

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Demet SUSTAM

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN PİYESLERİNDE SOSYAL ELEŞTİRİ

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2017

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Demet SUSTAM

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN PİYESLERİNDE SOSYAL ELEŞTİRİ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Tarana OKTAN

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2017

T.C.
Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Demet SUSTAM'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan (Danışmanı) : Yrd. Doç. Dr. Tarana OKTAN (İmza)
Üye : Doç. Dr. Muvaffak DURANLI (İmza)
Üye : Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU (İmza)

Tez Başlığı: Reşat Nuri Güntekin'in Piyeslerinde Sosyal Eleştiri

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 07.07.2017

Mezuniyet Tarihi : 26.07.2017

(İmza)

Prof. Dr. İhsan BULUT

Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Reşat Nuri Güntekin’in Piyelerinde Sosyal Eleştiri” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

(İmza)

Demet SUSTAM





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Demet SUSTAM
Öğrenci Numarası	20145242002
Enstitü Ana Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(×) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı	Yrd. Doç. Dr. Tarana OKTAN
Tez Başlığı	Reşat Nuri Güntekin'in Piyeslerinde Sosyal Eleştiri
Turnitin Ödev Numarası	831559427

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 169 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 18/07/2017 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç %3

alıntılar dahil % 6'dır.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(×) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

18/07/2017

Yrd. Doç. Dr. Tarana OKTAN

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR LİSTESİ	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
ÖNSÖZ	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN SANAT HAYATINDA TİYATRONUN YERİ

1.1 Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Düşünceleri	14
1.1.1 Genel Hatlarıyla Tiyatro	17
1.1.2 Oyunculuk ve Sahne Sanatları ile İlgili Fikirleri	20
1.1.3 Tiyatro Tarihi ve Fransız Tiyatrosuna Dair	22
1.1.4 Türk Tiyatrosuna Dair	22
1.1.5 Darülbedayiye Dair	24
1.1.6 Tercüme ve Adaptasyon Meselesi	26
1.1.7 Geleneksel Tiyatroya Yönelik Eleştiriler	27

İKİNCİ BÖLÜM

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN PİYESLERİNDE SOSYAL ELEŞTİRİ

2.1 Sosyal Yapı	29
2.1.1 Aile Kurumu	32
2.1.1.1 Eşler Arasında Uyumsuzluk	32
2.1.1.2 Çocuk Gelişiminde Ailenin Rolü	44
2.1.1.3 Bir Otorite Kaynağı Olarak Baba Figürü	49
2.1.2 Toplum ile Birey İlişkisi	54
2.1.2.1 Toplumsal Baskı	54
2.1.2.2 Kişilerin Bireysel Gelişimlerini Tamamlamadan Toplumsal Hayatta Yerini Alması	55
2.1.2.3 Bireyin Ülke Kalkınmasındaki Rolü	56
2.1.2.4 Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadına Bakış	58
2.1.2.5 “Sözde” Aydınlarla Yönelik Eleştiri	62
2.1.3 Sosyal Sınıf Çatışmaları	65
2.1.3.1 İstanbullu ile Anadolu İnsanı Arasındaki Çatışma	65
2.1.3.2 Bireyler Arasında Sosyal Statüden Kaynaklanan Ayrım	71
2.1.3.3 Yöneticiler ve Halk Arasındaki Çatışma	72
2.2 Dinin Yozlaştırılması ve Devlet İşlerinde Bozulma	75

2.2.1	Dinin Yozlaştırılması.....	76
2.2.1.1	Din Kisvesi Altında Riyakârlık.....	76
2.2.1.2	Bilimin Karşısına Dinin Çıkarılması	80
2.2.1.3	“Sözde” Din Adamlarına Yönelik Eleştiri.....	82
2.2.2	Devlet İşlerinde Bozulma	84
2.2.2.1	Memur ve Memuriyet Eleştirisi	84
2.2.2.2	Demokrasi Adı Altında Diktatörlüğün Sürdürülmesi	87
2.2.2.3	Devlet Kurumlarına Yönelik Eleştiri Eksikliği	91
2.2.2.4	Devlet İşlerinde Usulsüzlük	95
2.3	Ahlaki Ekonomik ve Kültürel Sorunlar	96
2.3.1	Ahlaki Sorunlar	97
2.3.1.1	Zenginlik ve Emek Arasındaki Orantısızlık	97
2.3.1.2	Maddi Değerlerin Öncelik Kazanması.....	99
2.3.1.3	İltimas, Yolsuzluk ve Rüşvet	102
2.3.2	Ekonomik Sorunlar	106
2.3.2.1	Birinci Dünya Savaşı Öncesi Anadolu’nun Durumu.....	106
2.3.2.2	Millî Mücadele Sonrası Anadolu’nun Durumu	106
2.3.2.3	İkinci Dünya Savaşı ve Sonrasında Ülkenin Durumu	108
2.3.3	Kültürel Sorunlar	109
2.3.3.1	Kültürel Çözülme.....	109
2.3.3.2	Kuşak Çatışması	114
2.3.3.3	Batılı Tarzda Yaşamın Benimsenmesi ile İçtimaî Hayatta Yenilikler.....	120
2.3.3.4	Değer Yitimine Uğrayan Kavramlar.....	123
2.3.3.4.1	İdealizm	123
2.3.3.4.2	Namus	129

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REŞAT NURİ GÜNTEKİN’İN MEKTEP PİYESLERİ

SONUÇ	142
KAYNAKÇA	147
Ö Z G E Ç M İ Ş	156

KISALTMALAR LİSTESİ

TALİD :	Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi
DİA :	Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
bk. :	Bakınız
Ty. :	Tarih yok
Yy. :	Yazar yok

ÖZET

1914'te Darülbeyin'in kurulması ile birlikte Türk tiyatrosu büyük bir aşama kaydetmiştir. Ülkede tiyatro faaliyetleri artmış, sahnelenen oyunlarla ve genel anlamda tiyatro ile ilgili yazılar yaygınlaşmıştır. Ancak tiyatroya olan ilgideki bu hızlı artış, kaliteyi düşürmüş ve yazıların geneli, kişisel beğeniler çerçevesinde kaleme alınmıştır. Eline kalem alan herkesin tiyatro ile ilgili eleştiriler yazdığı böyle bir ortamda Reşat Nuri Güntekin, çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanmış tiyatro makaleleriyle alana büyük katkı sağlamıştır. Onun bu yazılarında yaşadığı dönemin tiyatro sorunları ile ilgili hemen her meseleye yer verdiği görülür. Güntekin, makalelerinde tiyatronun tarihinden oyuncu ve sahne sorunlarına kadar birçok konu üzerinde düşünmüş, Türk tiyatrosunun sorunları ile ilgili çözümler üretmeye çalışmıştır. Telif, tercüme ve adapte piyesleri Darülbeyide sahnelenmiştir. Güntekin'in telif piyesleri, döneminde nitelikli telif piyeslerin azlığı nedeniyle önemlidir. Bu çalışmada yazarın telif piyeslerinde işlediği sosyal sorunlar belirlenmiş, belirlenen aksaklıklar sınıflandırılarak piyeslere toplu şekilde bakılmaya çalışılmıştır. Ekonomik sorunlardan kültür ve ahlak sorunlarına kadar birçok konuya piyeslerde yer verildiği tespit edilmiş, bu yönü ile yazarın yaşadığı dönemin problemlerini eserlerine yansıttığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Reşat Nuri Güntekin, Türk Edebiyatı, Türk Tiyatrosu, Sosyal Eleştiri.

SUMMARY

SOCIAL CRITICISM IN THE REŞAT NURI GÜNTEKİN'S PLAYS

With the establishment of Darülbedayi in 1914, Turkish theatre made a great progress. Theatre activities have increased, articles on stage plays and general theatre have become widespread in the country. However, this rapid increase in the interest to theatre has reduced quality and many articles have been written framework of personal liking. In such an environment where everyone writes critiques on theatre, Reşat Nuri Güntekin has made a great contribution to field with his articles published in various newspapers and magazines. It can be seen that Güntekin has involved in almost every theatre problem in his period in these articles. He has thought about many issues, from the history of theatre to actors and stage problems. He has tried to make solution for the problems of the Turkish theatre. Copyrighted, translated and adapted plays have been staged in Darülbedayi. Especially his own plays are important because of the lack of qualified copyrighted plays of that period. In this study, it has been determined the social problems in Güntekin's own plays and it has been tried that plays are collectively viewed by classifying determined defects. Many issues including economic, cultural and ethical have been determined in the plays. With this feature, it has been deduced that the author has reflected the problems of his time in his works.

