan örgütlü bir

⁶³ Güngör Dilmen, *Hasan Sabbah*, Tiyatro Yayınları, İstanbul 1983.

terörizmin lideri olarak kabul edilmelidir. İçten kuşatılmış bir devletin her an yıkılabileceği olasılığının altını da çizen oyun siyasal bir içerik kazanır. Tarihsel oyunlar arasında ilk kez çelişki yaşamadan önüne koyduğu hedefe ulaşan, başarı elde eden ve eyleminin sonunda zafere ulaşan bir kahraman çıkar karşımıza.



SONUÇ

Türkiye 12 Eylül 1980 tarihinde ordu darbesi ile gelen askeri rejim dönemine tanık olur. Siyasi karışıklığı önlemek, teröre son vermek adına ülke genelinde ilân edilen sıkıyönetim, sokaklara taşan kanlı çatışmaları durdurmuş ancak toplumda uzun süre kapanmayacak derin yaralara neden olmuştur. Toplum karmaşadan suskunluğa gömülürken; şiddet el değiştirerek devam eder. Sokaklardan kapalı mekânlara taşınan şiddetin kaynağı kendini devletle özdeşleştiren ordudan gelir. Gözaltı hapisleri, tutuklamalar, evlere düzenlenen baskınlar, işkenceler, yargısız infazlar, idam cezaları, ardı ardına yapılan kanunlarla daraltılan demokrasi çemberi toplumu sindirmek için yeterli olur. Toplumda hiç de azımsanmayacak bir yüzde, bekledikleri huzuru ve güveni ordunun kanatları altında bulur. Suskun çoğunluğun yanında büyük bir bölümü sol görüşlü kişilerden oluşan gruplar rejime direnmeye devam eder. Siyasal, hukuksal ve kültürel alanlara el koyan ordu gücünü gösterecek her türlü anti- demokratik uygulamaları özellikle, 'terörist' ilân ettiği bu gruplara karşı kullanır. Siyaset kilit altındadır. Her türlü siyasi faaliyetin yasaklandığı bu dönemde, kapatılan dernekler, sendikalar ve çeşitli örgütler yoluyla toplumun hareketli kesimleri etkisiz hale getirilir. Siyasetin donrudulduğu, her türden fikrin yasaklandığı, aydınların, sanatçıların, devlet adamlarının, siyaset parti liderlerinin ve hatırı sayılır pek çok bürokratin maruz kaldığı muameleler toplumda şaşkınlık ve korku uyandırır. Hukuk devletinin en temel yasaları yönetim tarafından çiğnererek yeniden şekle sokulur.

1980 sonrası yaşanan olağanüstü sürecin birey üzerinde bıraktığı etkiler kaçınılmaz olarak tiyatroya yansır. İşkencelerin yoğun olarak yaşandığı, infazların gerçekleştirildiği bu dönemde toplumsal yara halini alan sorunlar yazarlar tarafından birey ekseninde masaya yatırılarak sorumlular sorgulanır. Bunun en tipik örneği, işkencenin konu alındığı **Çıkmaz Sokak** (Tuncer Cücenoglu) adlı oyundur. Ailesinin ve kendisinin işkenceye mağruz kaldığı Celika tuzağa düşürdüğü işkenceciyi aynı yöntemlerle sorgularken kendisinin de bireysel terörü yarattığını farkında değildir. İdamların insan haklarına aykırılığını sorgulayan **Külrenge Sabahlar** (Haluk Işık) on sekiz yaşından küçük bir gencin üzerine kalan bir cinayet sonucu asılmasının gerçek hikâyesini anlatır. İdam sehпасına giden Delikanlının ekseninde siyasi ortam, sıkıyönetim

dönemi, idam cezaları, hukuk ve devlet anlayışı tüm açıklığı ile sahneye gelir. **Rüzgar Sayfayı Çevirdi** (O. Coşkun Irmak) yeterince araştırma yapılmadan mahkeme kararıyla idam edilen Salih adında on sekiz yaşından küçük bir delikanlının ardından mahkeme yargıcı Enver'in yaptığı iç hesaplaşmayı anlatır. Bu defa oyunda, düzenin kurallarıyla kuşatılan, insanlığından, kendi özünden uzaklaşmak zorunda kaldığı için hem kendini hem bağlı bulunduğu siyasal erki suçlayan insanın intihara varan dramı yansıtılır. **Dosya** (Tuncer Cücenoglu) adlı oyunda erdemleri öğüten bir çarkın işleyişi Tamer kişiliğinde gözler önüne serilir. Tamer namuslu karakteri ile rüşvete, çıkara, paraya, dolandırıcılığa dayalı bir sistem karşısında direnmenin anlamsızlığını anlayarak sonunda susmayı yeğler. **Bodrumdaki Kırçıçeği** (O. Coşkun Irmak) dalkavukluk, ihanet, yalan, üçkağıtçılık üzerine kurulu bürokrasi çarkının içinde hakkını aramaya çalışan Mimsi'nin saflıkla başlayan mücadelesinin sonunda, ayakta kalabilmenin kurallarını öğrenerek sisteme oturması ile insanlığın son umudunu da öldürür. Eğitimsizliğin, erkek- egemen bir düzenin, ahlâk kurallarının , yoksulluğun yarattığı açmazlarla toplum sorunlarına kadın penceresinden yaklaşan **Kadıncıklar** (Tuncer Cücenoglu) genelev ortamı içerisinde sistemin küçük bir örneğini yansıtır. Sorunların birey yoluyla irdelenmesi bu dönemde psikolojik oyunların sayısını artırır.

Siyasal hayata döndüğümüzde terör olaylarının sorumlusu olarak üniversitelerin hedef alındığını görürüz. Özerk üniversitelerin denetim altına alınması, disipline edilmesi zorunluluğu ileri sürülür. Üniversiteye yuvalanan asker öğrencilere göz açtırmazken; öğretim üyeleri de yargısız biçimde üniversiteden atılır. Bu, aydın çevreye yönelen en ağır darbe olur. Toplumun gözünde birer suçlu durumuna düşürülen bilim insanları aydın olmanın bedelini ilk kez bu kadar doğrudan öderler. Öyle anlaşıyor ki üniversite çevresi, askeri yönetiminin gözüne kestirdiği ve birer tehlike olarak gördüğü odakların başında gelmekte. Öğrenciler, öğretim üyeleri gibi Ülkenin fikir ve sanat hayatını yürüten sanatçılar da hedef durumuna getirilen bir başka odaktır. Sıkıyönetim yasası gereğince sanatçılara uygun baskı yöntemleri bulmak zor olmaz. Yasaklama ve yoketme mantığı ile gelen uygulamalar sanatçının yakasını bırakmaz. Yasaklı sanatçı listesi oluşturulur. Görüşlerinden dolayı pek çok sanatçı kendi ülkesinde barınamaz duruma getirilir. Yurtdışına çıkanlar, vatandaşlıktan atılır. Yazana, çizene, sanatını yapmak isteyen, düşüncesini söyleyene izin verilmez. Dönemle ilgili, yönetim ve yasalarla ilgili en ufak bir söze, eleştiriye tahammülleri yoktur. Fikir hayatı ister istemez askeriye'nin

güdümü altına girer.

80'den önceki dönem, özellikle 70'lerin ortalarından sonra tırmanan terör gerek toplumsal hayatta gerek sanat ve bilim alanında yeterince sağlıklı bir sürece girmişti. Siyasi çözümsüzlükler şiddeti doğurdu. Ülkenin kaderi siyaset adamlarının çıkar ilişkilerine terkedilmişti. Eğitim kurumları içerisinde bilim üretmek bir yana asgari düzeyde öğrenim hakkı bile yeterince elde edilememekteydi. Sağ, sol kavgası anlamsız bir kör dövüşüne dönmüştü. Ekonomik buhran yaşanan kaosu arttırdı. Siyasal ve ekonomik alanda bir restorasyona gereksinim olduğu kaçınılmazdı. Ancak 12 Eylül darbesi ile gelen yapay çözüm, yıkıcı kıyıcı bir yaklaşımla herşeyi silmeye ve yeniden inşa etmeye yönelir. İnşa edileceği söylenen de 'hukukun üstünlüğünü sağlayacak demokratik, laik hukuk devleti'dir. Bu arada 'temel hürriyet', 'sosyal adalet', 'insan hakları', 'eşitlik ilkesi' gibi kavramların içi boşaltılarak daha doğrusu evrensel değerlerinden bağımsız ele alınarak millî dayanışma anlayışına yaslandırılır. Bireyi yok ederek yaratılmak istenen milli dayanışma tepedekilerin kavramları gerçek değerleriyle değil aldatıcı imajlarıyla kullandıklarının göstergesidir. Akılcı bir politik çözüm bulmak yerine silahlı şiddete başvurarak sağlanmaya çalışılan sözde huzur ortamı, istenilen suskunluğu yaratır. Yargı, yasama ve yürütme organlarını kendi bünyesinde toplayınca siyasi idare, karşı konulamaz bir güç haline gelir.

1980 öncesi dönemlerde baskının ve anti- demokratik uygulamaların yıldırıcı düzeye geldiğini biliyoruz; ancak sanat bu tür baskılı dönemlerde her zaman kendi alternatif çıkışı üretebilmiş; başkaldıran uzlaşmaz yanını gösterebilmiştir. Sokak tiyatrosu, propagando tiyatrosu, işçi tiyatrosu gibi alternatif türler baskıcı dönemin yarattığı sonuçlardır. Ancak 80 dönemi öylesine mantık- dışı şiddet ve baskıcı bir ortam yaratır ki sanatçılar bu tablo karşısında alternatif üretemeyecek duruma gelir. Yeni anayasal düzenlemelerle sanat ürünü sanatın kendi ölçütleri içinde değil, varolan yasal düzene uygunluk açısından değerlendirilmeye başlayınca sansür ortamı yaratılmış olur. Sanat üretmeyi ve değerlendirmeyi yasaklayan bir otorite karşısında sanatçı da sanat ölçütlerini bir kenara bırakarak düzene ayak uydurmaya çalışır; bu süreç 80 sonrasının en tipik olgusunu yaratır; 'oto- sansür'. Oto- sansür sanatçıları içe dönük bir sorgulamanın içine katarken , sanat devlet politikasına bağlı bir sürece adım atar. Bu durum yalnızca askeri rejim için geçerli değildir; 83'ten sonra siyasi yaşam açısından demokratik- parlamenter dönem olarak anılan sivil rejimde de devam eder. 70'lerde 12 Mart kesintisinden sonra kendini

toparlamaya çalışan tiyatro sanatı, 60'ların coşkusunu, oyunlardaki çeşitliliği ve içerikleri yeniden aramaya koyulur. İçine kapanan ve sınırları daralan tiyatro, sendika, dernek, okul gibi örgütlü çevrelerde doğal yapılarının bir uzantısı olarak dinamik bir ortam bulur ve yadsınmayacak bir şekilde kendi özgün yapısına kavuşur. Tabii bütün bunlar tiyatroyu bunalımdan kurtarmaya yetmez. Televizyonun toplum üzerindeki donuklaştırıcı etkisi, dağılan ve bölünen özel tiyatroların düzeylerini düşürmesi, ekonomik bunalım nedeniyle kapanan tiyatrolar ve devlet politikasının bitip tükenmek bilmez yasaklayıcı, dar kültür politikası 70'leri çalkantılı bir dönem haline getirir. 80'ler bu sürecin devamı olarak tiyatroda tam bir bunalım yaratacaktır. Bunalımın nedenleri büyük ölçüde sansüre ve oto- sansüre bağlanır. İktidarın baskısı, sanat ve kültür alanında anlatım özgürlüğünü kısıtlayıcı önlemleri de beraberinde getirir. Sanatın otoriteye ve düzene karşı gelen yanı politikacıları her zaman tedirgin eder. Bu yüzden kontrolleri dışında gelişen ve onlara göre oldukça kaygan bir zemine oturan sanatı denetim altında tutmak isterler. Bunun devlete bağlı ödenekli tiyatrolardaki yolu, kadroların kendilerine bağımlı kişilerce oluşturulmasından geçer. Zahmetsiz ve temiz bir şekilde halledilen bu meselede bayrak politik yönetim kadroları ile zorunlu ilişkide olan kadrolara teslim edilir. Böylece Devlet Tiyatroları ve yine devlet kurumu olan belediyeye bağlı çalışan Şehir Tiyatroları 'uslu çocuk' rolünü itiraazsız üstlenir Asıl problem, devletin ödeneğinden bağımsız, yönetsel özerkliğe sahip özel tiyatrolardadır. Devlet bu kurumları yola getirmek için yıpratma politikası uygulamayı tercih eder. Sanatçılara destek veren ve koruyan dernekleri kapatmakla işe başlanılır. Tiyatro Sanatçıları Derneği TİSAN böyle bir anlayışın ilk kurbanı olur. Politik tiyatro çizgisinden ödün vermeyen tavrını 80'li yıllara taşıyan *Ankara Sanat Tiyatrosu* , *Ankara Halk Tiyatrosu* ve *Dostlar Tiyatrosu* askeri rejim döneminde sıkıyönetim komutanlıklarınca yasaklanan oyunlarıyla mücadele süreçlerine başladılar. Kimi özel tiyatrolar ise otorite ile bir uzlaşmazlığa fırsat vermeden yollarına devam etmeyi tercih ederler. Bu yüzden 80'li yıllar sabun köpüğü oyunlara, içi boş güldürülere imza atan bir dönem olarak anılır. Bu tür prodüksiyonlarda seyirci salonu doldurur. Sanıldığı gibi seyirci sıkıntısı çekilen bir dönem değildir. Bunda televizyonun bir önceki döneme göre çekiciliği yitirmesinin payı da vardır. Ancak seyircinin diğer dönemlerden farklı bir özelliği tiyatroya yön verme gücünün zayıflamış olmasıdır. İçerik bakımından hafif, güldürüye dayalı, müzikli danslı oyun furyası, tatsız tutsuz bir dönemin

emniyet subapları haline gelir. Seyirci de bu türle bütünleşmekte bir sakınca görmez. İyi niyetle bir geçiş dönemi olarak kabul edeceğimiz bu sürecin olumsuz yanı birkaç istisna dışında özel tiyatroların içi boş güldürüleri oynamayı ortak bir kültür politikasına dönüşmesidir. Oyun yazarlığı bağlamında baktığımızda 1980'den sonra müzikli oyun ya da güldürü yazmaya yönelme gibi bir eğilimin oluşmadığını görüyoruz. Bunun istisnai bir örneği olan Ferhan Şensoy, hem yazar yanıyla oyunculuğu hem de tiyatro patronluğu birleşince kendi tiyatrosunun çizgisini devam ettirecek oyunlar yazma ve oynama şansı yakalar. **Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı** (1981), **Fırıncı Şükrü, Deli Vahap, Nuri ve Ötekiler**(1983), **İstanbul'u Satıyorum** (1983), **Hayrola Karyola** (1984), **Muzır Müzikal** (1987), **Ferhangi Şeyler** (1987) oyunlarından yalnızca bir kısmıdır. Oyunları düzey bakımından inişli çıkışlı bir çizgi izlese de genelde güncel toplumsal sorunlarla bezediği, geleneksel biçimden yararlanarak deneysel oyunlara giriştiği söylenebilir. Bu dönemde yazarların komedi tarzına yönelmemeleri , müzikaller ya da müzikli oyunlar yazmamaları özel tiyatroları başka bir çabanın içine atar. Tiyatronun içinde oluşan grupların yazdığı ortak oyunlar dikkat çeker. Kadrolarına ve tiyatronun çizgisine bağlı olarak gelişen bu yararcı yaklaşım yazarları sahne pratiğinin içine çeker. Ancak bu çalışmalar sonucunda yazar olarak kendini gösteren kimse çıkmaz.

Oyun yazarlığı gelişimine ciddi darbeler indiren sansür, devletin yasaklı politikasına bağlı olarak gelişirken oto- sansür kendini zihinsel tutsalığa mahkûm eden sanatçılar yoluyla yön kazanır. Oto- sansür olgusunun özellikle yazılı kültürde daha tehlikeli olduğu gözlenir. Sansür varolan bir şeyi yoketmeye ya da ortadan kaldırmaya çalışır; oysa oto- sansür varetme sürecini yokeder. Dolayısıyla oyun yazarlarının işlettiği oto- sansür nedeniyle ortaya çıkamamış ya da güdük kalmış pekçok oyun, tiyatro sanatına doğamadan öldürülmüş olur.

24 Ocak Kararları serbest piyasa ekonomisinin başlatılmasıyla birlikte amaç, dünya sanayi ve ticaretiyle bütünleşmeyi amaçlayan bir sanayileşmeydi. Özal'la bütünleşen ekonomik politika Yap - İşlet- Devret formülü ile yabancı sermayeye kucak açar. Devlet, iç piyasadaki hareketlenmeyi sağlamak amacıyla ihracatını geliştirmek için ucuz işgücü ve düşük maliyet avantajını kullanır. Bunun karşılığında işçi ve ücretlinin gelirinde düşme olur. Zaten demokrasinin güç bela ayakta durduğu bir dönemde buna eklenen ekonomik bunalım özellikle işçiyi zor durumda bırakır. Ekonomik dar boğaz nedeniyle emeğinin karşılığını alamayan işçi, oturmamış bir demokrasi çatısı altında haklarını arayamaz hale

gelir. Grev hakkını kullanan işçiye karşı iktidar üretimi devam ettirme hakkını kullanır. Üretim, öğrenci işçiler, öğrenciler, çıraklar ve grev kırıcılarla devam eder. Önceki dönemlerde iktidar üzerinde ciddi yaptırımları olan sendikalar bu dönemde pek de ciddiye alınmayan kurumlar haline gelir. İşçilerin iş güvenceleri kaldırılır. Tekelci bir düzene mahkûm olan işçi- emekçi kesimi bir yandan sömürülmekte bir yandan baskı altında tutulmaktadır. İşçi sorunu bu dönemde kendini hissettiren toplumsal bir yara haline gelirken yazarların bu konuda kalem oynatmaması dikkat çeker. Oysa bir önceki dönemde işçi sorununa eğilen pekçok oyun Türk Tiyatro dağarına katılmıştır. Oyun yazarı bu dönemde ekonomik sıkıntıları aile ya da birey ekseninde değil toplumda yarattığı bunalım ele alırlar.

1980 sonrası toplumunu sosyolojik ve psikolojik açıdan yansıtan '83 Ruh'u' döneme damgasını vurur. Yeni bir toplum imajına vurgu yapan bu slogan Özal dönemiyle başlayıp bugünkü moderniteye doğru yol alır. Özlenen yeni bir dünya düzeninde para başa yerleşir. Yükselen değerler arasında baş sırayı alan paranın ardından topluma yeni alışkanlıklar kazandırılır. 'Köşe dönmeçilik', kısa yoldan çok para kazanmanın bir yolu olarak topluma yerleşirken, üretimsiz kazanç yolları da aranmaya başlanır. Faiz sistemi ile gelen yatırım politikaları bu durumu destekler. Sermayenin gücü belli çevrelerde toplanmaya başlar. Bir yanda emekçi ve yoksul kesim diğer yanda burjuva ve zengin kesim olmak üzere toplumsal sınıfların arasında uçurumlar oluşur. Bu iki kesimin ortasına yine bu döneme özgü bir kavram olan 'ortadirek' yerleştirilir. Ekonomi piyasasında 'girişim özgürlüğü' doğunca toplumun vitrini çeşitlenmeye, renklenmeye başlar. Bir zamanlar ancak kaçak yoldan ülkeye giren pek çok ürün serbestliğe bağlanınca toplumun tüketim alışkanlıkları değişime uğrar. Radyo ve televizyonun da desteklediği reklam yoluyla ürünler topluma dayatılmaya başlanır. İnsanların o ürünlere sahip oldukları için mutlu ve ayrıcalıklı oldukları yine reklamlar aracılığıyla gösterilir. Tüketime göre statü temelindeki yaşam biçimi özlenen bir şey haline gelir. 'Önce ekonomi sonra demokrasi' diyen iktidar demokrasi boyutunu kulak arkası edince toplumdaki yeni yönelmelerin hiçbirisi sağlıklı bir gelişim izlemez. Tüketim toplumuna dönüşen toplumda, burjuva kültürü egemen olmaya başlar. Burjuva yaşantısı özenilecek bir yaşam olarak sunulur. Daha iyi yaşamak bireysel kurtuluşa eş değer gösterilir. 60'larda ve 70'li yıllarda ideolojik kalıplarla hareket eden birey, tüketim kalıplarıyla hareket etmeye başlar. İnsanlar kullandıkları ürüne göre daha üstün, daha mutlu ve daha farklı olduklarına inandırılır. 1980'den sonra

yükselen değerler arasına 'birey' de girer. Halkçılık söylemi bu dönemde iyice yıpranır; yerine 'bireycilik' gelir. Paranın sağladığı olanaklarla tüketim hacmi genişleyen ailelerde tüketim talepleri de artar. Yazarlar yaşanan değişim sürecini, geleneksel aile yapılarının çözülmesi açısından ele alırlar. Bu durum, **Bebek Uykusu**'nda (Kenan Işık), kurduğu modern aile ile geride bıraktığı geleneksel aile arasında kalan Osman'ın çelişkisi içerisinde verilir. Şehirleşme ile birlikte bir kültür değişimi yaşayan ailelerde dağılmalar yaşanır. Ekonomik sorunlar bencilliğe dayalı bir maddiyatçılığa dayandırılır. Ailenin elinde kalan son ev, geleneksel değerlerin ifadesi olarak karşımıza çıkarken **Seyisbaşı Konağı**'nda (Orhan Asena) tüm zorluklara karşın evini satmamakta direnen Nihal Hanım'ın çocuklarını birarada tutma çabası verilir. **Yalnız Ölü** (Necati Cumalı) , **Fiyasko** (Hidayet Sayın) aile üyelerini biraraya getirerek dağılmanın ve çözülmenin kaçınılmaz olduğunu bir kez daha vurgular. Aileyi bütünleştirici değerler yokolmuş yerini maddiyatçılık, değer tanımazlık almıştır. Kadının aile içindeki rolü ve geleneksel yapısı da çözülmelere uğrar. **Oyun Bitti** (Recep Bilginer), **Hulusi Bey'in Kızları** (Müzeyyen Engin Erim), **Karım ve Kızım** (Recep Bilginer) modernitenin yarattığı çarpık ilişkileri aile ekseninde ele alır. **Mediha** (Yüksel Pazarkaya) kırsal kesimden Almanya'ya giden bir ailenin yaşadığı kültürel şok'u **Mediha'nın iki çocuğunu öldürme noktasına** varacak bir trajedi içerisinde ele alır. Gelenekselden kopup modernitenin kucağına oturan **Mediha**, anlam veremediği yeni dünyada ne kocasının kendisini aldatmasını ne de geleneklerinden bu kadar çabuk kopmasını kaldıramaz. **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** küçük yaşta köy yerinden alınarak Ziya Dağanlar'ın yanına hizmetçi olarak giren Melek'i sonradan evlendiği bu adamla yaşadığı ihanetin, baskının ve zulmün o'nu getirdiği delilik noktasında yakalarız.

Toplumun değişen yüzünün yeni vitrini şehirler olmaya başlayınca kent değerleri , kent söylemi öne çıkar. bu dönemde köy oyunlarına eğilim söz konusu değildir. Köy ortamı ancak toplumsal değişimin köydeki yansımalarını göstermek amacıyla verilir. **Gün Dönerken** (Ülker Köksal) burjuva değerlerinin içine sızdığı bir köy ortamında geçer.

1980'den sonra kapitalist- burjuva düzenini olumlayan bir süreç başlar. 'Çağ atlamak' şeklinde gösterilmeye çalışılan bu yeni düzenle birlikte ekonomik bunalım ve kültürel yozlaşma da beraberinde gelir. Yazarlar sömürücü düzenin toplumda yarattığı zaafiyetleri ele alan oyunlar yazarlar. **Kaside** (Bilgesu Erenus) böylesi bir düzenin çarklarını ve nasıl işlediğini farklı bir ülkenin siyasal tarihi içerisinde verir. **Arka Bahçe** (Bilgesu Erenus), **Godot'yu Beklemezken** (Cahit

Atay), **Arafta Kalanlar** (Yılmaz Onay), **Mangoma Maskeleri** (Cahit Atay) değişen bir dünyanın yozlaşan kültürünü, sanayileşmenin getirdiğı çarpıklıkları, kapitalizmin sömürücü ve bireyi yokeden vahşî yüzünü evrensel bir dille anlatır. **Misafir** (Bilgesu Erenus), **Karagöz'ün Muamması** (Yılmaz Onay), **Bir Şehnaz Oyun** (Turgut Özakman), **Gün Dönerken** (Ülker Köksal), **Behçet Beyin Fötr Şapkası** (Kenan Işık) kapitalist düzenle birlikte gelen değişen değerleri, kültür emperyalizmini ve değişimin en son yaşandığı köylerdeki kültürel yozlaşmayı bize özgü yerellik içerisinde veren oyunlardır. Bu oyunlarda hem toplumun kendi kültürüne hem de bireyin içinde yaşadığı düzene 'yabancı' olma durumu yansılır.

1980- 1990 dönemi içerisinde yazılan oyunlarda 'aydın çevre'ye yönelme geniş bir yer tutar. Mehmet Baydur 80' sonrasında gündeme gelen tüm kavramları toplum ve birey psikolojisi içinde ele alır. Oyunlarının hemen hemen hepsinde aydın çevreye yönelerek sorgulama alanını daraltır. Kimi zaman günah çıkartan kimi zaman günah keçisi durumuna gelen kimi zamansa sorgulayan konumundaki aydını yansılarken geçmiş ve şu anki dönemle hesaplaşmaktadır. 'Değişim' dönemin en belirgin özelliğı olarak karşımıza çıkar. Değişimi farkında olan ama bu değişimden hoşnut olmayan aydın çevre, kendi dünyasına çekilirken, baktığı geniş perspektifli pencereden tüm olup biteni görür; analiz eder; nedenleri, sonuçların farkındadır; istemediğı bir dünya içine adım atmaktansa o pencrenen önünde durup seyretmeyi tercih eder. Hem de hergün aynı acıyı yaşayarak; hesaplaşmanın en uç sınırına taşır kendini. **Limon, Yalnızlığın Oyuncakları, Kuşluk Zamanı** bu hesaplaşmanın ayrıntılarıyla doludur. Oyunlarda kendi kabuklarında yaşayanları uyandırmaya çalışanlar çıkar. Bilinçli, eğitimli aydın kesimden insanlardır bunlar. Kendilerini yenilemek istedikleri gibi çevrelerini de bu yönelişin içine sokmaya çalışırlar. Düzendenden memnun değillerdir ve değiştirmenin bir yolunu ararlar. En çok da sanatçılardır bu yönelişe kapılan. **Gölge Ustası** (Yeşim Müderrisoğlu/ Yıldırım Türker), **Ben Kimim** (Recep Bilginer), **İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları** (Orhan Güner), **Sanatçının Ölümü** (Yılmaz Onay) direnen bireyi ele alır. Direnişleri öylesine bireysel kalır ki sonunda başladıkları yerin gerisine düşerler. Kendilerinin anlaşılmasını beklerler; ama kimsenin onları anlamaya niyeti yoktur. Herkes yerleştiğı yere, alıştığı role devam etmek ister. Yeni kurulmuş bir dünyada kendilerine zar zor yer açan insanlar bir daha bu yeri kaptırıp sarsıntı yaşamak istemezler. O halde bu yeni dünyada kalmak istemeyenlere gitmekten