Keywords: Reşat Nuri Güntekin, Turkish Literature, Turkish Theatre, Social Criticism.

ÖNSÖZ

Türk edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan Reşat Nuri Güntekin üzerine yapılan çalışmaların sayısı oldukça fazladır. Bu çalışmaların çoğunluğu onun romancılığı ile ilgilidir. Reşat Nuri'nin romanlarındaki çocuk, öğretmen ve kadın tipleri, yolculuk arketipi, nesil çatışmaları, baba figürü araştırmacılar tarafından incelenmiştir. Güntekin, eserlerinde Türkçenin en yalın ve güzel söyleyişlerine yer vererek dilin sadeleşme hareketine katkı sağlamıştır. Bundan dolayı romanları, söz dizimi ve cümle yapısı açısından da birçok çalışmaya kaynaklık etmiştir.

Güntekin'in romancılığının gölgesinde kalmış olan piyes yazarlığı ise araştırmacılar tarafından yeterli ilgiyi görmemiştir. Oysa yazarın romancılıktan önce başladığı ve büyük bir tutku ile sürdürdüğü tiyatroculuğu çok yönlü bir uğraş olarak ömrü boyunca devam etmiştir. Bu uğraş, oyun yazarlığından eleştirmenliğe, edebî heyet üyeliğinden Devlet Konservatuvarının kuruluş çalışmalarına kadar uzanmıştır. Yazarın tiyatro metinleri, birçok romanını öncelikle piyes hâlinde yazmış olması sebebiyle romanlarına da kaynaklık etmiştir. Bundan dolayı hem diğer kurgusal eserleri ile bağlantılı olması hem de yazarın yazın hayatında büyük bir öneme sahip olması nedeniyle Reşat Nuri'nin tiyatroculuğu incelenmesi gereken bir konudur.

Bu tez, yukarıda bahsedilen gereklilik doğrultusunda, Güntekin'in sanat yaşamında önemli bir yere sahip olan tiyatroculuğa dikkat çekmek ve onun piyeslerindeki sosyal eleştiri unsurlarını tespit etmek amacıyla yazılmıştır. Güntekin'in tiyatro ile ilgili makalelerinde yer alan fikirleri ve sorunlara yönelttiği çözümler yaşadığı dönem için oldukça yapıcıdır. Yazarın bu makalelerinde tiyatronun toplumsal yaşamda yerini alması için önerilerde bulunduğu göze çarpar. Reşat Nuri'nin piyeslerindeki meseleler ise Türk tiyatrosunun Tanzimat'tan beri yaslandığı sosyal fayda fikri ile benzerlik göstermektedir.

Bu konuyu çalışmam için beni teşvik eden ve çalışmanın her aşamasında bana yol gösteren danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Tarana Oktan'a, tezimi büyük bir titizlikle okuyarak düşüncelerini paylaşan Doç. Dr. Bedia Koçakoğlu'na, kaynak erişiminde yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Oğuzhan Karaburgu'ya, yazma sürecinde fikir alışverişinde bulunduğum Arş. Gör. Banu Durgunay'a teşekkürü bir borç bilirim.

Demet SUSTAM

Antalya, 2017

GİRİŞ

Yazarı, oyuncusu, dekorcusu, yönetmeni ve seyircisi ile kolektif bir üretim olan tiyatronun yaşadığı toplumla olan bağı kuvvetlidir. Özdemir Nutku, *Dram Sanatı* adlı kitabında tiyatronun birbirinden koparılamayacak olan *ikili* özden meydana geldiğini belirtmiştir. Bunların ilki düşünce biçimini saptayan ve güncel bir olayı yansıtan konudur ki buna *tarihsel* öz denir. İkincisi ise insan yaşamının evrensel değerlerini ve varoluşunu araştıran büyüdür, buna da *evrensel* öz denir. Tiyatronun yaşadığı toplum ile bağlantı kurmasını sağlayan tarihsel öz “güncel olma niteliği içinde tarih boyunca değişerek, her çağın gereksinimlerine göre dönüşüme giren, dinamik, genellemesine olan bir yönelimdir.” Seyircinin yaşadığı sıkıntıları sahnede görmesini sağlayarak bir çeşit *arınma* sağlar. Seyircinin “aktif duruma gelebilmesi, kendi içinde artmaya, çoğalmaya gidebilmesi için, bu genellemesine yönelişe sıkı sıkıya bağlı olan derinlemesine yöneliş yaşaması zorunludur”. Derinlemesine yöneliş evrensel öz ile sağlanır. Böylece seyircinin duygu yoluyla tepkisi sağlanır ve algılama yolu ile akıl desteklenmiş olur (Nutku, 2013: 17). Kısacası tiyatro toplumu ilgilendiren meseleleri bireysel algılayış yöntemleri ile aktararak var olur.

Tiyatro içerisinde bulundurduğu *tarihsel* öz nedeniyle hemen her dönem ve toplumda sosyal meselelere ışık tutmuştur. Bu durum Türk tiyatrosu için de geçerlidir. Batılı anlamda tiyatronun ülkeye girdiği Tanzimat Döneminde meseleye çoğunlukla sosyal fayda açısından yaklaşmış ve tiyatronun yaşanılan çağ ile bağlantısı kurulmuştur. Bu dönemde Batı’dan alınan türler arasında tiyatronun özel bir önemi vardır. Çünkü tiyatro, halkın büyük bir çoğunluğunun okuma yazma bilmediği bu yıllarda, görsel bir yapıya sahip olması dolayısıyla öğretici bir misyon yüklenmiştir (Karaca, 2006: 147). Yazarlar da tiyatroyu bir kürsü olarak görmüş ve toplumsal kalkınmayı hızlandıracak nitelikteki düşüncelerini bu vasıta ile halka iletmiştir.

Tanzimat Döneminde özellikle Namık Kemal tiyatronun fikirleri yayma konusundaki önemini fark etmiştir. Yazar, tiyatroyu eğlencelerin “en edibânesi ve binaenaleyh en faydalısı” olarak tanımlamış ve onu gerçeklerin süslenmiş hâline benzetmiştir (Kemal, 1996: 88). İnci Enginün, bu dönemde Namık Kemal ile birlikte Ahmet Mithat Efendi’nin de tiyatronun halk üzerindeki eğitici yönünden faydalandığını kaydetmiştir (Enginün, 2012: 709). Ahmet Mithat, *Menfa* isimli eserinde tiyatronun kitaba göre daha geniş kitlelere ulaşabileceğini bundan dolayı

halkın tiyatro vasıtası ile terbiye edilmesinin daha kolay olduğunu belirtmiştir (Aktaran, Enginün, 1998: 9).

Türk tiyatrosu, toplumsal meselelerle Tanzimat'ta kurduğu bağı ilerleyen dönemlerde de sürdürmüştür. Yazılan piyeslerde devrin sosyal veya siyasî havasının akisleri görülmüştür. Tanzimat Döneminde sadece sonuçları itibarıyla ibret kısımları ön plana çıkarılarak verilen gelenek ve göreneklerin toplum üzerindeki baskısı, görücü usulü ile evlenmenin yanlışlığı, bozulan din algısı, moda düşkünlüğü gibi konular sonraki yıllarda da tiyatro tekniği geliştirilerek işlenmeye devam etmiştir (Töre, 2009: 2210). Servet-i Fünun Dönemi'nde sansür nedeni ile ara verilen tiyatro faaliyetlerine II. Meşrutiyet'ten sonra yeniden başlanmıştır.

II. Meşrutiyet'in hürriyet ortamı içerisinde başlangıçta hafiyeli, casuslu İstibdat'ın baskı ve işkenceleri piyeslere konu olmuştur. 1914'ten sonra Darülbeyin'in kurulması ile birlikte başlayan süreç ise ülkede bir tiyatro yaşantısının kurulmasının temeli olarak görülebilir. Çünkü henüz olgunlaşmamışken İstibdat Dönemi'nde sekteye uğratılan Türk tiyatrosu, Darülbeyin ile birlikte kendisine kalıcı bir sahne bulmuş ve bu dönem yazarları piyes yazmaları için teşvik edilmiştir. Tanzimat Dönemi'nde görülen gençlerin yetiştirilmesi, eş seçimi gibi meseleler bu dönem eserlerinde de işlenmeye devam eden sosyal konulardır. Aile kurumu üzerinde düşünen yazarlar, değişmeye başlayan toplumsal yapının yoz ve yobaz çehresi ile Batılılaşma adı altındaki ahlaki çöküntüyü örneklerle ortaya sermiştir (Töre, 2009: 2211).

Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde ise 1960'lı yıllara kadar benzer konuların devam ettiği görülür. Ailenin problemleri, değer yargılarının değişmesi ve dini yozlaşma piyeslerde yer alan en temel toplumsal meselelerdir. Cumhuriyet Dönemi'ni önceki dönemlerden ayıran en belirgin fark ise tiyatronun artık devlet eli ile desteklenmesidir. "Osmanlı döneminde diğer sanatlarda olduğu gibi tiyatro sanatı da zenginlik ve modernliğin göstergesi olarak görülüp lüks bir eğlence türü sayılırken Cumhuriyet devrinde medeniyetin olmazsa olmaz bir bütünü olarak değerlendirilmiş ve bütün ülkeye yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır" (Buttanrı, 2006: 204). Ayrıca Cumhuriyet'in ilk yıllarında yeni rejimin ilkelerinin piyesler vasıtası ile halka benimsetilmek istenmesi, tiyatro ile toplum arasında zaten var olan bağı güçlendirmiştir.

Yukarıda kısaca özetlenmeye çalışılan Türk tiyatrosunun sosyal meselelerle olan bağı Reşat Nuri Güntekin'in de mensup olduğu tiyatro algısını vermesi açısından önemlidir. Reşat Nuri'nin piyeslerini kaleme aldığı 1916-1956 yılları arasında Türk tiyatrosunun genel eğilimi toplumsal meselelere ailenin problemlerini merkeze alarak yaklaşmaktır. Güntekin'in de piyeslerinde en kapsamlı meselelere dahi çoğunlukla aile özelinde yaklaştığı görülür. Yaşadığı

dönemin tiyatro algısına bağlı kalan yazarın en büyük başarısı ise ele aldığı konular üzerinde derinlikli şekilde düşünerek farklı bakış açıları geliştirmesidir. Özellikle Cumhuriyet'ten önce yazdığı piyeslerinde eşlerini aldatan kadınlara haklı gerekçeler yaratması, dönemin genel eğilimi olan *kötü kadın* yaratma algısına aykırı olması nedeniyle önemlidir. Türk tiyatrosunda yanlış Batılılaşma ile birlikte gelen ahlaki çöküntüyü konu alan piyeslerin sayısının fazlalığına rağmen *Yaprak Dökümü*, meselenin birçok yönden ele alınması ve tek bir tarafı haksız düşürecek yargılara yer vermeyerek ders verici olmaktan uzak olması dolayısıyla bu konuda yazılmış olan piyeslerin en başarılıları arasında gösterilir¹.

Merkezi toplumsal meseleleri alan telif piyeslerinin yanında, Reşat Nuri tercüme ve adapte piyesleri ile de Türk tiyatro edebiyatına katkı sağlamıştır. Darülbeydinin kurulduğu ilk yıllarda yaşanan adapte modası göz önüne alındığında onun telif eserlerinin önemi daha iyi anlaşılmaktadır. Tiyatroyu çağdaş yaşamın olmazsa olmaz bir parçası olarak gören Güntekin, bu dönemde hem yazdığı yazılarla ülkede bir tiyatro hayatının gelişmesi için uğraşmış, hem de konusunu toplumsal gerçeklerden alan piyesleri ile halkın ilgisini çekerek onları tiyatroya yönlendirmiştir. Tiyatronun *birliktelik başarısı* ile tamamlanan bir sanat olduğu düşünüldüğünde Güntekin'in bu hizmeti önem kazanmaktadır. Reşat Nuri'nin Cumhuriyet'e kadar yazdığı piyeslerinin halk tarafından beğenilip izlenmesi hem ekonomik zorluklar çeken tiyatro sahneleri için avantaj sağlamış hem de henüz tiyatro görgüsü oluşmamış seyirciye tiyatro zevki aşlamak için önemli bir girişim olmuştur².

Güntekin yazın hayatının çok önemli bir bölümünü kapsayan piyes yazarlığına zaman zaman ara verse de asla ilgisini tam olarak kesmemiş, kendisi ile yapılan bütün röportajlarda tiyatronun hayatındaki önemine değinmiştir. Kendisi ile ilgili anlatılan anılarda ve ölümünden sonra kaleme alınan yazılarda da adı hep tiyatro ile birlikte anılmıştır. Fakat Reşat Nuri'nin tiyatro ile olan kuvvetli bağına rağmen bu yönü üzerinde ayrıntılı ve kapsamlı bir çalışma bu zamana kadar yapılmamıştır.

1972 yılında Sezai Güneş, Prof. Dr. Mehmet Kaplan danışmanlığında bir bitirme tezi hazırlamıştır³. Tezde telif piyesler özetleri verilerek tanıtılmıştır. Piyesler ile ilgili sahnelendikleri

¹ bk. (Buttanrı, 2006: 204)

² Güntekin'in piyesleri de tıpkı romanları gibi yoğun kitlelerce sevilmiştir. Burhan Arpad'ın *Perde Arkası*'nda aktardığına göre *Taş Parçası*, Yeni Sahnede defalarca kez oynanmış ve iş yapmayan piyeslerin ardından *Taş Parçası*'nın afişleri asılarak tiyatro salonu doldurulmuştur (Arpad, 1959: 65-66). *Yaprak Dökümü* 1944 yılında yüzüncü gösterimine ulaşan ilk piyes olmuş (And, 1983a: 515) ve Muhsin Ertuğrul bundan dolayı duyduğu sevinçli bir yazı ile paylaşmıştır (Ertuğrul, 1944: 14,15).

³ bk. (Güneş, 1972)

dönemde yazılmış yazıların dipnotlarda ve ilgili bölümlerde verilmesi tezin bu alana sağladığı en önemli katkıdır. Nihat Taydaş'ın *Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı* adlı çalışmasını da burada anmak gerekir. Taydaş kitabında Reşat Nuri'nin tiyatro ile ilgili yazılarından seçmeler yapmış ve daha sonra onun piyeslerini Cumhuriyet'ten önce yazılanlar ve sonra yazılanlar olarak ikiye ayırarak genel bir değerlendirmeye gitmiştir⁴. Bunların dışında Prof. Dr. Metin And, Prof. Dr. Sevdâ Şener gibi tiyatro tarihçileri Türk tiyatro tarihini ele aldıkları eserlerinde Reşat Nuri'ye değinmişlerdir⁵.

Güntekin'in piyesleri ile ilgili en kapsamlı ve bütünlüklü yazıyı Prof. Dr. Sevdâ Şener yazmıştır. 1981 yılında *Türk Dili*'nde "Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı" adıyla basılan yazı, 1989 yılında *Hürriyet Gösteri*'de "Oyun Yazarı Reşat Nuri Güntekin" adıyla ufak değişiklikler ile yeniden yayımlanmıştır. Bu yazıda Şener, yazarın kullandığı tiyatro tekniklerini kısaca değerlendirmiş ve oyunlarını konularına göre sınıflandırarak ele almıştır. *Çağdaş Türk Tiyatrosu'nda Ahlâk Ekonomi ve Kültür Sorunları (1923-1970)* ve *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)* adlı Cumhuriyet dönemi piyeslerini değerlendirdiği eserlerinde ise Güntekin'i dönemin tiyatro algısı açısından değerlendirmiş, onun diğer yazarlarla olan benzerlik ve farklılıklarını saptamıştır. Şener'in *Oyunlar ve Gerçekler*'inde ise *Yaprak Dökümü* piyesi detaylı şekilde incelenmiştir.

Metin And, *Türk Dili* dergisine yazdığı "Reşat Nuri Güntekin'in Cumhuriyet'ten Önceki Tiyatro Çalışmaları" ile *Türk Tiyatrosu* dergisinde yayımlanan "Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro" adlı yazılarında daha çok yazarın piyeslerinin künyesini vermeye çalışmış ve kısa değerlendirmelere gitmiştir. And, Güntekin'in piyesleri ile ilgili ilk bibliyografya denemesinin Baha Dürder tarafından *Varlık*'ın 15 Ocak 1957 tarihli sayısında yapıldığını belirtmiştir. Türkan Poyraz ve Muazzez Alpbek'in *Reşat Nuri Güntekin Hayatı ve Eserlerinin Tam Listesi* adlı çalışmaları da 1957 senesinde Baha Dürder'in *Varlık*'taki yazısından sonra yayımlanmıştır. Her iki çalışmada da telif piyesler ile tercüme ve adapteler ayrı ayrı sıralanmış, bunlar da kendi içerisinde basılanlar ve basılmayanlar olarak ikiye ayrılmıştır. Ancak 1957 tarihinden itibaren Güntekin'in piyesleri basılmaya devam etmiş, böylece bu iki kaynaktan yer alan bibliyografyalar güncelliğini kaybetmiştir. Ayrıca iki kaynak arasında kronolojik tutarsızlıklar da mevcuttur. Bunlar dışında Güntekin'in biyografisini kaleme alan araştırmacılar da piyeslerinin listesini

⁴ bk. (Taydaş, 2000).