başka çare kalmaz. Bu yokoluş olsa bile. Yazarlar, değişimi gerçekleştiren ya da bunun için eylemine sonuna kadar devam eden idealist aydınları ele alırlar. Bunlar düşünceleri ve eylemleriyle tek başına bir mücadelenin içine girer. Toplumun önünde giden her aydın gibi, eylemlerinde yalnız kalma, kaderini paylaşırlar. **Giordano Bruno** (Erhan Gökgücü), **Karanlıkta İlk Işık** (Ülker Köksal), **Ayla Öğretmen** (Orhan Asena), **Afife Jale** (Ülker Köksal), **Güneyli Bayan** (Bilgesu Erenus), **Vladimir Komarov** (Mehmet Baydur), gericiliğe, yozlaşmaya, bilimsel ahlâksızlığa karşı sanat, bilim ve eğitim meşaleleriyle karşı çıkan bu aydınların düzenle uzlaşmaz yanları vurgulanırken özlenen kahramanlar bir kez daha anılmış ve hatırlatılmış olur. Bu kahramanlar yoluyla toplum ve düzen eleştirisi doğrudan getirilirken bu defa düzenin öğüttüğü birey yoluyla topluma ve düzene dolaylı bir eleştiri getirilmiş olur. Bu kahraman aydınların karşısında sistemle örtüşmüş aydınların ele alındığı oyunlar yazılır. **Cumhuriyet Kızı** (Mehmet Baydur) aydın çevrenin odaklandığı üniversitedeki bilim adamları arasında geçer. 1402 sayılı kanunla üniversiteden atılmış bir grup bilim adamının şimdi bir eve kapanıp para kazanmak için ansiklopedi yazmaları çarpıcı bir gerçek olarak karşımıza çıkar. **Çok Uzak Fazla Yakın** (Adalet Ağaoğlu) oyunundaki yaşam gerçekleri karşısında para kazanmak adına zamanında sanatını da kullanarak başarılı bir iş kadını olan Meltem ile gerçeklerden ve sorumluluklardan kaçarak ödünsüz bir sanat yapma adına yaşantının uzağına düşen Aydın arasındaki uzlaşmaz çelişkiyi anlatır.

Tarihsel malzemeye yönelen yazarlarımız Turan Oflazoğlu, Orhan Asena, Hidayet Sayın, Güngör Dilmen ve Turgut Özakman yalnızca bu dönem değil daha önceki dönemlerde de tarihsel oyun yazmayı sürdürmüşlerdir. Osmanlı Tarihi'ne eğilen ve saray yaşantısı içinde geçen olaylarla gelişen bu oyunlarda, ele alınan tarihsel kimlikler çok boyutluluklarıyla karşımıza çıkarlar. Saray gelenekleri ile kendi duygu ve tutkularının arasında kalan bireyin tragedyası verilirken; saray içindeki entrikalar, dış politikalar, hesaplar, çıkara ve hırsa dayalı ilişkiler dolayısıyla siyasal düzen verilmeye çalışılır. Bu oyunlarda genellikle kahraman 'kişisel ahlâk'ı korumak adına hatasının üzerine gider. Sonunda yenik düşse de şanına yakışır olması çok önemlidir o'nun için. Bu dönem içerisinde insanların en çok ihtiyacı olduğu böylesi bir değer oyunlarda baş roldedir. Yazarlarımız günümüze bir söz söylemek amacıyla yöneldiği bu malzemeyi çağdaş bir ileti noktasına getirir. Yakın tarihe, Kurtuluş yıllarına ve Osmanlı'ya kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde yazılmış bu oyunlar yazarı içinde bulunduğu dönemden çıkartarak, biraz olsun uzak bir bakış açısı

kazandırır. Böylece yazar kendi dönemini daha sağlıklı değerlendirme olanağı da yakalamış olur.

1980 - 1990 dönemi oyun yazarlığında biçimsel olarak dikkat çeken en önemli yenilik oyunların bilindik klasik bölümlemelerden kurtarılmış olmasıdır. Sahne kararmaları ve yeni açılan sahnelerle yapılan zaman ya da mekân geçişleri farklı teknikler kullanılarak yapılmaya başlanır. Işık değişimi, söz ya da bir andan yola çıkılarak geçilen sahnelerde açık biçim üslup kullanır. **Arafta Kalanlar, Çok Uzak Fazla Yakın, Tamirci**, bu yönde yazılmış oyunlardır. **Çok uzak Fazla Yakın** bu dönem içinde biçimsel olarak yenilikçi bir karakter taşır. Olayların akışı kronolojik ya da geriye doğru kronolojik bir sıra izlemez. Geçmiş ve bugün kararma ve dekor değişimi kullanılmadan çağrışımlarına bağlı olarak zaman bir ileriye bir geriye gider. Geriye dönüşlerde geçmişi, durum karşısında takındıkları tavır dolayısıyla yansıtırlar. Kostüm veya mekan değişimine gerek kalmadan tavır ve söze dayalı sağlanan bu geçiş tekniği oyun dili açısından önemli bir biçimsel yeniliktir. Oyunların akışında alışılmış klasik akışın bozulduğu görülür; kurgudaki özgürlük dikkat çekicidir. **Umut Cinayeti** (Burak Mikail Uçar) geçmişle şu an arasında gidip gelirken, geçişler söz düzeyinde yapılır. Bu oyunlarda sahne kararmaları, sahne sonu donuk tablolar yoktur. **Güneyli Bayan**'da geçmiş ile bugün arasındaki zaman geçişi farklı durumlara sıçrayarak yapılır. **Kül Rengi Sabahlar**'da ise olayların akışı tamamen karışık bir tarih sırası ile verilir. Böylece seyircinin yanılısamaya kapılıp idam edilecek çocuğun durumu ile ilgili duygulanmasından çok düşünmesi sağlanır. Düş ile gerçeğin, bilinç ile bilinç dışının birarada kullanıldığı bu tür oyunlar kalıpları yıkmaya çok daha uygun bir içerik taşırlar. Umut Cinayet'i ile bu bakımdan benzerlik taşıyan **Sahibinin Sesi, İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar, Yeniden Yaratma** (Ülkü Ayvaz) örnek verilebilir.

Geleneksel tiyatronun biçimsel özelliklerinden yararlanan çağdaş oyunlar yazılır. **Karagöz Muamması** (Yılmaz Onay), **Arafta Kalanlar**, **Misafir**, **Dalgacı Mahmut Kendine Dön** (Cahit Atay) bu yönde oyunlardır. **Misafir** seyirlik oyun özelliklerini kullanırken, **Arafta Kalanlar** gölge oyunun biçimsel özelliklerini sahne bölümlemesi olarak kullanır. Oyun Muhavere, mukaddime, ara muhaveresi, fasıl ve bitiş bölümlemelerinden oluşur. **Kaside**'de sahneler bir nazım şekli olan kasidenin gerçekteki bölümlemeleri kullanılarak oluşturulur.

Biçimsel arayışlarından bir diğeri yazarın 'çağdaş meddah' olarak adlandırdığı **Mavuydi Bisikletim** (Dinçer Sümer) adlı tek kişilik bir oyundur. **Ferhangi Şeyler** yine çağdaş meddah olma özellikleri taşıyan güncel- politik

güldürüdür. **Zilli Şıh** (Haşmet Zeybek) ise meddahın modern görüntüsüne değil klasik olanına sadık kalır. **Bir Garip Orhan Veli** (Murathan Mungan) Orhan eli'nin şiirlerinden dramatik bir kolaj meydana getiren yazar tek kişilik bu oyunun çıkış noktası olarak biçimsel arayışın bir ürünü demektedir.

1980- 90 dönemini kapsayan süreçte sorgulama oyunları olan ve aydın çevreye yönelen pek çok oyun yazılır. Aydının sorgulandığı ve aydının sorguladığı iki yönelişe kimi oyunlarda yazarın da sorgulaması eklenir. Dönemin yarattığı toplumsal psikoloji, bireysel çöküntü, karamsarlık, iletişimsizlik, yabancılaşma, bireycilik, yalnızlık gibi kavramlar oyunlarda ancak aydın çevrenin içinde yer alacağı bir ortamda tartışmaya açılabilirdi.

Oyunların yeni mekânları artık şehirlerdir. Köy oyunlarının bıçak gibi kesildiği bu dönemde işçi oyunlarına da rastlanmaz. Ekonomik problem belli bir kesimden çok toplumun geneline yayılmış , sinmiş bir durum olarak yansıtılır. Genellikle de kültürel değişim ile birlikte ele alınarak oyunların fonuna yerleştirilmektedir.

KAYNAKÇA

I. KİTAPLAR

- ALKAN, Tarkan 12 Eylül ve Sonrası, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1986.
AKI, Niyazi Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış, Atatürk Üniversitesi Yay., Erzurum 1968.
Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I, Dergah Yay., İstanbul 1989.
- ANADOL, Kemal 12 Eylül Günleri, Yalçın Yayınları, İstanbul 1987.
AND, Metin Tiyatro Kılavuzu, Milliyet Yayınları, İstanbul 1973.
Atatürk ve Tiyatro, Devlet Tiy. Yay., Ankara 1983.
Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908), Tür. İş Ban. Kül. Yay., Ankara 1972.
Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.
50 Yılın Türk Tiyatrosu, Türkiye İş Bankası kültür Yayınları, İstanbul 1973.
- ARCAYÜREK, Cüneyt Cüneyt Arcayürek Açıklıyor- 9/12 Eylül'e Doğru Koşar Adım (1979-1980), Bilgi Yayınları, Ankara, 1988.
Cüneyt Arcayürek Açıklıyor-10/ Demokrasi Dur (12 Eylül 1980), Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1988.
Müdahalenin Ayak Sesleri, Bilgi Yayınevi, Ank., 1986.
- BİRKİYE, Atilla 80'lerden 90'lara, Cem Yayınevi, İstanbul, 1990.
- BELGE, Murat 12 Yıl Sonra 12 Eylül, Birikim Yayınları, İstanbul, 1993.
- CEM, İsmail Geçiş Dönemi Türkiyesi, Cem Yayınları, İst., 1993.
- CEMAL, Hasan Tank Sesiyle Uyanmak, Bilgi Yayınları, Ankara, 1986.
Demokrasi Korkusu, Bilgi Yayınları, Ankara 1986
Özal Hikayesi, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1990.
- ÇALIŞLAR, Aziz Tiyatro Ansiklopedisi, T.C. Kül. Bak.Yay., Ankara 1995.
20. Yüzyılda Tiyatro, Mitos- Boyut Yay., İstanbul 1993.
Tiyatro Oyunları Sözlüğü (Türk Tiyatrosu 2), Mitos- Boyut, Tiyatro Kültür Dizisi 10, İstanbul 1994.

- DONAT, Yavuz** **Yavuz Donat'ın Vitrininden 3/ Özal'lı Yıllar (1983-1987)**, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1987.
- EROĞLU, Cem** **Demokrat Parti**, AÜ SBF Yay., Ankara 1970.
- EVREN, Kenan** **Kenan Evren'in Anıları 1**, Milliyet Yay., İstanbul 1990
Kenan Evren'in Anıları 3, Milliyet Yay., İstanbul 1991.
Kenan Evren'in Anıları 4, Milliyet Yay., İstanbul 1991.
- GEVGİLİ, Ali Gevgili** **Türkiye'deki Kapitalizmin Gelişmesi ve Sosyal Sınıflar**, Bağlam Yayınları, İst., 1989.
Türkiye'de Yenileşme Düşüncesi, Sivil Toplum, Basın ve Atatürk, Bağlam Yayınları, İst., 1990.
- HALE, William** **1789'dan Günümüze Türkiye'de Ordu ve Siyaset**, Çev.: Ahmet Fethi, Hil Yayınları, İstanbul, 1994.
- KABACALI, Alpay** **Türkiye'de Basın Sansürü**, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1990.
- KAYSI, Ömer** **Devlet Tiyatroları'nda Oynanmış Oyunların Bibliyografyası (1983-1986)**, D.T. İç Eğitim Dizisi, c: 5, Ankara 1988.
- KONGAR, Emre** **12 Eylül Kültürü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- KONUR, Tahsin** **Devlet- Tiyatro İlişkisinde Belli Başlı Sistemler**, Devlet Tiy. İç Eğitim Dizisi, cilt: 3, No: A 11, Ankara 1985.
- KOZANOĞLU, Can** **Cıralı İmaj Devri**, İletişim Yayınları, İstanbul 1995.
- LEVENT, Tamer** **Niçin Tiyatro**, Gündoğan Yayınları, Ankara 1993.
- NUTKU, Özdemir** **Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976.
Darülbedayi'nin Elli Yılı, AÜ DTCTF Yay., Ankara 1969.
Dünya Tiyatrosu Tarihi, Remzi Kitabevi, cilt: 2, İstanbul 1985.
- OKTAY, Ahmet** **Türkiye'de Popüler Kültür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- ÖZLÜ, Demir** **12 Eylül Dönemi Siyasal Yazılar**, BDS Özel Dizi, İstanbul 1993.
- PARLA, Taha** **Türkiye'nin Siyasal Rejimi (1980-1989)**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993.
- POSPELOV, G.N.** **Edebiyat Bilimi 1**, Çev.: Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1984.
- RITZER, George** **Toplumun McDonalddlaştırılması**, Çeviren: Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay., İstanbul 1998.