⁵ bk. (And, 1983a). (And, 1983b), (Şener, 1971), (Şener, 1972), (Şener, 1989: 23-27), (Şener, 1981: 370-377), Şener, 1990: 467-475), (Şener, 2007).

vermiştir. Ancak bu kaynaklar içerisinde de eserlerin bazen fazla bazen eksik verildiği ya da tercüme eserin telif eserler arasında gösterildiği durumlar gözlemlendiği için çalışmamızın temel metinleri olan Reşat Nuri'nin telif piyeslerinin tam listesi aşağıda verilmeye çalışılmıştır. Güntekin'in mektep temsilleri ile birlikte sayısı yirmi dördü bulan telif piyeslerinin kronolojik listesi şu şekildedir:

Telif-Basılanlar: *Hançer* (1336), *Eski Rüya* (1338), *Taş Parçası* (1926), *Babür Şah'ın Seccadesi* (1931), *Felâket Karşısında-Gözdağı-Eski Borç* (1931), *Hülleci* (1935), *Bir Yağmur Gecesi* (1941), *Yaprak Dökümü* (1971), *Eski Şarkı* (1971), *Bahkesir Muhasebecisi* (1971), *Tanrı Dağı Ziyafeti* (1971).

Telif-Basılmayanlar: *Gönül* (1923), *Ağlayan Kız* (1946), *Bu Gece Başka Gece* (1956).

Mektep piyesleri: *Ümidin Güneşi* (1924), *Gazeteci Düşmanı-Şemsiye Hırsızı* (1924), *Bir Köy Hocası* (1928)⁶, *Bir Kır Eğlencesi* (1931), *Ümit Mektebinde* (1931), *İstiklâl* (1933), *Vergi Hırsızı* (1933).

Gazeteci Düşmanı ve *Şemsiye Hırsızı* adlı mektep piyesleri birer perdelik dolantı komedyasıdır ve herhangi sosyal veya psikolojik bir kaygı gütmeyiz. Bundan dolayı bu iki eser çalışmanın dışında bırakılmıştır.

Kır Çiçeği Güntekin'e atfedilen eserler arasında dikkat çekmektedir. Bu eser iki kaynaktan telif piyesler arasında anılmaktadır⁷. Eser müstear isimle yazılmıştır⁸. Sezai Güneş bu ismi Selmî Rüşdi olarak okumuştur. Ancak kelimenin Selmâ Rüşdi şeklinde okunması da mümkündür. Hangi şekilde okunursa okunsun bu isim Güntekin'in bilinen veya sonradan ona ait olduğu ispat edilen müstearları arasında bulunmamaktadır⁹. Bu müstearın Reşat Nuri'ye ait olup olmadığı meselesi gelecekte bulunacak başka belgeler ve çalışmalarla aydınlatılmayı bekleyen bir meseledir. Ayrıca 1926-1927 sezonunda Darülbedayide *Kır Çiçeği* adlı bir piyesin sahnelendiğini Refik Ahmet Sevengil *Türk Tiyatrosu Tarihi* kitabında kaydetmiştir. Ancak Sevengil'in çalışmasında bu piyesin Bedia ve Ahmet Muvahhit tarafından Fransızcadan uyarlandığı belirtilmiştir. O dönemde farklı kişilerin aynı eseri tercüme veya adapte ettiği durumlar mevcuttur. Örneğin, Güntekin'in Georges Feydau'dan adapte ettiği *Bahar Hastalığı*, 1924 yılında

⁶ Bu piyes 1927 yılında İzmir'de yayımlanmakta olan *Fikirler* isimli derginin 7. sayısında *Bir Köy Muallimi* adıyla tefrika edilmeye başlanmış, 1928'de Ahmet Halit Kitabevi tarafından *Bir Köy Hocası* adıyla basılmıştır. 1973'te İnkılâp ve Aka Kitabevleri, eseri *Bir Köy Öğretmeni* adıyla basmıştır.

⁷ Bu konu ile ilgili olarak Sezai Güneş'in bitirme çalışmasına ve *DİA*'nın Güntekin maddesine bakınız. (Güneş, 1972: 79-94), (Çelik, 1996: 309)

⁸ Eser, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesinde YZ_00751 demirbaş numarası ile kayıtlıdır.

⁹ bk. (Karaburgu, 2006: 525- 535).

Tok Göz gazetesinin 84. sayısında Hayreddin Tevfik imzasıyla tekrar tercüme edilmiştir. Almancadan Fransızcaya, Fransızcadan Türkçeye çevrilmiş olan *Karanlık Kuyu* piyesini de önce Burhanettin Tepsi, *Şair-i Filmenam* adıyla repertuarına almış, 1921 senesinde ise aynı eseri Reşat Nuri *Karanlık Kuyu* adıyla Türkçeye çevirmiştir. Böylece Reşat Nuri'ye atfedilen piyes ile Bedia ve Ahmet Muvahhit'e ait olan piyesin mukayeseli bir şekilde okunması ve arada benzerlik bulunmadığı takdirde eserin Reşat Nuri'nin telif bir piyesi olduğunun söylenmesi daha sağlıklı bir yöntem olarak görülmüştür. Ancak Bedia ve Ahmet Muvahhit'in eserine ulaşamamış, bundan dolayı *Kır Çiçeği*'nin Güntekin'in telif bir piyesi olduğu kesin bir şekilde ispatlanamamıştır. Bu bilgiler ışığında *Kır Çiçeği*'nin Reşat Nuri'ye ait telif bir eser olduğu netlik kazanınca incelenmesi daha uygun görülmüş ve bu piyes çalışma dışı bırakılmıştır.

Nurullah Ataç'ın "Gönül"¹⁰ ve İbrahim Necmi'nin "Gönül Piyesi Etrafında"¹¹ adlı yazıları dolayısıyla 1923 senesinde Darülbeyti tarafından sahnelendiği bilinen Reşat Nuri'nin bu piyesine ulaşamadığı için eser çalışmaya dahil edilememiştir.

Bazı çalışmalarda *Kızıl Şenlik* ve *Asker Dönüşü* piyeslerinin adı, telif piyesler arasında geçmektedir¹². Ancak bunlardan *Asker Dönüşü*'nün, *Şair Nedim* dergisinde yayımlanmış bir "tekellümü hikâye" olduğu anlaşılmıştır. Bu hikâye daha sonra da Güntekin'in *Sönmüş Yıldızlar* adlı hikâye kitabının içerisinde basılmıştır. *İslâm Ansiklopedisi*'nde temsil tarihi 1925 olarak gösterilen *Kızıl Şenlik* ise basılı hâlde bulunmadığı gibi İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları arşivinde de yer almamaktadır. Ayrıca eser ile ilgili *Türk Tiyatrosu* dergisinde de herhangi bir kayda rastlanmamıştır. Özdemir Nutku *Darülbeyti'den Şehir Tiyatrosu'na* adlı çalışmasında *Kızıl Şenlik*'i Ferah Tiyatrosunda sahneleneyeceği duyurulan ancak sahnelenmeyen piyesler arasında göstermiş ayrıca piyesin telif değil, uyarlama olduğunu da kaydetmiştir (Nutku, 2015: 74).

Yol Geçen Hanı'nın ise verilen bibliyografyalarda telif eserler arasına alınmış olmasına rağmen tercüme bir piyes olduğu tespit edilmiştir. Bu piyesin ilerleyen günlerde sahneleneyeceği *Türk Tiyatrosu*¹³ dergisinde duyurulmuş olmakla birlikte piyes İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarında sahnelenmemiştir. Şehir Tiyatrolarının arşivinde Osmanlıca rika yazı tipi ile

¹⁰ bk. (Ataç, 2010: 66-72)

¹¹ Aktaran için bk. (And, 1967: 850)

¹² Bu konu ile ilgili Kemal Yavuz'un *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri* kitabının önsözüne ve *DİA*'nın Reşat Nuri Güntekin maddesine bakınız.

¹³ bk. *Türk Tiyatrosu* (1949), 222: 9. *Türk Tiyatrosu* (1949), 223: 9.

bir nüshası¹⁴ bulunan piyesin yine aynı arşivde yeni harflere aktarılmış şekli¹⁵ de bulunmaktadır. Bu nüshalarda yazarın Tristan Bernard, Türkçeleştirenin ise Reşat Nuri olduğu açıkça belirtilmiştir. Ayrıca yeni harflere aktarılmış nüshanın girişine Zihni Küçümen 16 Ekim 1962 tarihli “Modası çoktan geçmiş, çok eski ve çok kötü bir komedi. Hiçbir işe yaramaz” notunu eklemiştir.

Yazarın basılı hâlde olan piyesleri için kaynakçada belirtilen baskılardan faydalanılmıştır. Sahnelenmiş ancak basılmamış hâlde bulunan *Ağlayan Kız* ve *Bu Gece Başka Gece*’de ise İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesinde yer alan metinlerden faydalanılmıştır¹⁶.

Bu çalışma yapılırken öncelikli olarak Arap harfleri ile basılmış ancak harf devriminden sonra yayımlanmamış olan *Eski Rüya*, *Taş Parçası* ve *Ümidin Güneşi* adlı oyunlar Latin harflerine aktarılmıştır. Daha sonra Reşat Nuri Güntekin’in piyesleri yazarın sosyal meselelere yaklaşım şekli açısından incelenmiştir.

Güntekin’in romanlarında 1928’de *Yeşil Gece*’nin yazılması ile birlikte gerçekçi bir çizgiye geçtiği bilinmektedir. Aynı yıllarda Zola’nın *Hakikat*’ini Türkçeye tercüme eden yazarın, *Yeşil Gece*’yi Zola’nın *Hakikat* romanının etkisi ile yazdığı ağırlıklı olarak üzerinde durulan konular arasındadır¹⁷. Piyelerde de Cumhuriyet’ten sonra yazılanlarda aynı eğilim görülmektedir. Cumhuriyet’ten sonra yazılanlarda toplum yelpazesi genişletilmiş, yine aile merkeze alınmakla birlikte toplumun genelini ilgilendiren problemler üzerinde durulmuştur. Cumhuriyet’ten önce yazılan piyeslerde ise ailenin özel problemleri genellikle kadınların yaşadıkları mağduriyetler açısından değerlendirilmiştir.

Tez planı Güntekin’in piyeslerinde ele aldığı temel problemlerin saptanması çerçevesinde yapılmıştır. Saptanan problemler asıl başlıkları oluşturmuş ve piyesler ilgili oldukları her başlık altında farklı yönleri ile incelenmiştir. Tezde yapılan alıntılarda, alıntı yapılan kaynağın yazımına bağlı kalınmış, bundan dolayı yapılan yazım yanlışları düzeltilmemiştir.

¹⁴ Rika metnin İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesindeki demirbaş numarası YZ_00713’tür.

¹⁵ Yeni harflere aktarılmış metnin İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesindeki demirbaş numarası OMB_01919’dur.

¹⁶ Bunlardan *Ağlayan Kız*’ın İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesinde demirbaş numarası OMB_00078, *Bu Gece Başka Gece*’nin demirbaş numarası OMB_00315’dır. Bu iki piyes kütüphanede daktilo edilmiş şekilde bulunmaktadır.

¹⁷ İki eser arasındaki benzerlikler için bk. (Genç, 1999: 167-169).

Birinci bölümde Reşat Nuri'nin tiyatro ile olan bağı üzerinde durulacaktır. Yazarın röportaj ve yazılarında sıklıkla bahsettiği ve romancılığının önünde tuttuğu tiyatro sevgisi ve tiyatro ile ilgili makalelerinde önem verdiği meseleler ele alınacaktır.

İkinci bölüm Reşat Nuri'nin telif piyeslerinde ele aldığı toplumsal meselelere ayrılacaktır. Üç ana başlığa ayrılan bu bölümün “Sosyal Yapı” başlığında özel olarak aile kurumu ve birey ile toplum ilişkisi incelenecektir. Aile kurumu içerisinde özellikle kadınların evlenirken söz sahibi olamayışına, uyumsuz evliliklerin çocuklar üzerindeki etkisine ve baba figürünün önemine değinilecektir. Birey ile toplum ise birbirlerine karşı olan ödevleri doğrultusunda ele alınacaktır. Ayrıca sınıfsal farklılıkların piyeslere yansıyan yönleri üzerinde durulacaktır. Bu bölümde ağırlıklı Cumhuriyet'ten önce yazılmış piyesler incelenecek, bunlar dışında *Eski Şarkı*, *Bu Gece Başka Gece*, *Göz Dağı*, *Yaprak Dökümü*, *Balıkesir Muhasebecisi* ve *Bir Yağmur Gecesi* piyesleri bu başlığın ilgili yerlerinde anılacaktır.

Güntekin'in din ve devlet kurumuna yönelik eleştirileri “Dinin Yozlaştırılması ve Devlet Kurumlarında Bozulma” başlığı altında verilecektir. Güntekin'in piyeslerinde yer alan menfaatçi din ve devlet adamları ile dini yanlış anlamış olan halkın bağnaz kesimi tespit edilecektir. Bu bölümde ağırlıklı olarak *Hülleci* ve *Tanrı Dağı Ziyafeti* piyesleri yer alacak, *Hançer*, *Yaprak Dökümü* ve *Bir Yağmur Gecesi*'ne de değinilecektir.

Reşat Nuri'nin piyeslerinin büyük çoğunluğunda işlenen ve genellikle Batılılaşma ile birlikte yaşanan toplumsal sorunlar “Kültürel Ahlaki ve Ekonomik Sorunlar” başlığı altında yer alacaktır. Reşat Nuri'nin ışık tuttuğu toplumdaki değer karmaşaları, bununla ilgili olarak kuşaklar arasında yaşanan çatışmalar, öz olanı reddetme ve savaşların neden olduğu ekonomik ve sosyal sıkıntılar tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu bölümde başta *Yaprak Dökümü*, *Balıkesir Muhasebecisi* ve *Eski Şarkı* olmak üzere *Hülleci*, *Ağlayan Kız*, *Felaket Karşısında*, *Eski Borç*, *Babür Şah'ın Seccadesi*, *Ağlayan Kız*, *Bu Gece Başka Gece*, *Bir Yağmur Gecesi*, *Hançer* piyesleri ele alınacaktır.

Tezin üçüncü bölümü Güntekin'in çoğunluğu tek perdeden oluşmuş mektep temsillerine ayrılacaktır. Bu bölümde yazarın mektep piyesleri ile ilgili görüşlerine değinilecek ardından mektep temsillerinde bulunan çocuklara yönelik iletiler sınıflandırılarak verilecektir. Yazarın bu piyeslerinde üzerinde durduğu hırsızlığın ve kıskançlığın sebep olduğu olumsuzluklar, paylaşmanın ve fedakârlığın önemi, ülkesine bağlı bireylerin memleketlerine sağlayacakları faydalar, ilgili piyeslerde işlendiği şekli ile ele alınacaktır.

Öncelikli amacı Güntekin'in piyeslerindeki sosyal eleştiri unsurlarını tespit etmek olan bu tez, aynı zamanda yazarın bugüne dek üzerinde pek durulmamış ancak hayatında büyük bir öneme sahip olan tiyatrocunun yönüne de ışık tutmayı hedeflemektedir. Bu yolla Türk edebiyatının klasikleşen yazarı Reşat Nuri'nin yazın hayatının göz ardı edilmiş yönleri aydınlatılmaya çalışılacaktır. Ayrıca daha önce birçok çalışmada romanlarında tespit edilmiş sosyal eleştiri unsurlarının, piyeslerde de yer bulmuş olması yazarın yazma eylemi sırasında beslendiği kaynakları göstermesi açısından oldukça önemli olduğu düşünülmektedir. Bu yönü ile hazırlanan tezin bundan sonra yapılacak Reşat Nuri Güntekin ve onun Türk tiyatrosundaki yeri ile ilgili çalışmalara katkı sağlaması en büyük temennimizdir.