- SEVİNÇLİ, Efdal** **Görüşleriyle Uygulamalarıyla Bir Tiyatro Adamı Olarak Muhsin Ertuğrul**, Arba Yay., İstanbul 1990.
Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul, Broy Yay., İstanbul 1987.
- ŞENER, Sevda** **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi ve Kültür Sorunları (1923-1970)**, AÜ DTCF Yay., Ankara 1971.
Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923- 1972), AÜ DTCF Yay., Ankara 1972.
Oyundan Düşünceye, Gündoğan Yay., Ankara 1993.
- TANİLLİ, Server** **Nasıl Bir Demokrasi İstiyoruz?**, Cem Yayınları, İstanbul 1993.
- TUŞALP, Erbil** **Eylül İmparatorluğu**, Bilgi Yayınları, Ankara 1990.
- UNCULAR, Betül** **İşte Böyle Bir Meclis (1983- 1991)**, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1992.
- VELİDEDEOĞLU, H.V.** **12 Eylül Karşı-devrim**, Evrim Yayınları, İstanbul 1990.
- YAVUZ, Kemal** **Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro İle İlgili Makaleleri**, Kültür Bakanlığı/ Kültür Eserleri: 5, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1976.
- YETKİN, Çetin** **Siyasal İktidar Sanata Karşı**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.

12 Eylül Öncesi ve Sonrası, Milli Güvenlik Konseyi Genel Sekreterliği, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ekim 1981, Ankara.

Türkiye'nin Ekonomik/ Politik/Siyasal Yapısı (1980-1990), (Hüseyin Kıvanç/ Halil Nebiler/ Bahar Öcal/ Koray Düzgören/ Şükran Ketenci/ Önder Aker/ Rafet Erdem/ Reha Öz/ İnsan Hakları Derneği), BDS Yayınları, Ekim 1989, İstanbul.

Türkiye Tarihi 4/Çağdaş Türkiye (1908- 1980), (Mete Tunçay/ Cemil Koçak/ Hikmet Özdemir/ Korkut Boratav/ Selahattin Hilav/ Murat Katoğlu/ Ayla Ödekan) Cem Yayınevi, İstanbul 1992.

Türkiye Tarihi 5 Çağdaş Türkiye 1980- 1995, (Bülent Tanör, Korkut Boratav, Sina Akşin), Cem Yayınevi, İstanbul 1992.

II. MAKALELER-HABERLER

- AĞAOĞLU, Adalet "Çok Uzak- Fazla Yakın Sahnelenirken Tutulan Notlardan", **Tiyatro**, sayı: 24, Mart 1993, s: 18, 20.
- ADALI, Bilgin "Yoz Televizyon Kültürü", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 18, Mayıs 1982, s:16- 18.
- AKALIN, İlhan " Haziran 1970'ten Nisan 1989'a", **Toplumsal Kurtuluş**, yıl: 2, sayı: 22, Haziran 1989, s: 28- 29.
- AKAN, Mehmet "Tiyatromuda Üsluplar, Üslup Arayışları /3", **Varlık**, sayı: 941, Şubat 1986, s: 20- 22
- AKARSU,S.Günay "İzmir'de İki Tiyatro Olayı", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 8, Temmuz 1981, s. 54.
- ALACA, Mustafa "Kültür- Sanat- Ekonomi Üçgeni" (İTÜ ve BÜ öğr. üyesi İzzettin Önder ile Söyleşi), **Hürriyet Gösteri**, sayı: 86, Ocak 1988, s: 45- 47.
- ALTINER, Hakan "Şehir Tiyatroları Ne diyor?", **Varlık**, sayı: 1044, İstanbul, Eylül 1994, s:16- 17.AKARSU, S. Günay "Tiyatrocular Yılın Oyunlarını Seçtiler", **Hürriyet-Gösteri**, sayı: 14, Ocak 1982, s. 70.
- AND, Metin "Tanzimat ve Meşrutiyet'te Tiyatro Yazarlığı", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, cilt: 6, İletişim Yayınları, , İstanbul 1983, s:1609- 10.
- " Seyirci ve Tiyatro Anlayışı", **Tan. Cum. Tür. Ans.**, cilt: 6, İletişim Yayınları, istanbul 1983, s. 1612.
- "Cumhuriyetten Önce Türkiye'de Tiyatro", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, cilt: 9, İletişim Yayınları, s: 2504- 2510.
- "Cumhuriyet'in 70. Yıldönümünde Kimliğini Bulamamış Türk Tiyatrosu Ve Kültür Bakanlığı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, AÜ DTCTF Yay, sayı: 10, Ankara 1995, s: 1- 21.
- ARAYICI, Oktay "Şehir Tiyatroları'nın Bugünkü Durumunu Nasıl Değerlendiriyorlar?", **Milliyet Sanat**, sayı: 19, 1 Mart 1981, s: 11- 12.

- ARCA, Nurdan "Hayal Gücü Olmasa, Bilim de İlerlemez Sanat da" (Pınar Kür'le Söyleşi), **Milliyet Sanat**, sayı: 193, 1 Haziran 1988, s: 28- 29.
- AREN, Sadun
TEKELİ, İlhan "Demokrasi Adına Umut", **Bilim ve Sanat**, sayı: 71, Kasım 1986, s: 6- 9.
- AROLAT, Osman S. "Türk Tiyatrosu Üzerine Soruşturma", **Yeni Dergi**, yıl: 1, Temmuz 65, sayı: 10.
- ASENA, Orhan "Niçin Mithat Paşa?", **Yıldız Yargılanması**, Cem Yayınevi, İstanbul 1990, s: 5- 6.
- ASILYAZICI, Hayati "1960 Sonrası Türk Tiyatrosu (III)", **Sanat Edebiyat**, yıl: 1, İstanbul, 1 Aralık 1981, s: 24, 35- 37.
- ATASEVEN, H.Şevket "Devletin Tiyatro Politikası Var Mı?", **Hürriyet-Gösteri**, sayı: 103, Haziran 1989, s.70.
"Tiyatro ve Gençlik ya da Genç Tiyatro", **Hürriyet-Gösteri**, sayı: 10, Eylül 1981, s. 66.
- ATASÜ, Erendiz "Güncel Öfkelerin Ötesinde", **Cumhuriyet**, 16 Aralık 1989.
- AYTAÇ, Gürsel "Romantik Bir Viyana Yazı", **Cumhuriyet/ Kitap Eki**, sayı: 197, s: 12- 15.
- AYTEKİN, Erdoğan "Yumuşak Fakat Kalın Çizgili Bir Oyun: Uzaklar", **Cumhuriyet**, 28 Mart 1985, s. 4.
" 'Vahşi Batı' ya da Bir Oyunun Geri Çekilmesi", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 89, Nisan 1988, s. 65.
"Tiyatro Sanatı ve Siyasi Partilerimizdeki İşlevi", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 68, Temmuz 1986, s.90.
- AYVAZ, Ülkü "Özdemir Nutku ile Tiyatro Eğitimi Üzerine", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 81, Ağustos 1987, s: 46- 47.
"Çıkmaz Sokak", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 55, Mayıs 1986, s. 62.
- BABAN, Cihad "Türkiye'de Ödüller, Kitabın Değerine Göre Verilmiyor", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 8, Temmuz 1981, s.71.
- BAYDUR, Mehmet "Haşin Erkek Egemenliği", **Cumhuriyet**, 9 Aralık 1989.
"Ben Mehmet Baydur", **Tiyatro Anadolu**, Güz Sayısı, 1989, s. 63.

BELGE, Murat

"Türkiye'de Günlük Hayat", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans.**, cilt: 3, İletişim Yay., İstanbul 1983, s: 836, 860.

"Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans.**, cilt: 1, İletişim Yay., İstanbul 1983, s: 122- 129.

CILIZOĞLU (SELVİ),
Seçkin

"Ülkemizde 1970'ten 1980'e Kültür Emperyalizmi Tırmanırken", **Tiyatro'80**, sayı: 50, yıl: 10.

"Önce İnsan Malzemesi, Sonra Tiyatro Malzemesi", **Milliyet Sanat**, sayı: 153, 1 Ekim 1986, s.8.

"Allah Allah Allah Bu Nasıl Oyun...", **Milliyet Sanat**, sayı: 203, 1 Kasım 1988, s.46.

"Perdeler Açılıyor/ İstanbul Tiyatroları Perdelerini Aralıyor!", **Milliyet Sanat**, sayı: 201, 1 Ekim 1988, s: 2-10.

"Mehmet Ulusoy İle 'Nostaljik Takılmadan' Geçmişe Bir Yolculuk", **Milliyet Sanat**, s: 201, 1 Ekim 1988, s: 25.

"Erken Ölümler Kuşağı", **Milliyet Sanat**, sayı: 62, 5 Aralık 1982, s:24, 54.

"Hırsızın Günahı", **Milliyet Sanat**, sayı: 200, 15 Eylül 1988, s: 53- 54.

"Liselerarası Tiyatro Şenliği'nde İkinci Kuşak", **Milliyet Sanat**, sayı: 194, 15 Haziran 1988, s: 44- 45.

"Kadıncıklar", **Milliyet Sanat**, sayı: 193, 1 Haziran 1988, s. 44.

"Keşanlı Ali Operası", **Milliyet Sanat**, sayı: 184, 15 Ocak 1988, s. 44.

"Uyusun da Büyüsün", **Milliyet Sanat**, sayı: 210, 15 Şubat 1989, s: 44- 45.

"Yarım Kalmanın Hüznü", **Milliyet Sanat**, sayı: 229, 1 Aralık 1989, s: 42- 44.

"Biz Bu Kadarına Müstahak Değiliz..." **Milliyet Sanat**, sayı: 241, 1 Haziran 1990, s: 18- 19.

"Sevdalı Bulut", **Tiyatro**, sayı: 16, Mayıs 1992, s. 38.

"İki Genç Yazarın Başarılı İlk Oyun Denemesi", **Milliyet Sanat**, sayı: 324, 15 Kasım 1993, s: 37- 38.

- CUMALI, Necati "Şehir Tiyatrolarının Bugünkü Durumunu Nasıl Değerlendiriyorlar?", **Milliyet Sanat**, sayı: 19, 1 Mart 1981, s. 12.
- ÇALIŞLAR, Aziz "Türkiye’de Tiyatronun Toplumsal Estetik Ana Çizgileri", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 148, Mart 1993, s:110-114.
- ÇAPAN, Cevat "Türk Tiyatrosu Üzerine Soruşturma", **Yeni Dergi**, yıl: 1, sayı: 10, Temmuz 1965, s: 40- 41.
"Hemşerimiz Shakespeare", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 4, 1981, s. 19.
"Sahnelemede Daha Çağdaş Bir Yaklaşım", **Milliyet Sanat**, sayı: 153, 1 Ekim 1986, s.9.
- ÇAVDAR, Tefik "Halkevleri", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, cilt: 4, İletişim Yay., İstanbul 1983.
"Seyrederken İsyan Ettim", **Cumhuriyet**, 2 Aralık 1989.
- ÇELENK, Semih "Çok Uzak Fazla Yakın", **Yeni İnsan**, sayı:1, İstanbul, Aralık 1991, s: 4- 5.
- ÇORBACIOĞLU, F.H. "Güldürmeyen Güldürüler Üstüne", **Milliyet Sanat**, sayı: 206, 15 Aralık 1988, s.40.
- DİRİCAN, Gül "Murathan Mungan İle Söyleşi", **Milliyet Sanat**, sayı: 300, 15 Kasım 1992, s. 13.
- ERKOCA, YURDAGÜL "Güngör Dilmen’in ‘Ben Anadolu’ Oyunu Hitit Anıtı Olayına En Açık Yanıt", **Cumhuriyet**, 19 Haziran 1984.
- ERKOÇ, Gülayşe "Çok Partili Dönemde Tiyatro Ortamı ve Kimlik Arayışı", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, AÜ DTCF Yay, sayı: 12, Ankara 1997.
- ERTOP, Konur "Cumhuriyetin İlk Döneminde Siyaset Dışı ve Tek Sesli Bir Edebiyat Oluşturdu", **Milliyet Sanat**, sayı: 154, 15 Ekim 1986, s: 20- 22.
- ESATOĞLU, Mehmet "12 Eylül ve Tiyatro", **Evrensel Kültür**, sayı: 22, Ekim 1993, s. 29.
" Resmi Çatı Altında ‘Alemleri Göstermeme’ Macerası", **Evrensel Kültür**, sayı: 22, Ekim 1993, s. 26.
- GELENBE, Tefik "Tiyatrolar Karpuz Sergisi Değildir", **Hürriyet- Gösteri**, s:11, Ekim 1981, s. 64.

- GİTMEZ, Ali S. "Bilimin Taşrahlaşması", **Bilim ve Sanat**, sayı: 46, Ekim 1984, s: 18- 20.
- GÜLER, Aydemir "Kültür ve Politika", **İnsancıl**, yıl: 4, sayı: 37, Kasım 1993, s: 14- 16.
- GÜNÇIKAN, Berat "Yönetmeni Yücel Çelikler'e Göre 555 K Sahnede Eylem ve Karşı Eylem", **Cumhuriyet**, 9 Ocak 1988.
- GÜNDOĞDU, Meral "Tiyatrodaki Muhalefet", **Evrensel Kültür**, Ekim'93, s.39.
- GÜNGÖR, Şükran "Amacımız Öncelikle Türk Yazarının Oyununu Sahnelemek", **Hürriyet- Gösteri**, s: 11, Ekim 1981, s.64.
- GÜLGÜN, Serpil "Murathan Mungan: Edebiyatın Gökyüzünü İstiyorum", **Negatif**, sayı: 2, Aralık 1994, s. 73.
- GÜNŞİRAY, Mahir "1980'den Sonra Tiyatro Ortamı", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, cilt: 15, İletişim Yayınları, İstanbul 1996, s: 1407- 8.
- GÜRÜN, Dikmen "Yıldız Kenter'le Canlanan 18 Değişik Karakter", **Cumhuriyet**, 12 Temmuz 1984.
" Kan Davasının Orta Yerinde Çağdaş Bir Tragedya", **Cumhuriyet**, 24 Ekim 1986.
" Konuşma: Aydın Gün", **Milliyet Sanat**, sayı: 199, 1 Eylül 1988, s.64.
"Eleştiriler Işığında Oyun Yazarlığımız", **Hürriyet-Gösteri**, sayı: 99, Şubat 1989, s: 45- 48.
"Yapılan İş, Bir Geriye Gidiştir", **Milliyet Sanat**, sayı: 238, 15 Nisan 1990, s: 26- 27.
- GÜRZAP, Alev "Şehir Tiyatroları Ne Diyor?", **Varlık**, sayı: 1044, İstanbul, Eylül 1994, s.15.
- GÜVENÇ, Nedret "Şehir Tiyatroları Ne diyor?", **Varlık**, sayı: 1044, İstanbul, Eylül 1994, s.15.
- HANİOĞLU, Şükrü "Siyasal Akımlar", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi**, cilt: 5. İletişim Yay.
- İŞİK, Haluk " Yaşama Hakkı ve *Külrenge Sabahlar*", **Külrenge Sabahlar**, Temmuz Kitabevi, İzmir 1996, s. 11.
- İŞIKLI, Alpaslan "Entellektüellere Entel Saldırı", **Cumhuriyet**, 2 Aralık 1989.