BİRİNCİ BÖLÜM

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN SANAT HAYATINDA TİYATRONUN YERİ

Reşat Nuri, kendisiyle yapılan bir röportajda lalası Şakir Ağa'nın anlattığı bir masalın edebiyata olan ilgisinin oluşmasında önemli bir yeri olduğuna değinmiştir. Yazarın söylediğine göre daha sonraki yıllarda çocukluk yıllarını geçirdiği Çanakkale'de komşu hanımların kış gecelerinde okudukları Fatma Aliye Hanım'ın *Udî* romanı bu ilgiyi pekiştirmiştir. Ancak Güntekin onda asıl edebî merakın Halit Ziya'yı okuduktan sonra ortaya çıktığı fikrindedir (Simavi, 1957: 41). Bunların yanı sıra yazar, Yaşar Nabi ile olan konuşmasında babasının divanlardan, Mesnevi şerhlerine, dünya klasiklerine kadar uzanan geniş kütüphanesinde kitaplar arasında vakit geçirmeyi çok sevdiğini, henüz okumayı bilmediği yaşlarda kitapların resimlerini keserek onlarla iç içe olduğunu belirtmiştir (Nayır, 1976: 24-25).

Sanat hayatı boyunca roman, hikâye, tiyatro, eleştiri, gezi yazısı gibi birçok edebî türle ilgilenen Güntekin bir röportajında çeşitli dergilerde imzasız olarak şiirler neşrettiğini dahi söylemiştir (Uysal, 1957: 11). Ancak bu şiirler yazın hayatının başlangıcında birer gençlik hevesi olarak kalmıştır. Birçok edebî türle ilgilenmesine rağmen kendisi daha çok romancı olarak anılmıştır. Olcay Öner toy yazarın bu ününü adını ilk duyurduğu eserinin roman olmasına ve bundan dolayı Reşat Nuri deyince akla *Çalılıkuşu*'nun gelmesine bağlar (Öner toy, 1981: 366-367).

Romancı kimliğiyle ön plana çıkan Güntekin, edebî yaşantısına esas olarak tiyatro tenkitleri yazarak başlamıştır. İlk yazılarını Birinci Dünya Savaşı yıllarında *Le Pensée Turque* dergisinde yayımlayan Reşat Nuri, burada Türk edebiyatı üzerine genel değerlendirmeler yapmıştır. Aynı yıllarda *Zaman* gazetesinde “Temaşa Haftaları” başlığı altında tiyatro ile ilgili makaleler yazmaya başlamıştır¹⁸ (Kanter, 2006: 27). *Zaman*'da başlayan bu yazı serüveni *Türk Yurdu*, *Nedim Dergisi*, *Temâşâ Mecmuası*, *Büyük Mecmua*, *Yeni Mecmua*, *Hayat Mecmuası*, *Darülbedayi Mecmuası*, *Yedigün Mecmuası*, *Türk Tiyatrosu Mecmuası*, *Devlet*

¹⁸ Varlık'ın *Edebiyatçılarımız Konuşuyor* adlı mülakatlarında *Zaman*'da yazı yazmaya başlayışını şöyle anlatmıştır:

İlk mütarekede, üniversite profesörü olmaktan başka bir hırsım olmadığı bir zamanda, Darülbedayide İzmir'in meşhur Buldanlı Veli'si ile karşılaşmıştım. İzmir'den babamın arkadaşıydı. Perde arasında oynayan piyesi hakkında bilmem neler söylüyordum. Veli bunları enteresan bulmuş olacak ki “Söylediklerini benim gazeteye yaz” dedi. Kendisi o zaman Maarif Nazırı maslup Şükrü Bey'in çıkardığı *Zaman* gazetesinin başyazarı idi. “Olur mu?” diye tereddüt ettim. “Olur, olur.” dedi. Sahiydi ve oldu. İki seneye yakın bir zaman muntazaman her hafta *Zaman*'a tiyatro kritikleri yazdım (Nayır, 1976: 25- 26)

Tiyatrosu Mecmuası gibi dergilerde ve *Cumhuriyet*, *Memleket*, *Tan*, *Millîyet*, *Ulus* gibi gazetelerde devam etmiştir.

Yazar ve oyuncu sorunları, sahne sanatları, tiyatro binaları, tiyatroda lisan meselesi, devlet ile tiyatro ilişkisi gibi birçok konuda düşünen ve çözüm üreten Güntekin, Türk edebiyatında tiyatro tenkidinin kurucuları arasında gösterilebilir. Galip Arcan, yazarın ölümünün ardından kaleme aldığı yazısında “ilk Avrupaî teknikle yazılmış ince eserleri” ve “ilk Garp usulü ile yazılmış tiyatro tenkidini” Güntekin’in yazdığını söylemiştir (Arcan, 1957: 11). *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Seçkisi 1923-1960* adlı çalışmada da önemli tiyatro eleştirmenleri Reşat Nuri’nin bu alana sağladığı katkılardan bahsetmiştir. Esen Çamurdan, 1923-1930 döneminde tiyatro eleştirisinin, eleştiriden çok tanıtım, okuyucuyu bilgilendirme yazıları ile şekillendiğini kaydetmiştir (Çamurdan, 1994: XVII). Reşat Nuri ise bu dönemde Çamurdan’ın bahsettiği tarzda tanıtım yazıları da yazmasının yanında, tiyatro ile bilim arasındaki ilişkiyi, sahne ve oyuncu sorunlarını dile getirerek farklı bir tutum içerisine girmiştir¹⁹. Nitekim Efdal Sevinçli “önüne gelenin tiyatrocusu kesildiği, eleştirmenliğe yöneldiği”²⁰ 1923-1930 yılları arasında Reşat Nuri’yi ayrı bir yere koyar. Ona göre, II. Meşrutiyet yıllarının başlangıcında *Temâşâ* dergisi etrafında toplanan, hem oyun eleştirisi hem de genel tiyatro sorunlarını yazan, etkisi Cumhuriyet döneminde de süren yazarlarımız şunlardır: “Reşat Nuri (Güntekin), Mehmet Rauf, Kemal Emin, Müfid Ratip, Ertuğrul Muhsin, Mahmut Yesari, Nurullah Ata (Ataç)” (Sevinçli, 1994: XXIV). Özdemir Nutku da 1918-1920 yıllarında yayımlanan *Temâşâ* dergisinin Reşat Nuri’nin de içinde bulunduğu bir yazar ekibiyle tiyatro eleştirisi konusunda önemli makaleler yayımladığını belirtmiştir (Nutku, 1994: 65).

Makaleleriyle Türk tiyatrosunun kuruluşuna büyük katkı sağlayan Güntekin, tiyatronun kendisi için olan önemine de bu yazılarında zaman zaman değinmiştir. Güntekin dokuz-on yaşlarındayken Akdeniz şehirlerinden birinde babasıyla gittiği bir gazino tiyatrosundan bahsederken, kapalı perdenin arkasında bambaşka bir dünya hayal ettiğini belirtir ve şöyle devam eder:

Neydi o beklediğim bilmiyorum. Beklediğim ne o gece ne hiçbir zaman gelmemiştir. Bundan sonra da gelmeyecektir. Fakat aradan bunca yıllar akıp gitmesine rağmen o esrarlı bir va’di bekleyiş hali bugün de hâlâ devamdadır. İlk gençliğimde, daha sonra ve hattâ şimdi hâlâ, çeşid çeşid işler meraklarım

¹⁹ bk. (Güntekin, 1976f: 60-65), (Güntekin, 1976g: 81-86). (Güntekin, 1976h: 102-107), (Güntekin, 1976t: 344-352)

²⁰ Efdal Sevinçli II. Meşrutiyet yıllarında tiyatro eleştirmeni sayısının arttığını ancak kalitenin azaldığını yazmıştır. Bu dönem “‘şimdiye kadar hiç tiyatro tenkidi yazmadığımı itiraf etmekle beraber Burhaneddin Kumpanyası için bir iki söz söyleyeceğim’ diyenlerin yanında, daha oyunu görmeden, sonucun nasıl olduğunu bilmeden, çoğunlukla da kıskançlığın, çekememezliğin etkisiyle yazılan makalelerin komikliklerini de beraberinde getirir.” (Sevinçli, 1994: XXV)

arasında zaman zaman bu tiyatro merakının şiddetle uyanmasında ve bana gerçek hayatı kapalı perdenin arkasındakinden daha az ciddi göstermesinde onun tesirini tahmin ederim (Güntekin, 1976g1: 208).

Güntekin'in tiyatroya olan merakı yalnızca tenkit yazıları kaleme almakla kalmamış, telif, tercüme ve adapte birçok piyes kaleme almasına kadar gitmiştir. Darülbedayinin sergilenecek nitelikte millî piyes bulamadığı yıllarda ²¹ *Gönül* (1923), *Hançer* (1920), *Eski Rüya* (1922) ve *Taş Parçası*'nı (1926) kaleme almış ve bu oyunlar Darülbedayi tarafından sergilenmiştir. Ruşen Eşref Ünaydın, Güntekin'in ölümü nedeniyle kaleme aldığı yazısında onun bu dönemde millî piyesler kaleme almasını onca adapte eserin arasında memlekette yükselmiş ilk ve güzel yerli ses olarak değerlendirmiştir (Ünaydın, 1957b: 5). İsmail Hikmet Ertaylan, Millî Talim ve Terbiye Cemiyetinin açtığı millî piyesler yarışmasında Reşat Nuri'nin, Cenap Şahabettin gibi güçlü bir ismin yanında ikinciliğe layık görüldüğünü *Türk Edebiyatı Tarihi* kitabında kaydetmiştir (Ertaylan, 2011: 1115). Güntekin, bu olayı Talim ve Terbiye Kurumunun iki sene peş peşe açtığı yarışmanın ikincisine *Bir Macera* adlı bir piyesle katılıp birinci olduğu şeklinde aktarmış, yarışmanın ilk yılında ödülü Cenap Şahabettin'in *Yalan* adlı komedisinin aldığını belirtmiştir. Ayrıca Talim ve Terbiyenin mütareke yıllarında kapanmasının ardından *Bir Macera* piyesinin de ortadan kaybolduğu bu yazıda kaydedilmiştir (Güntekin, 1989: 134). Bundan dolayı Reşat Nuri'nin ilk piyesi 1919 yılında *Zaman* gazetesinde yayımlanan Tristian Bernard'ın *Le Vrai Courage* adlı eserinden uyarladığı *Hakiki Kahramanlık* olarak kabul edilmektedir. (Kanter, 2006: 27). İlk telif piyesi ise 1916'da kaleme aldığı 1923'te Darülbedayide sahnelenen *Gönül*'dür. Telif, adapte ve tercüme piyesleri dışında Reşat Nuri, Namık Kemal'in *Akif Bey* piyesini Muhsin Ertuğrul'un ricası üzerine düzenlemiş ve sahneye uyarlamıştır²².

Reşat Nuri'nin hayatı boyunca süren esas ve en büyük tutkusu tiyatrodur. Çocukluğunda tiyatroya düşkün olan hatta bir ara oyun yazarı olmak isteyen Güntekin, 1913 yılında atandığı ilk görev yeri olan Bursa'da Ahmet Vefik Paşa'nın kurduğu tiyatrodaki sahnelenen oyunları izlemiştir (Kutlu vd., 1979: 418). Birol Emil, Reşat Nuri'de "romanın gerçekleşmiş bir hakikat tiyatronun ise çocukluktan ölüm anına kadar bir rüya" olarak

²¹ O dönem millî piyes bulmanın, daha doğru bir söyleyişle telif piyes yazarı bulmanın zorluğu 10 Nisan 1925'te *Akşam*'da yayımlanan imzasız bir yazıda çok net aktarılmıştır. "Adaptasyon Hastalığı" adlı yazıda Ramazan ayı ile birlikte adapte piyeslerin arttığı söylenir ve devam edilir:

Kafile efradı ramazan gecelerini aralarında taksim etmişler, hem para kazanıyorlar hem de meşhûr oluyorlar. Doğrusu memleketimiz dahilinde hem para, hem şöhret her iki kârı bu kadar kolay temin eden bir san'at daha keşfedilmemişti. Bütün mesele Fransızca tiyatro kitabı alıp onu yalan yanlış tercüme etmekden, bir de piyesteki 'Marcel' gibi, 'Hanriette' gibi alafranga isimleri, 'İrfan', 'Güzin Gevher' gibi alaturka isimlerle değiştirmekden ibaret... Hele üslûb, ifâde, sarf ve nahv hatası yapmak gibi endişelerden muarra olunca, Şemseddin Sâmî Beğ'in kamusunu da önünüze koyunca, bir iki gece uykusuz kalmak bahasına, alelacele, derhal, hemen bir tiyatro muharriri oluvermek işden bile değildir (Yy., 1994: 14).

²² bk. (Kemal, 1958).

kaldığını belirtmiştir (Emil, 1989: 78). Suut Kemal Yetkin, Reşat Nuri'nin kendisine romandan çok tiyatro metni okumayı ve birçok roman yazmış olmakla beraber tiyatroyu daha çok sevdiğini söylediğini belirtmiştir (Yetkin, 1957: 3). Güntekin'in kendisi *Gizli El* romanına yazdığı "İlk Romanımın Romanı" adlı önsözde romana başlayışını biraz da yakın dostu Sedat Simavi'nin ricasına bağlar:

Gizli El, benim ilk romanımdır. Mütareke'nin ilk yıllarında *Dersaadet* isminde bir gündelik gazete çıkarmaya hazırlanan Sedat Simavî arkadaşım, benden bir roman istedi. O zaman tiyatro piyesleriyle uğraşıyor ve roman yazmayı hiç aklımdan geçirmiyordum... Sedat'ın ısrarına karşı, "Bir deneyeyim bakalım!" dedim ve çalışmaya başladım (Güntekin, 2014: 7).

Bu ilk romanın başarılı bulunması onu bu yolda teşvik etmiştir (Nayır, 1976: 27). Ancak onun en çok sevilen ve okunan romanı *Çalıkuşu* dahi başlangıçta tiyatro olarak yazılmış, Darülbedayi edebi heyeti tarafından sahnelenmeye uygun bulunamayınca romana çevrilmiştir:

Çalıkuşu bir tiyatro idi. Esasen ben evvelâ tiyatro tenkidi yazıyordum. Sonra piyes yazmaya başladım. Çalı Kuşu'nun ismi İstanbul Kızı idi. Piyeşte İstanbullu bir kızın icabında ne işler görebileceği gösteriliyordu. Eseri Darülbedayi oynayacaktı. Fakat mektep dekoru yapılamadı. Ben de o zamana kadar hiç aklımdan geçmediği halde, romancılığa başladım. İstanbul Kızı piyesini Çalıkuşu ismiyle roman haline soktum. İşte beni romancılığa sevk eden bu vesiledir. Ve bende hemen bütün romanlarımın tiyatro halinde senaryoları vardır. Mevzuları evvelce aklımda olduğu için bunları vaktiyle piyes senaryosu haline sokmuştum. Yalnız Dudaktan Kalbe piyes değil, iki kısımdan mürekkep bir hikâye idi (Feridun, 1957: 16).

Güntekin'in "tekellümî hikâye" adını koyduğu ilk hikâyeleri de piyeslerine bir çeşit hazırlık mahiyetindedir. Bu hikâyeler diyaloga dayanır, kısa perdelere ayrılır, hatta şahıs tanıtımı ve dekor tasvirine yer verir (Emil, 1989: 71). Reşat Nuri'nin hikâyeleri ile piyesleri arasında olan bağa 1920'de *Taş Parçası*'nın sahnelenmesinin ardından *Dergâh*'ta bir eleştiri yazısı yazan Hasan İhsan da değinir: "Reşat Nuri Bey çok mazhariyetli bir genç muharrir. Yazdığı hikâyeleri evvela gazetelerde bize tatlı tatlı okutur; sonra onlardan aynı kuvvet ve zevkte güzel piyesler çıkarır." (İhsan, 1338: 29) Onun hikâye, roman ve tiyatroları arasında bulunan bu karşılıklı bağ, sanat hayatının ilerleyen yıllarında da sürmüş *Yaprak Dökümü* ve *Eski Şarkı* piyesleri böyle bir anlayışla yazılmıştır. *Yaprak Dökümü* aynı adı taşıyan romanından, diğeri ise *Eski Hastalık* romanından oyunlaştırılmıştır. Aynı şekilde *Bu Gece Başka Gece* piyesi de *Boyunduruk* romanından çıkarılmıştır (And, 1969: 30). *Balıkesir Muhasebecisi*'nin ise *Dört Ay Hapis* adı ile daha önce radyoda yayımlandığı bilinir.