- "YÖK'zedeler Değil de Kim?", **Cumhuriyet**, 16 Aralık 1989.
- IŞIN, Ekrem "19. yy'da Modernleşme ve Gündelik Hayat", **Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi.**, İletişim Yay., cilt:2, s: 538- 570.
- İLERİ, Selim "Özlemince Görsün Gözün", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 5, 1981, s. 51.
- "Bir Sorunlar Yumağı", **Milliyet Sanat**, sayı: 153, 1 Ekim 1986, s.9.
- İLKSAVAŞ, Yaşar "Çağdaş Bir Sorundan Çağdaş Bir Yoruma", Aynı, sayı: 5, Nisan 1981, s.31.
- "Gölge Ustası", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 14, Ocak 1982, s.37.
- "Sevim Burak: Yanık Saraylar Serüveniyle On üç Yıl Yaşadım" **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 18, Mayıs 1982, s: 10- 11.
- "Amatörlere Burun Kıvıranlar", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 20, 1982, s: 38- 39.
- "Bu Kez Daha Hazırlıklılar", **Hürriyet- Gösteri**, s: 23, Ekim 1982, s: 54- 55.
- "Önemli Adam", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 84, Kasım 1987.
- " Bir Çift Kanat", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 84, Kasım 1987.
- "İki Ters Bi Düz Laflar", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 99, Şubat 1989, s.64.
- "Özel Tiyatrolar Ölüyor!...", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 91, Haziran 1988, s: 46- 47.
- "Yanımdaki Yatak", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 85, Aralık 1987.
- "İnsan Meier", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 85, Aralık 1987.
- İPŞİROĞLU, Zehra "Eğitimdeki Başlıca Sorunlar Üzerine", Aynı, s. 11.
- "Türk Yazınında Kadın İmgesi, **Çağdaş Eleştiri**, yıl:4, İstanbul, Mart 1985, s.39.
- "Eğitim Çıkmazına Çözüm Önerisi: Amatör Tiyatro", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 94, Eylül 1988, s: 70- 71.
- KABACALI, Alpay "Kültür Bunalımı Sürdükçe Edebiyatın Gücü Azalacak", **Milliyet Sanat**, sayı: 206, 15 Aralık 1988, s.15.

- "Tanzimat ve Meşrutiyet Döneminde Sansür",
Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi,
cilt: 3, İletişim Yayınları,
"Sanat Anlayanlar İçindir" (Çetin Altan'la Söyleşi),
Milliyet Sanat, sayı: 151, 1 Eylül 1986, s: 2- 5.
- KARANTAY, Suat "Yazarı, Çevirmeni ve Oyuncusuyla Ben Anadolu",
Metis Çeviri, Metis Yayınları, sayı: 9, Güz 1989, s: 18- 25.
- KIRCA, Levent "Devletten ve Belediyeden Oldum Olası Yardım
Beklemedim", **Hürriyet- Gösteri**, s: 11, Ekim 1981, s.65.
- KONGAR, Emre "1982'de Kültür ve Sanatımı Bekleyen Sorunlar",
Milliyet Sanat, sayı: 40, 15 Ocak 1982, s.11.
"Sanat Sosyolojisi Açısından 1981", **Hürriyet- Gösteri**,
sayı: 14, Ocak 1982, s: 43- 45.
- KONUR, Tahsin "Afife Jale", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 87, Şubat 1988.
"Mediha, Kültür Çatışması Kurbanlarının Dramı",
Gösteri, sayı: 90, Mayıs 1988, s: 84- 86.
- KOPER, Macit Koper "Eğitimdeki Başlıca Sorunlar Üzerine", **Milliyet Sanat**,
sayı: 203, 1 Kasım 1988, s. 11.
- KUDRET, Cevdet "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Edebiyatı",
Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ans, İletişim Yay,
cilt: 2, s: 388- 407.
- KÜÇÜK, Yalçın "Kemalist Formasyonda Üç Dinamik", sayı: 4, Nisan-
Mayıs 1994, s: 28- 35.
- LAÇİNER, Ömer "Sol Entelijensiyanın Krizi", **Cumhuriyet Dönemi
Türkiye Ans.**, cilt: 11, İletişim yay., İstanbul 1995, s: 97-
102.
- MERİÇ, Cemil "Batıda ve Bizde Aydının Serüveni", **Cumhuriyet
Dönemi Türkiye Ans.**, cilt: 1, İletişim Yay., İstanbul
1983, s: 130- 137.
- MERİÇ, Nezihe "Sevdican ya da İlk Kez Almanca Oynanan Türk
Oyunu", **Cumhuriyet**, 17 Nisan 1985.
- NESİN, Aziz "Aziz Nesin: İğreniyorum!", **Milliyet Sanat**, sayı: 210,
15 Şubat 1989, s. 8.
"Canlanan Karagöz", **Yeni Düşün**, Nisan 1988, s: 66- 67.
- NUTKU, Hülya "Bunu Yapan İki Kişi", **Milliyet Sanat**, sayı: 165, 1
Nisan 1987, s: 41- 42.

"Sular Aydınlanıyordu ve Sevdican", Cumhuriyet/Kitap Eki, sayı: 197.

"Devlet Tiyatromuz İçin Ne Düşünüyor", Hürriyet-Gösteri, sayı: 103, Haziran 1989, s: 66- 67.

"Orhan Asena'nın Oyun Yazarlığı'nın Gelişimi ve Oyunları", Orhan Asena Toplu Oyunları/1, Mitos-Boyut Yay., İstanbul 1992, s. 24.

"Tiyatrodan Pembe Diziye", Evrensel Kültür, Ekim 1993, s. 37.

"Tuncer Cücenoglu'nun Yazarlığının Gelişimi ve Oyunları", Tuncer Cücenoglu Toplu Oyunları, Mitos-Boyut, Tiyatro/Oyun Dizisi 32, İstanbul 1993, s: 20- 22.

"Necati Cumalı'nın Oyun Yazarlığı", Çoğaltılmış İnceleme Yazısı.

"Orhan Asena İle Görüşme", Yayınlanmamış İnceleme Yazısı.

"Kadın Olmanın Sorumluluğunun Yansıdığı Bir Oyun Sevdican", Hürriyet- Gösteri, s: 60- 61.

"Sular Aydınlanıyordu ve Sevdican", Cumhuriyet/Kitap Eki, sayı: 197, s. 19.

NUTKU, Özdemir

"1980 Sonrası Tiyatro", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, cilt: 15, İletişim Yay., İstanbul, 1996, s.1396.

"Cumhuriyet Tiyatrosu", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, cilt: 9, İletişim Yay., s: 2511-2530.

"Kuruluşundan Bugüne İstanbul Şehir Tiyatroları", Milliyet Sanat, sayı:19, 1 Mart 1981, s:2-7.

"Yine Özel Tiyatrolar Üzerine", Milliyet Sanat, sayı: 40, 15 Ocak 1982, s. 21.

"Tiyatromuzun 12 Eylül'le Değişen Yüzü", Evrensel Kültür, sayı: 22, İstanbul, Ekim 1993, s.36.

"Yine Özel Tiyatrolar Üzerine", Milliyet Sanat, sayı: 40, 15 Ocak 1982, s. 21.

- "Darülbedayi'nin Kuruluşu ve İlk Dönemi", **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, s: 279- 284.
- "Köy Sorunlarına Eğilme", **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, s: 307- 311.
- "1989'dan 1990'a Türkiye'de Kültür ve Sanat", **Milliyet Gazetesi**, 7 Ocak 1990, s. 11.
- "Tiyatromuzun Değişmeyen Sorunları (2), Sosyo-ekonomik ve Estetik Sorunlar ve de Sansür", **Milliyet Sanat**, sayı: 171, 1 Temmuz 1987, s.25.
- "Beşinci Yılına Giren İlginç Bir Şenlik", **Milliyet Sanat**, sayı: 167, 1 mayıs 1987, s: 37- 39.
- "Oyunculuk Eğitimi", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 58, Eylül 1985, s. 39.
- "Tiyatro Eğitimi", **Milliyet Sanat**, sayı: 203, 1 Kasım 1988, s. 4.
- "Tiyatromuzun Değişmeyen Sorunları (1), Duraklamadan, Gerilemeye...", **Milliyet Sanat**, sayı: 170, 15 Haziran 1987, s.30.
- "Türk Tiyatrosunda Şiddetin Konumu", **Milliyet Sanat**, sayı: 185, 1 Şubat 1988, s: 16- 19.
- "Sen de mi Günay!", **Milliyet Sanat**, sayı: 62, 5 Aralık 1982, s: 25, 54.
- "Tiyatromuzun 12 Eylül'le Değişen Yüzü", **Evrensel Kültür**, Ekim'93, s. 37.
- "Suat Taşer'in Ardından: Bir Bulut ki Üstümüzden Geçer", **Milliyet Sanat**, sayı: 61, Aralık 1982, s: 21- 22.
- "Tiyatromuzun 12 Eylül'le Değişen Yüzü", **Evrensel Kültür**, Ekim'93, s: 36- 37.
- OFLAZOĞLU, Turan "Gelenekselden Yararlanma Sorunu", **Sanat Olayı**, sayı:2, Aralık 1981,s: 70- 75.
- " III. Selim Üzerine", **Türk Dili**, yıl: 35, cilt: L, sayı: 406, Ekim 1985, s: 8- 12.
- OKTAR, Nuran "Üç Kuruşluk Opera Devlet Tiyatrosu'nda", **Milliyet Sanat**, sayı: 206, 15 Aralık 1988, s: 46- 47.
- ONAY, Yılmaz "Karagöz Muamması Üstüne", **Yeni Düşün**, Nisan 1988, s: 65- 66.

ORAL, Zeynep

"İstanbul Tiyatrolarına Yerli Yazarlar ve 'Eğlencelik' Oyunlar Egemen", **Milliyet Sanat**, sayı: 9, 1 Ekim 1980, s: 10- 12.

"Bahar Noktası ya da Yaşasın Tiyatro", **Milliyet Sanat**, sayı: 17, 1981, s. 46.

"1981 Tiyatrosunda Seyirci Hem Tüketti, Hem Tüketildi", **Milliyet Sanat**, sayı:39, 1 Ocak 1982, s.23.

"İstanbul'da Yeni Tiyatro Mevsimi", **Milliyet Sanat**, s: 33, 1 Ekim 1981, s: 16- 19.

"İstanbul Tiyatroları: Güldürüler, Eğlencelikler Ağır Basıyor", **Milliyet Sanat**, sayı: 58, 15 Ekim 1982, s: 10- 12.

"Türk Sanat ve Kültür Yaşamında 10 Yıl", **Milliyet Sanat**, sayı: 52, Ekim 1982, s: 9- 12.

"Yeni Bir Tiyatro Mevsimi Başlıyor (Mu?)", **Milliyet Sanat**, sayı: 81, 1 Ekim 1983, s: 13- 15.

"1984- 85 Sezonunda İstanbul Tiyatroları", **Milliyet Sanat**, s: 105, 1 Ekim 84, s.11- 14.

"III. Selim", **Milliyet Sanat**, sayı: 89, 1 Şubat 1984, s. 42.

"Bir Cumartesi Öyküsü", **Milliyet Sanat**, sayı: 131, 1 Kasım 1985, s: 20- 21.

"Herşey Eskisi Gibi (Mi?)", **Milliyet Sanat**, sayı: 129, 1985, s: 12- 15.

"Taziye", **Milliyet Sanat**, sayı: 154, 15 Ekim 1986, s: 42- 43.

"Ölümsüzler", **Milliyet Sanat**, sayı: 160, 15 Ocak 1987, s: 44- 45.

"1402'lik Sanatçılar'ın Önlenemeyen Dönüşleri", **Milliyet Sanat**, sayı: 161, 1 Şubat 1987, s: 15- 16.

"Hoşçakal İstanbul", **Milliyet Sanat**, sayı: 138, 15 Şubat 1986, s.45.

"Herşey Eskisi Gibi (Mi?)", **Milliyet Sanat**, sayı: 129, 1 Ekim 1985, s:12- 15.

"Perdeler Açılıyor", **Milliyet Sanat**, sayı: 153, 1 Ekim 1986, s: 2- 7.

"Sahnelerde, Savaşa Ve İşkenceye Dair", **Milliyet Sanat**, s: 159, 1 Ocak 1987, s.44.

- "Yazmak ya da Yazmamak", **Milliyet Sanat**, sayı: 157, 1 Aralık 1986, s.42.
- "Yeni Mevsimde Tiyatro: Mutlu Buluşmalara...", **Milliyet Sanat**, sayı: 153, 1 Ekim 1986, s: 2- 7.
- "Komedi Dünyası...", **Milliyet Sanat**, sayı: 162, 15 Şubat 1987, s.44.
- "Perdeler Açılıyor", **Milliyet Sanat**, sayı: 177, 1 Ekim 1987, s: 2- 6.
- "Mehmet Ulusoy, Nazım'ın Şiirini Duyarlılıkla Yorumluyor", **Milliyet Sanat**, sayı: 163, 1 Mart 1987, s: 18- 20.
- "En Yararlı Özel Teşebbüs Özel Tiyatrodur/ TİYAP Panelinde, Özel Tiyatronun Yeri ve Önemi Gündeme Getirildi", **Milliyet Sanat**, sayı: 193, 1 Haziran 1988, s. 12.
- "Amatör Tiyatrolar Şenliği", **Milliyet Sanat**, sayı: 48, Mayıs 1982, s:26- 28.
- "Denizli'de Tiyatro Var", **Milliyet Sanat**, sayı: 121, 1 Haziran 1985, s: 35- 36.
- "İki Efendinin Uşağı", **Milliyet Sanat**, sayı: 184, 15 Ocak 1988, s. 43.
- "Biz Aşağıda İmzası Olanlar", **Milliyet Sanat**, sayı: 187, 1 Mart 1988, s.44.
- ÖNGÖREN,M.Tali "Kimi Eleştirilerin İçyüzü", **Milliyet Sanat**, sayı: 113, 1 Şubat 1985, s. 37.
- "TV'de Kültür Ve Sanat", **Milliyet Sanat**, sayı: 205, 1 Aralık 1988, s. 41.
- ÖZÇELİK, Tahir "İstanbul Devlet Tiyatrosu", **Milliyet Sanat**, sayı: 39, 1 Ocak 1982, s.46.
- "Sona Eren Bir Tiyatro Mevsimine Toplu Bakış", **Çağdaş Eleştiri**, sayı: 6, yıl: 2, Haziran 1983, s: 38- 40.
- "Misafir", **Milliyet Sanat**, sayı: 106, 15 Ekim 1984, s.45.
- "Deli Bal", **Milliyet Sanat**, sayı: 139, 1 Mart 1986, s. 47.
- "Suçlu Kim?", **Milliyet Sanat**, sayı: 119, 15 Mayıs 1985, s: 44- 45.
- "Suçlu Kim? II", **Milliyet Sanat**, sayı: 121, 1 Haziran 1985, s.47.

- "Dosya", **Milliyet Sanat**, sayı: 118, 15 Nisan 1985, s. 48.
- "Sofranın Güzel Aşları...", **Milliyet Sanat**, sayı: 146, 15 Haziran 1986, s: 44- 45.
- "Uzaklar", **Milliyet Sanat**, sayı: 137, 1 Şubat 1986, s. 43.
- "Tetik Çekilmeli mi, Çekilmemeli mi?", **Milliyet Sanat**, sayı: 143, 1 Mayıs 1986, s.46.
- "Özakman: *Her Derdin Devası, İyi Oyun*", **Milliyet Sanat**, sayı: 171, 1 Temmuz 1987, s.51.
- "Emek- Sonuç Orantısızlığı: Hançer", **Milliyet Sanat**, s:163, 1 Mart 1987, s.44.
- "Biga- 1920", **Milliyet Sanat**, sayı: 167, 1 Mayıs 1987, s: 51- 52.
- "Turgut Özakman ve Ciğercinin Kedisi", **Milliyet Sanat**, sayı: 160, 15 Ocak 1987, s:14- 15.
- " 'Evet' diyenlerle 'Hayır' Diyenler", **Milliyet Sanat**, sayı: 202, 15 Ekim 1988, s. 42.
- ÖZEN, Haldun "Nasıl Bir Üniversite İstiyoruz", **Bilim ve Sanat**, sayı: 90, Haziran 1988, s: 27- 29.
- "YÖK Reformculuğunun Çöküşü", **Yarın**, sayı: 57, Mayıs 1988, s: 16- 17.
- ÖZGÖREN, Füsun "Yüksek Öğrenim Kurumlarının Özerkliği ve YÖK", **ABRA**, sayı: 6, Şubat- Mart 1993, s: 8- 14.
- ÖZÜBEK, Nalân "Sevgisizliğin Umutsuzluğa Dönüşümü", **Tiyatro**, sayı: 12, Ocak 1992.
- PARLATIR, İsmail "Kösem Sultan", **Türk Dili**, yıl: 35, cilt: L, sayı: 406, Ekim 1985, s: 137- 143.
- SABUNCU, Başar " Tiyatroyu Tiyatrocular Yönetir", **Milliyet Sanat**, sayı: 238, 15 Nisan 1990, s: 25- 26.
- SANLI, Sevgi "Geçen Tiyatro Sezonundan Enstanteneler", **Hürriyet-Gösteri**, s: 14, Ocak 1982,s.69.
- "Oyunların İçinden", **Hürriyet- Gösteri**, 100. Özel Sayı, Mayıs 1989, s.26.
- "İstanbul'da Tiyatrolar", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 71, Ekim 1986, s: 93- 94.
- "Denizli'de Şenlik Tiyatro'da Umut", **Hürriyet Gösteri**,

sayı: 68, Temmuz 1986, s: 41- 42.

"Başkente Tiyatro", **Milliyet Sanat**, cilt 1-5, s:102- 103.

"Başkente Tiyatro", **Milliyet Sanat**, cilt:1- 5, s:103.

"Bir Dönemin Ardından", **Milliyet Sanat**, sayı: 26, 15 Haziran 1981, s.26.

"Bir Dönemin Ardından", **Milliyet Sanat**, sayı: 26, 15 Haziran 1981, s: 26- 27.

"Devlet Tiyatroları, Ankara Özel Tiyatroları, Üniversite Tiyatrosu", **Milliyet Sanat**, sayı: 33, 1 Ekim 1981, s: 20- 21.

"Banker Tanker", **Milliyet Sanat**, sayı: 52, 1982, s. 32.

"Yeni Dönem, Yeni Bir Süreci de Birlikte Getiriyor", **Milliyet Sanat**, sayı: 58, 15 Ekim 1982, 13- 14.

"Devlet Tiyatrosu'nun Oyun Seçme Çizgisi", **Milliyet Sanat**, sayı: 62, 5 Aralık 1982, s: 28- 29.

"Yeni Dönem, Yeni Bir Süreci de Birlikte Getiriyor", **Milliyet Sanat**, sayı: 58, 15 Ekim 1982, 13- 14.

"Devlet Tiyatroları Yönetiminde Değişiklik", **Milliyet Sanat**, sayı:70, Nisan 1983, s. 26.

"Behçet Bey'in Fötr Şapkası'ndan Taş Bademlei'ne", **Milliyet Sanat**, sayı: 42, 15 Şubat 1982, s.44.

"Başkent Tiyatroları: Tüm Sahnelerde Yerli Oyunlar Egemen", **Milliyet Sanat**, sayı: 81, 1 Ekim 1983, s: 18- 19.

"1923- 1983: Altmışıncı Yılında Cumhuriyet Dönemi Oyun Yazarlığımız", **Milliyet Sanat**, sayı: 83, 1 Kasım 1983, s. 23.

"Gölge Ustası", **Milliyet Sanat**, sayı: 64, 15 Ocak 1983, s. 44.

"Anlı Şanlı Bir Destan", **Milliyet Sanat**, sayı: 110, 1984, s. 45.

"Devlet Tiyatroları'nın Dünü, Bugünü, Yarını", **Milliyet Sanat**, sayı: 106, 15 Ekim 1984, s:16- 17.

"Başkent Tiyatroları Yeni Döneme Girerken", **Milliyet Sanat**, sayı: 105, 1 Ekim 1984, s: 15- 17.

"Taziye", **Milliyet Sanat**, sayı: 92, 15 Mart 1984, s.46.

"Misafir", **Milliyet Sanat**, sayı: 109, 1 Aralık 1984, s.44.

" Limon", **Milliyet Sanat**, sayı: 95, 1 Mayıs 1984, s. 44.

"Yeni Dönemde Başkent Tiyatroları", **Milliyet Sanat**, s: 129, 1 Ekim 1985, s: 16- 17, 63.

"Bir Sabah Gülerek Uyan", **Milliyet Sanat**, sayı: 134, 15 Aralık 1985, s: 43- 44.

"Bir Şehnaz Oyun", **Milliyet Sanat**, sayı: 112, 15 Ocak 1985, s: 42- 43.

"Çıkmaz Sokak", **Milliyet Sanat**, sayı: 144, 15 Mayıs 1986, s. 46.

"Martı", **Milliyet Sanat**, sayı: 141, 1986, s. 45.

"Uzaklar", **Milliyet Sanat**, sayı: 140, 15 Mart 1986, s.45.

"Yeni Dönemde Başkent Tiyatroları", Aynı, s: 16- 17.

"Yaratma Özgürlüğü ve Muzır Yasası", **Milliyet Sanat**, sayı: 142, 15 Nisan 1986, s: 18- 19.

"Devlet Tiyatroları'nda Son Oyun", **Milliyet Sanat**, sayı: 160, 1987, s: 16- 17.

"Maviydi Bisikletim", **Milliyet Sanat**, sayı: 165, 1 Nisan 1987, s. 41.

"Kılıç ve Ney", **Milliyet Sanat**, sayı: 181, 1 Aralık 1987, s: 46- 47.

" Devlet Tiyatroları'na Noktalı Virgül", **Milliyet Sanat**, s: 162, 15 Şubat 1987, s. 24.

"Yeni Tiyatro Dönemine Girerken Başkent Tiyatroları", **Milliyet Sanat**, s:177, 1987, s: 7- 10.

"Şinasi Sahnesi'nde Mediha", **Milliyet Sanat**, sayı: 190, 15 Nisan 1988, s: 45- 46.

"Afife Jale", **Milliyet Sanat**, sayı: 191, 1 Mayıs 1988, s. 42.

"Trabzon'da İki Oyun", **Milliyet Sanat**, sayı: 238, 15 Nisan 1990, s.45.

"Gül Satardı Melek Hanım", **Milliyet Sanat**, sayı: 250, 15 Ekim 1990, s.44.

"Behçet Bey'in Fötr Şapkası'ndan Taş Bademleri'ne", **Milliyet Sanat**, sayı: 42, 15 Şubat 1982, s. 44.

"Bir Sabah Gülerek Uyan", **Milliyet Sanat**, sayı: 134, 15 Aralık 1985, s. 43.

- SEVEN,Ayşın Candan "Türk Tiyatrosu'nda Oyunun Biçimsel Özellikleri",
Çağdaş Eleştiri, y:3, sayı:2, İstanbul, Şubat 1984, s: 42- 47.
- SEVİNÇLİ, Efdal "Perdeler Açılırken Ödenekli Tiyatrolar", **Hürriyet-Gösteri**, sayı: 83, Ekim 1987, s. 38.
- SHILS, Edward "Aydınlar", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ans.**, cilt: 1, İletişim Yay., İstanbul 1983, s. 137.
- SOYSAL, İlhami "Politika- Parlamento ve Sanat Üzerine Ufak Bir Araştırma", **Milliyet Sanat**, s: 151, 1 Eylül 1986, s: 6- 7.
- SOYSAL,Mümtaz SAĞLAM, Fazıl "Türkiye'de Anayasalar", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, cilt: 1, İletişim Yay., İstanbul 1983.
- SÖNMEZ, Sinan " 24 Ocak veya Serbest Piyasa 'Demokrasisi' ", **Bilim ve Sanat**, sayı: 72, Aralık 1986, s: 5- 9.
- SURURİ, Gülriz "Özel Tiyatrolar Devletten Akılcı Destek Bekliyor", **Milliyet Sanat**, sayı: 193, 1 Haziran 1988, s. 14.
- ŞENER, Sevda "Gençlik Tiyatrosu'nun Başarısı", **Hürriyet- Gösteri**, s: 64, Mart 1986, s: 50- 51.
- "Türk Tiyatrosunda Klasik Tanımını Hakeden Yapıtlar...", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 12, Kasım 1981, s. 57.
- "Yeniden Yaratma", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 62, Ocak 1986, s: 34- 35.
- "Ülkü Ayvaz'ın Oyun Yazarlığı",**Ülkü Ayvaz Toplu Oyunları 1**, Tiyatro/Oyun Dizisi 43, İstanbul 1995.
- "Adalet Ağaoğlu'nun Yeni Bir Oyunu Çok Uzak Fazla Yakın", **Hürriyet- Gösteri**, Kasım 1991, s: 24- 26.
- "Ülker Köksal'ın Oyun Yazarlığı", **Ülker Köksal Toplu Oyunları** , Mitos- Boyut, Tiyatro/Oyun Dizisi 10, İstanbul 1993, s: 14- 16.
- ŞENSOY, Ferhan "Tiyatro Salonlarına Sahip Çıkılsın", **Hürriyet-Gösteri**, s: 11, Ekim 1981, s. 65.
- TANER, Haldun "Yeni İktidar Döneminde Yoğunlaşan Faşim Devlet Tiyatrolarını Teslim Aldı", **Tiyatro'80**, sayı: 49, yıl: 10, s: 9- 11.
- TANİLLİ, Server "Nasıl Bir Demokrasi?", **Bilim ve Sanat**, sayı: 74, Ankara, Şubat 1987, s: 14- 15.

- TAŞKAN, Deniz "Devlet Tiyatroları 1949- 1983 Oyunları ve Tatbikat Sahnesi Çalışmaları", **Devlet Tiyatroları Dergisi Repertuar Özel Sayısı**, Ekim 1983, s: 43- 46.
- TEZELLİ, Ayşe "1986 Tiyatro Büyük Ödülleri'nin Perde Arkası", **Milliyet Sanat**, sayı: 143, 1 Mayıs 1986, s: 34- 35.
- TÜKEL, Selma " En Büyük 'Gezginci Tiyatro' Anadolu'da", **Hürriyet-Gösteri**, sayı: 7, 7 Haziran 1981, s:24- 25.
- "Ankara'da Yeniden Başlayan Tiyatro Canlılığı", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 4, Mart 1981, s.46.
- "Müşfik Kenter ve 'Bir Garip Orhan Veli' ", **Hürriyet-Gösteri**, sayı: 8, Temmuz 1981, s: 44- 45.
- "Tiyatroların Halka Gitme Mevsimi", **Hürriyet-Gösteri**, sayı: 20, Temmuz 1982, s:12- 13.
- "Tiyatroda Yenileşen 'Eskiler' ve Ötekiler", **Hürriyet-Gösteri**, sayı: 6, Mayıs 1981, s: 66- 67.
- "Seyir Başlıyor", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 11, Ekim 1981, s: 46- 48.
- "Küçük İnsanların Acımasız Davranışları ve Fareyi Öldürmek", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 13, Aralık 1981, s.16.
- "Özel Tiyatroların Yaşamında Bir Başlangıç...", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 22, Eylül 1982, s: 18- 19.
- "Daha Renkli, Daha Yerli Bir Mevsim... mi?", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 23, Ekim 1982, s: 50- 51.
- TÜRKER, Dilek "Sevdican Almanya'da 68 Yerde Sahnelenecek", **Cumhuriyet**, 28 Şubat 1985.
- TÜRKER, Yıldırım "Murathan Mungan'la Bir Garip Orhan Veli... Üstüne Söyleşi..." , **Hürriyet Gösteri**, sayı: 7, 7 Haziran 1981, s: 47- 48.
- UZ, Rengin "Üretimsiz İnsanların Bunalımı", **Tiyatro**, (Festival Özel Sayısı, sayı: 4, 4 Mayıs 1991.
- ÜSKÜL, Zeynep "Düşle Gerçek Arasındaki Görsel Zenginlik", **Tiyatro**, sayı: 10, Kasım 1991, s: 8- 9.
- YURTSEVER, Haluk "İşçi Sınıfı Bu Çemberi Kıracaktır", **Toplumsal Kurtuluş**, yıl: 2, sayı: 22, Haziran 1989, s: 30- 36.

YÜKSEL, Ayşegül

“ ‘Yenileyenler’ ve ‘Yinelenenler’ ”, **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 14, Ocak 1982, s: 69- 70.

“ ‘Taziye’ ya da Estetik Dengeyi Yakalamada Ortaya Çıkan Zorluk”, **Cumhuriyet**, 10 Nisan 1984, s. 5.

“Bilinenleri Yineleyen Oyun: Misafir”, **Cumhuriyet**, 6 Kasım 1984.

“Umudumuz Sürprizler’de”, **Milliyet Sanat**, sayı: 129, 1 Ekim 1985, s. 14.

“Tiyatromuzun 1985’i: Duraklama Sürüyor”, **Hürriyet Gösteri**, sayı: 61, Aralık 1985, s:19- 20.

“Bireyde Yansıyan Toplumsal Tükeniş, Bireysel Mutsuzluk”, **Cumhuriyet**, 13 Kasım 1985.

“Tiyatromuzun 1985’i: Duraklama Sürüyor”, **Hürriyet Gösteri**, 1985, s.20.

“Çok Eğlendiren, Ama Aynı Oranda Düşündürmeyen Bir Şehnaz Oyun”, **Cumhuriyet**, 9 Ocak 1985.

“Ankara’da Tiyatrolar”, **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 71, Ekim 1986, s: 96- 97.

“Ölümsüzlüğe Yenik Düşen Jül Sezar”, **Cumhuriyet**, 19 Aralık 1986, s. 7.

“Türk Tiyatrosunda Nereden Nereye”, **Tiyatro- İnceleme**, s: 75- 76.

“Duygusalılığı Ağır İki Oyun”, **Cumhuriyet**, 20 Mart 1987.

“Devlet Tiyatroları’nda Özakman Dönemi”, **Milliyet Sanat**, sayı: 160, 15 Ocak 1987, s. 12- 14.

“ Acılı Kahkahalı Zam Serüveni”, **Cumhuriyet**, 13 Şubat 1987.

“Bugünkü Eğitim, Tiyatromuzun Gelecekteki Niteliğini De Belirlemektedir”, **Milliyet Sanat**, sayı: 203, 1 Kasım 1988, s.7.

“TV Dizisi Gibi Oyun”, **Cumhuriyet**, 3 Aralık 1988, s. 5.

“Benim Önümde Giden Bir Tiyatro”, **Milliyet Sanat**, sayı:153, 1 Ekim 1986, s.10.

“Mehmet Baydur’un Tiyatrodaki İlk On Yılı”, **Milliyet Sanat**, sayı: 309,Nisan 1993, s: 33- 35.

"Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, AÜ DTCF Yay., sayı: 12, Ankara 1997, s: 126- 127.

"Cumhuriyet'in 70. Yılında Tiyatromuz", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, AÜ DTCF Yay., sayı: 10, Ankara 1995, s: 23- 26.

"Mehmet Baydur: Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı", **Mehmet Baydur Toplu Oyunları Dizisi**12, Mitos- Boyut, İstanbul 1993, s. 8.

"Hüznü Gülmeceyle Damıtan Bir Tiyatro Ozanı ya da Mehmet Baydur", **Tiyatro Anadolu**, Güz Sayısı, 1989, s. 61.

"Bireyde Yansıyan Toplumsal Tükeniş", **Cumhuriyet**, 13 Kasım 1985.

"Melih Cevdet Anday: Apollon'dan Esinlenmiş Bir Tiyatro Ozanı", **Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndan On Yazar**, Mitos- Boyut, Tiyatro/ Kültür Dizisi 25, İstanbul 1997, s: 51- 52.

"Turgut Özakman'ın Oyun Yazarlığının Gelişim Aşamaları", **Turgut Özakman Toplu Oyunları** 5, Mitos- Boyut, İstanbul 1992, s: 27- 28.

VELİDEDEOĞLU, H.V.

NADİ, Nadir

"TRT'de Yasaklanan Sözcükler", **Çağdaş Eleştiri**, sayı: 2, yıl 4, Şubat 1985, s: 4- 7.

III. İSİMSİZ MAKALELER

"1980: Yılın Sanat Olayı", **Milliyet Sanat**, sayı:15, 1 Ocak 1981, s: 8-9.

"Bursa AVP Tiyatrosu Müdürü Z. Demirel İle İDT Müdürü S. Taşer Görevlerinden Uzaklaştırıldılar", **Tiyatro'80**, sayı: 49, yıl: 10, s.19.

"Devlet Tiyatrosu'nda Dört Sanatçıya İşten El Çektirildi", **Milliyet Sanat**, 1981, s ?)

"İstanbul Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümünde

Öğretim Görevlileri Değiştirildi", **Milliyet Sanat**, sayı: 9, 1 Ekim 1980, s.55.

"Sanat Dergisinin Anketi: 2/Şehir Tiyatroları'nın Bugünkü Durumunu Nasıl Değerlendiriyorlar?", **Milliyet Sanat**, sayı:20, 15 Mart 1981, s: 27-29.

"DETÇA Milli 'Kültür Bakanlığı' Yasa Tasarısına Karşı Çıktı", **Tiyatro'80**, s: 50, yıl: 10, s. 7.

"Giden Aydan Bu Aya", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 5, Nisan 1981, s.81.

"Dostlar Tiyatrosu'nun 'Aslolan Hayattır' ve 'Hergün Yeni Baştan' Oyunlarına İzin Verilmedi", **Tiyatro'80**, sayı: 51, yıl: 10, s.9.

"Giden Aydan Bu Aya", **Hürriyet Gösteri**, sayı: 5, Nisan 1981, s.80.

"Oyun Yarışmasını Kazananlardan Tuncer Cücenoglu İle Konuşma", **Milliyet Sanat**, sayı: 18, 15 Şubat 1981, s. 30.

"1981: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları", **Milliyet Sanat**, sayı: 39, 1 Ocak 1982, s: 5-6.

"Kültür Bakanı, Özel Tiyatrolara Yardım Yapılacağını Açıkladı", **Milliyet Sanat**, sayı: 34, 15 Ekim 1981, s.56.

"Özel Tiyatrolara Devlet Yardımı Konusunda Sanatçılarımızın Görüşleri", **Milliyet Sanat**, sayı:35, Kasım 1981, s:28- 29.

"1982: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları", **Milliyet Sanat**, sayı: 63, 1 Ocak 1983, s. 7.

"Sinemaya ve Özel Tiyatrolara Devlet Denetimi Getirilmek İstenmesi Tepkiyle Karşılandı", **Milliyet Sanat**, sayı: 42, 15 Şubat 1982, s: 26- 27.

"Yılın Olayları", **Milliyet Sanat**, sayı: 111, 1 Ocak 1985, s: 6-7.

"Vasfi Rıza Zobu: İstedğim Oyunda Değişiklik Yaparım", **Cumhuriyet**, 6 Eylül 1982, s. 4.

"1983: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları", **Milliyet Sanat**, sayı: 87, 1 Ocak 1984, s: 6-7.

"10. Ulvi Uraz tiyatro Ödülleri'ni Kazananlar Açıklandı", **Milliyet Sanat**, sayı: 144, 15 Mayıs 1986, s. 59.

"Tiyatrolarda Yeni Mevsimde Yeni Oyunlar", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 58, Eylül 1985, s.44.

"Sevdican, Almanya'da 68 Yerde Sahnelenenecek", **Cumhuriyet**, 28 Şubat 1985.

"Sevdican ya da İlk Kez Almanca Oynanan Türk Oyunu", **Cumhuriyet**, 17 Nisan 1985.

"9. Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri Açıklandı", **Milliyet Sanat**, s: 143, 1 Mayıs 1986, s.59.

"İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları Yönetim Kurulu'nun Açıklaması", **Milliyet Sanat**, sayı: 145, 1 Haziran 1986, s: 52- 53.

"İsmet Küntay Tiyatro Ödülü Ülker Köksal'a Verildi", **Milliyet Sanat**, sayı: 145, 1 Haziran 1986, s. 62.

"1986: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları", **Milliyet Sanat**, sayı: 159, 1 Ocak 1987, s: 8- 9.

"Devlet Tiyatroları'nda Yeni Mevsimin İlk Oyunları Açıklandı", **Milliyet Sanat**, s: 145, 1 Haziran 1986, s. 60.

"Özel Tiyatrolara Yapılacak Devlet Yardımı Belirlendi: AST'a Yardım Yok!", **Milliyet Sanat**, sayı: 149, 1 Ağustos 1986, s. 62.

"AST'a Devlet yardımı Tartışması Sürüyor: Nesin'in Protestosu, Taşcıoğlu'nu Yanıtlı...", **Milliyet Sanat**, sayı: 152, 15 Eylül 1986, s.46.

"On Beş Günün Basınından", **Milliyet Sanat**, sayı: 159, 1 Ocak 1987, s. 62.

"Tiyatro Yazarları Derneği/Çalışma Raporu, 'Türkiye'de Tiyatro Yazarı Vardır', **Milliyet Sanat**, sayı: 177, 1 Ekim 1987, s. 11.

"TYS, Tiyatroya Yönelik Eylemleri Kınadı", **Milliyet Sanat**, sayı: 163, 1 mart 1987, s.58.

"Sinan Yılı'nda 'Sinan' Oyunu", **Cumhuriyet**, 3 Temmuz 1988.

"Çağdaş sahne Kapandı", **Milliyet Sanat**, sayı: 174, 15

Ağustos 1987, s. 60.

"1986: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları", **Milliyet Sanat**, sayı: 159, 1 Ocak 1987, s: 8- 9.

"AST: Çeyrek Yüzyıllık Demokratik Kurum", **Bilim ve Sanat**, sayı:73, Ankara, Ocak 1987, s.45.

"Özel Tiyatrolara Yardım, Yeni Yönetmeliğe Bağlandı", **Milliyet Sanat**, sayı: 175, 1 Eylül 1987, s.58.

"Tiyatro", **Milliyet Sanat**, sayı: 183, 1 Ocak 1988, s. 9.

"Dostlar Tiyatrosu'ndan Yeni Etkinlikler...", **Milliyet Sanat**, sayı:184, 15 Ocak 1988, s.58.

"Türk PEN'i Yeniden Kurma Girişimleri", **Milliyet Sanat**, sayı: 200, 15 Eylül 1988, s. 31.

"Tiyatrolar Perdelerini Açıyor", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 83, Ekim 1987, s.44.

"Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri Açıklandı", **Milliyet Sanat**, sayı: 191, 1 Mayıs 1988, s. 57.

"Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 90, Mayıs 1988, s.47.

"Sanat Kurumu'nun Tiyatro Ödülleri Belirlendi", **Milliyet Sanat**, sayı: 179, 1 Kasım 1987, s. 56.

"Kültür ve Turizm Bakanlığı Ödülleri", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 84, Kasım 1987, s.49.

"Orduda Yasaklanan Kitaplara, TYS Tepkisi...", **Milliyet Sanat**, sayı: 175, 1 Eylül 1987, s. 29.

"Tiyatro Sanatı ve Devlet Tiyatroları Üzerine Düşünceler", **Milliyet Sanat**, sayı: 163, 1 Mart 1987, s: 30-31, 63.

"AST: Çeyrek Yüzyıllık Demokratik Kurum", **Bilim ve Sanat**, sayı:73, Ankara, Ocak 1987, s.44.

"Özel Tiyatrolara Destek İçin Yeni Önlemler", **Milliyet Sanat**, sayı: 202, 15Ekim 1988.

"Ulvi Uraz Ödülü 'Bebek Uykusu'nun", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 103, Haziran 1989, s. 95.

"Aydın Oyununa Aydın Tepkileri", **Cumhuriyet**, 5 Aralık 1989.

"Cumhuriyet Kızı, İstanbul'da", **Cumhuriyet**, 16 Aralık 1989.

"İsmet Küntay Ödülü de Kenan Işık'a Verildi", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 103, Haziran 1989, s.95.

"Yılın Olayları", **Milliyet Sanat**, s: 39, 1 Ocak 1982, s. 6.

"Tiyatro ve Sinema Sanatçısı Mete İnselel Öldü", **Milliyet Sanat**, sayı: 25, 1 Haziran 1981, s.56.

"Tiyatro Oyunları Ön Denetimden Geçmeyecek", **Milliyet Sanat**, sayı: 132, 15 Kasım 1985, s.58.

"Devlet Tiyatrolarında Baskılar Sürüyor" **Cumhuriyet**, 4 Mart 1980, s. 7.

"Türkiye Yazarlar Sendikası Hükümeti Uyardı", **Milliyet Sanat**, sayı: 191, 1 Mayıs 1988, s. 56.

"Günümüzde Basın... Sansür... Baskılar... , **Milliyet Sanat**, sayı: 196, 15 Temmuz 1988, s: 28- 29.

"Pir Sultan Abdal'a Yasaklamaya Tepki", **Milliyet Sanat**, sayı: 248, 15 Eylül 1990, s. 58.

"1990: Türkiye'de Yılın Sanat Olayları", **Milliyet Sanat**, sayı: 255, 1 Ocak 1991, s: 9-10.

"İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Yönetmeliği'nde Yapılan Son Değişiklikleri Nasıl Değerlendiriyorsunuz?", **Milliyet Sanat**, sayı: 238, 15 Nisan 1990, s. 24.

"Ulvi Uraz Tiyatro Ödülleri", **Hürriyet- Gösteri**, sayı: 91, Haziran 1988, s.43.

"Türkiye'de Tiyatro", **Gelişim Hachette**, Gelişim Yay. 134, İstanbul, 1986, s: 4276- 4291.

"Cüneyt Türel'le Söyleşi", **Mimesis**, sayı: 6, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1997, s: 42- 47.

Halkoyu Dergisi, Halk Tiyatrosu Sayısı, sayı: 10, Mart 1977.

"Düşünce Özgürlüğü Sahnede", **Milliyet**, 7 Şubat 1996, s. 17.

IV. TEZLER, YILLIKLAR

- AKINCI, Uğur **Çok Partili Döneme Girişte (1946- 1960) Türk Oyun Yazarlığı'nın Görünümü** (Yayınlanmamış Doktora Tezi), DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1996.
- ÇELENK, Semih **1970'den 1980'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler** (Yayınlanmamış Doktora Tezi), DEÜ. Sos. Bil. Ens. , İzmir 1997.
- GÜÇBİLMEZ, B.Beliz **1975- 1995 Arasında Türk Tiyatrosunda Aydın Olgusu** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), AÜ DTCE, Ankara 1996.
- NUTKU, Hülya **Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Tarihsel Dram Modelleri** (Yayınlanmamış Doktora Tezi), DEÜ GSF, İzmir 1983.
- ÖZBAY, Şebnem **1980 Sonrası Türk Toplumunda Değişen Değer Yargılarının Tiyatro Sanatına Etkileri** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), DEÜ GSF, İzmir 1995.
- ÖZTÜRK, Melih **1980 Sonrası Sanat Dergilerinde Türk Tiyatrosu Eleştirileri** (Yayınlanmamış Lisans Tezi), DEÜ GSF, İzmir 1991.
- ŞAHİN, Mürüvvet **1980- 1989 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu'nun Sorunlarının Cumhuriyet Gazetesine Yansıması** (Yayınlanmamış Lisans Tezi), DEÜ GSF, İzmir 1991.
- TAŞAN, Dilek **1961- 1970 Yılları Arasında Türk Tiyatrosu Sorunlarının Milliyet Gazetesine Yansıması** (Yayınlanmamış Lisans Tezi), DEÜ GSF, İzmir 1994.
- TUNCAY, Murat **Modern Türk Tiyatrosunun İlk Sıkıntıları**, DEÜ. GSF. Araştırma Raporları, İzmir 1991.
- ÜNLÜ, Aşlıhan **Türk Tiyatrosu'nda Sansür ve Oto-sansür Olgusu (1980- 1990)** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1995, s.76.

Cumhuriyet 1980, Erdini Basım ve Yayınevi, İstanbul 1980.

Cumhuriyet Yıllık'83 (12 Eylül 1980- 31 Aralık 1982), cilt: 1, Can Matbaa, İstanbul.

Cumhuriyet Yıllık'83 (12 Eylül 1980- 31 Aralık 1982), cilt: 2, Can Matbaa, İstanbul.

Cumhuriyet Yıllık'84 (1 Ocak 1983- 31 Aralık 1983), Çağdaş Yayıncılık, 1984.

Cumhuriyet Yıllık'85 (1 Ocak 1984/ 31 aralık 1984), Cumhuriyet Matbaacılık, 1985.

V. OYUNLAR

AĞAOĞLU, Adalet **Çok Uzak- Fazla Yakın**, İletişim Yayınları, İstanbul 1991.
ANDAY, M. Cevdet **Ölümsüzler Toplu Oyunları -1**, Adam Yay., İstanbul 1987.

ARAZ, Nezihe **Afife Jale**, Çoğaltılmış Metin, Özdemir Nutku Belgeliği.
Ballar Balını Buldum, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.

ASENA, Orhan **Ayla Öğretmen**, İlke Yay., Ankara 1994.
Yıldız Yargılanması, Cem Yayınevi, İstanbul 1990.
Seyisbaşı Konağı, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
İlk Yıllar (Roksolan), Çoğaltılmış Metin, Özdemir Nutku Belgeliği.

Ölümü Yaşamak, Çoğaltılmış Metin.
Ankara 1920, Çoğaltılmış Metin.
ATAY, Cahit **Dalgacı Mahmut Kendine Dön**, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji

- Bürosu, Ankara.
Godot'yu Beklemezken, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
Mangoma Maskeleri, Çoğaltılmış Metin, Özdemir Nutku Belgeliği.
- AYVAZ, Ülkü **Toplu Oyunları 1** (*Nihavent Longa/ Vali- i Vilayet Hademe-i Devlet/ Yeniden Yaratma*), Mitos- Boyut, Tiyatro/ Oyun Dizisi 43, İstanbul 1995.
Vali-i Vilayet Hademe-i Devlet, Cem Yayınevi, İstanbul 1987.
- BAYDUR, Mehmet **Cumhuriyet Kızı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990.
Yangın Yerinde Orkideler, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990.
Toplu Oyunları 1 (*Doğum/ Limon/ Yalnızlığın Oyuncakları/ Kadın İstasyonu*), Mitos- Boyut, Tiyatro/ Oyun Dizisi 12, İstanbul 1993.
Toplu Oyunları 2 (*Düdüklüde Kıymalı Bamba/ Aşk/ Vladimir Komarov*), Mitos- Boyut, Tiyatro/ Oyun Dizisi 20, İstanbul 1993.
Toplu Oyunları 3 (*Yeşil Papağan Limited/ Sevgi Ayakları/ Kamyon*) Mitos- Boyut, Tiyatro/ Oyun Dizisi 38, İstanbul 1994.
Kuşluk Zamanı, Çoğaltılmış Metin, Hülya Nutku Belgeliği.
Maskeli Süvari, Çoğaltılmış Metin, Hülya Nutku Belgeliği.
- BİLGİNER, Recep **Ben Kimim?**, Devlet Tiyatroları Yayınları, Ankara 1980.
Karım ve Kızım, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
Oyun Bitti, Çoğaltılmış Metin.
- BUĞRA, Tarık **Yunus Emre** Çoğaltılmış Metin.
- BURAK, Sevim **Sahibinin Sesi**, Adam Yay., Ankara 1982.
İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar, Nisan Yay., İstanbul 1995.

- CUMALI, Necati **Bütün Oyunları 1** (*Mine/ Dün Neredeydiniz/ Vur Emri*), Tekin Yayınevi, İstanbul 1983.
Yalnız Ölü, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
Devetabanı, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
Bir Sabah Gülererek Uyan, Çoğaltılmış metin
- CÜCENOĞLU, Tuncer **Toplu Oyunları 1** (*Çıkmaz Sokak/ Dosya/ Kör Döğüşü*), Mitos- Boyut, Tiyatro/ Oyun Dizisi 18, İstanbul 1993.
Toplu Oyunları 2 (*Helikopter / Yıldırım Kemal/ Kadıncıklar*), Mitos- Boyut, Tiyatro/Oyun Dizisi 32, İstanbul 1993.
Biga- 1920, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
- DİLMEN, Güngör **Hasan Sabbah**, Tiyatro Yayınları, İstanbul 1983.
Aşkımız Aksaray'ın En Büyük Yangını, Türkiye İş Bank. Kül. Yay., İstanbul 1989.
Hakimiyet-i Milliye Aşevi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992.
Devlet ve İnsan, Cem Yayınevi, İstanbul 1990.
- ERDURAN, Refik **Tamirci**, Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul 1993.
- ERENUS, Bilgesu **Arka Bahçe**, Akış Yayıncılık, İstanbul 1990.
Güneyli Bayan, Güncel Yayınlar, İstanbul 1984.
Misafir, Çoğaltılmış Metin, Güzel Sanatlar Fakültesi Kitaplığı.
Kaside, İzlem Yayınları, İstanbul 1980.
555 K, Haziran Yayınevi, İstanbul 1987.
- ERİM, Müzeyyen **Hulusi Beyin Kızları**, Çoğaltılmış Metin.
- GİZ, Adnan **Sokullu Ne Yapmalıydı**, Devlet Tiyatroları Yayını 6, Ankara 1981.
- GÖKGÜCÜ, Erhan **Giordano Bruno**, Hacan Yayınları, Ankara 1986.
- GÜNER, Orhan **Toplu Oyunları 1** (*İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları/ Sevdalı Bulut/ Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar*), Mitos- Boyut, Tiyatro/ Oyun Dizisi 56, İstanbul 1996.

- IRMAK, O. Coşkun **Kuş, Çoğaltılmış Metin.**
Rüzgar Sayfayı Çevirdi, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
Bodrumdaki Kırçiceği, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
Paris, Çoğaltılmış Metin, Özdemir Nutku Belgeliği.
- IŞIK, Haluk **Külrenge Sabahlar, Temmuz Kitabevi, İzmir 1996.**
- IŞIK, Kenan **Bebek Uykusu, Çoğaltılmış Metin.**
Behçet Beyin Fötr Şapkası, Çoğaltılmış Metin.
- KÖKSAL, Ülker **Toplu Oyunları 1 (Uzaklar/ Bir Garip Oyun/ Sevdalı Fidanlar/ Karanlıkta İlk Işık-Kubilay), Mitos- Boyut, Tiyatro/Oyun Dizisi 10, İstanbul 1993.**
Toplu Oyunları 2 (Sacide/ Yollar Tükendi, Ademin Kaburga Kemiği/ Gün Dönerken), Mitos- Boyut, Tiyatro/Oyun Dizisi 40, İstanbul 1994.
- MERİÇ, Nezihe **Sevdican, Çoğaltılmış Metin.**
- MURATHAN, Mungan **Taziye, Metis Yayınları, İstanbul 1995.**
Bir Garip Orhan Veli, Çoğaltılmış metin
- MÜDERRİSOĞLU, Yeşim
- TÜRKER, Yıldırım **Gölge Ustası, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.**
- OFLAZOĞLU, Turan **Kösem Sultan, Adam Yay., Ankara 1982.**
Cem Sultan, Çoğaltılmış Metin, Özdemir Nutku Belgeliği.
III. Selim, Çoğaltılmış Metin.
Sinan, Çoğaltılmış Metin.
- ONAY, Yılmaz **Toplu Oyunları 1 (Sanatçının Ölümü/ Arafta Kalanlar/ Karagöz'ün Muamması), Mitos- Boyut, Tiyatro Dizisi 3, İstanbul 1992.**
Toplu Oyunları 2 (Karadul Efsanesi/ Hücre İnsanı Prometheia/ Karakedi Geçti/ Tren Gidiyor) Mitos- Boyut, Tiyatro/Oyun Dizisi 34, İstanbul 1994.
Bu Zamlar Bana Karşı, Çoğaltılmış Metin.



- ÖZAKMAN, Turgut** **Toplu Oyunları** (*Ah Şu Gençler/ Töre/ Ocak*), Boyut, Tiyatro Dizisi 2, İstanbul 1991.
- Toplu Oyunları 2** (*Sarıpınar 1914/ Fehim Paşa Konağı/ Resimli Osmanlı Tarihi/ Bir Şehnaz Oyun*), Boyut, Tiyatro Dizisi 5, İstanbul 1992.
- Ben Mimar Sinan**, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
- PAZARKAYA Yüksel** **Mediha**, Çoğaltılmış Metin.
- SAV, Ergun** **Bir Başkası**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1995.
- SAYIN, Hidayet** **Yıldırım Beyazid**, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
- SÜMER, Dinçer** **Toplu Oyunları 1** (*Eski Fotoğraflar/ Gül Satardı Melek Hanım, Katip Çıkmazı, Maviydi Bisikletim*), Mitos-Boyut, Tiyatro/Oyun Dizisi 37, İstanbul 1994.
- Maviydi Bisikletim**, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
- Beni Dünya Kadar Sev**, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.
- ŞENSOY, Ferhan** **Şahları da Vururlar**, Ortaoyuncular Yayınları, İstanbul 1988.
- UÇAR, Burak Mikail** **Toplu Oyunları 1** (*Umut Cinayeti/ Oda Saklambacı/ Şamatacılar*), Mitos- Boyut, Tiyatro/ OYun Dizisi 30, İstanbul 1994.
- ZEYBEK, Haşmet** **Zilli Şıh**, Çoğaltılmış Metin, Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü Dramaturji Bürosu, Ankara.