Yukarıda *Çalıkuşu*'nun romanlaştırılmasıyla ilgili alıntıda da görüldüğü üzere, dönemin tiyatro koşulları düşünüldüğünde Reşat Nuri'nin piyeslerinin neden gerekli üne kavuşmadığı daha iyi anlaşılabilir. Antoine'nin kurduğu Darülbedayi güzel bir aşama kaydettikten sonra bir gerileme dönemine girmiştir. Kadın oyuncu sorunu Cumhuriyet'in

ilanına kadar devam etmiş, dekorlar kötüleşmiştir. Hükümet tarafından desteklenmeyen tiyatro telif piyesleri ilk kurulduğu dönemdeki kadar sahnelememeye başlamıştır. Sahnelenenler de kötü dekor ve yarım ezberlenmiş diyaloglar neticesinde hak ettiği değeri görememiştir (Özcan, 1943: 3). Böyle bir ortamda bir sanatçının, eserine layık olduğu değer gösterilmemesinden dolayı hayal kırıklığına uğramaması beklenemezdi. Nitekim Güntekin de uzun yıllar piyes yazmaya ara vermesini dönemin bu koşullarına bağlamaktadır. “San’ata ve kendi kendine bir parça hörmeti olan insanın düşme derecesi için bir had vardır. Gittikçe sefilleşen baba evinde artık tutunamayacağını anlıyan bir fukara çocuğu gibi bohçamı aldım ve çıkış o çıkış!” (Özcan, 1943: 16). Kısacası, Güntekin’in piyeslerinin gerekli muvaffakiyeti gösterememesi tam anlamıyla teşekkül etmemiş bir tiyatro hayatıyla da ilişkilendirilmeli ve onu romancılığa sevk eden koşullar bu minvalde düşünülmelidir.

Güntekin’in Türk tiyatrosuna olan katkıları piyes yazarlığı noktasında kalmamıştır. O, Darülbedayi edebi heyetinde bulunarak sahnelenecek oyunların seçiminde de söz sahibi olmuştur. Güntekin, modern Türk tiyatrosunun kurucusu sayılan Muhsin Ertuğrul ile yakın arkadaştır. Hatta kendisi 1943’te *Türk Tiyatrosu Mecmuası*’nda Muhsin Ertuğrul için yazdığı bir mektubunda tiyatro muharriri olmak isteyişinin, Muhsin Ertuğrul’u sahnede gördüğü anda başladığını yazmıştır. Bu mektuba göre çocukluğundan beri çok düşkün olduğu tiyatronun roman ve şiirle tanıştıktan sonra kendisine çok iptidai göründüğünü yazan Güntekin (1976g1: 605), Muhsin Ertuğrul’u sahnede gördükten sonra fikrini değiştirmiştir:

Sen rahmetli Celâl Sâhir’in tercüme ettiği (Simone)u oynuyordun. Daha perde açılmadan başlamış tebessümlerimiz acâyip bir sûrette dudaklarımıza yapışıp kaldı. Alay etmeye gidip kendisiyle alay edilecek vaziyette geri dönmek hoş bir şey değildir. Galip, Behzat, Kemâl, Emin ve sonradan kaybolmuş birkaç çehreyle o ne güzel bir truptu. Ertesi, daha ertesi geceler Courteline’in (Boubouroche)unu, Fener Bekçilerini ve daha bir kaç küçük piyesi ne derin ve temiz bir aşkla oynadığınız bugünkü gibi gözümün önündedir. Netice o oldu ki tiyatro ile alaya gelen yirmi bir buçuk yaşındaki sultanî muallimi kapıdan çıkarken tiyatro muharriri olmaya ve bütün hayatı müddetince ondan başka bir şey olmamaya karar vermiş bulunuyordu (Güntekin, 1976g1: 606).

Güntekin’in Darülbedayinin kuruluş ve ilerleyen yıllarında, gerek edebi heyette yer alması nedeniyle, gerekse Muhsin Ertuğrul’la olan dostluğundan dolayı kurumun yönetilmesinde söz sahibi olduğu bilinmektedir²³. Ancak Güntekin, bu yakınlıktan istifade etmemiş, bir sanatçı titizliği ile sahnelenecek olan eserlerinin gerçekten bu kıymete layık olması gerektiğini unutmamıştır. *Yaprak Dökümü*’nü piyes hâline çevirdiğinde Muhsin Ertuğrul’a gönderdiği mektup bu bağlamda ilgi çekicidir:

²³ Özdemir Nutku’nun aktardığı Muhsin Ertuğrul’a ait “Vazife Başına” başlıklı yazıda Ertuğrul, Darülbedayi yönetimi ile ilgili problemleri noktasında Reşat Nuri’nin kendisine nasihatlerde bulunduğunu kaydetmiştir (Nutku, 2015: 61).

Kardeşim Muhsin,

Sana bu mektubumla birlikte bir de defter gönderiyorum. Bu bir piyestir (Yaprak Dökümü) adındaki on beş senelik bir romanımdan çıkardım. (...) Bir yabancıнын bir düşmanın eseri gibi dikkatle okumanı rica ederim. Sahnede bir şeye benzeyeceğini düşünürsen ne âlâ. Yoksa bana îade edersin. Bunu eski arkadaşlığımızın vazifesi olarak senden beklerim (GÜNTEKİN, 1976g1: 604,605)

GÜNTEKİN, 1947 yılında Muhsin Ertuğrul'un yerine İstanbul Şehir Tiyatrosunun yönetmenliğine getirilen Max Meinecke ile de tiyatro ile ilgili fikir alışverişinde bulunmuştur. Meinecke bu konuşmalar ile ilgili şunları söylemiştir:

Enternasyonel tiyatro sanatına dair yaptığımız konuşmalar sırasında, söz daima Türk tiyatrosuna intikal eder, onun inkişafı ve üstün seviyeye erişebilmesi kuruntuları ve aynı zamanda bu inkişafın verimli ve iyi olması temennileri arasında, ben ondan sanatkar tarzı hakkında pek çok fikir alırdım (Meinecke, 1957: 11).

Reşat Nuri, daha sonra Şehir Tiyatroları adını alan Darülbeyide sürdürdüğü faaliyetlerini Devlet Konservatuvarının kuruluş çalışmalarında da devam ettirmiştir. 30 Kasım 1936'da yapılan, konservatuvar derslerinin saptandığı ilk toplantıda Reşat Nuri GÜNTEKİN de bulunmuştur (AND, 1983b: 64).

Reşat Nuri, eşi Hadiye GÜNTEKİN'e yazdığı mektuplarında da tiyatro ile ilgili çalışmalarına değinir. Dil Heyeti'nde görev aldığı 1929-1931 yılları arasında sıklıkla Ankara'ya giden yazar burada Atatürk, İsmet İnönü, Hasan Ali Yücel'in de içinde bulunduğu dönemin önemli isimleriyle görüşme şansı yakalar. Cumhuriyetin bu ilk yıllarında köklü bir kültür hayatının oluşturulması için yazarlar ve sanatçılardan devlet işlerinde faydalanılmaktaydı. Bu noktada Dil Heyeti'ndeki görevi ve Maarif Vekâleti'ndeki müfettişliği dışında GÜNTEKİN tiyatro faaliyetlerinde de etkin rol oynamaktadır. Cumhuriyet'in onuncu yılı dolayısıyla yapılacak büyük şenliklerde ülkenin dört bir yanında oynanacak vatanî piyeslerin seçilmesinde GÜNTEKİN'in de görevlendirildiği eşine yazmış olduğu mektuplardan anlaşılmaktadır (GÜNTEKİN, 2012: 75). Ayrıca Reşat Nuri'nin dönemin tiyatro faaliyetlerinde ne kadar etkin rol oynadığı Hasan Ali Yücel'in onu milletvekilliğine ikna etmek isterken, tiyatro ve eğitim alanında ondan çok fayda görüleceğini belirtmesinden de anlaşılmaktadır (GÜNTEKİN, 2012: 239)²⁴.

GÜNTEKİN, sağlık sorunları nedeniyle 12 Mayıs 1954 tarihinde Maarif Vekâletine yazdığı dilekçe sonucunda emekli olmuştur (Kanter, 2006: 21). Ancak bu emeklilik yazarın

²⁴ Reşat Nuri'nin bu yoğunluktan zaman zaman yakındığı da yine mektuplarından okunmaktadır:

İşim başımdan aşkın. Her gün fırkada umumi heyet toplantısı, sonra halk evinde tiyatro heyeti içtimalı, nihayet Vekâlet'e gelen birçok piyesi okumak, işe yarayanların tadil ve tashihi işi, kendi piyeslerimin bitirilmesi ve bastırılması işi... Bu işlerin beni ne kadar uğraştırdığını tahmin edersin (GÜNTEKİN, 2012: 87).

en büyük tutkusu olan tiyatro ile olan ilişkisini etkilemez ve İstanbul Şehir Tiyatroları Edebi Kurul üyeliği görevini sürdürür. Nitekim bu görevi ölümüne kadar devam ettirmiştir. Ruşen Eşref'in Halit Fahri Ozansoy ile olan konuşmalarının birinden anlaşıldığı üzere ilk gençlik yıllarından itibaren bir tutkuya dönüşen tiyatro Güntekin'i ölüm döşeginde dahi rahat bırakmamıştır:

Azizim Ruşen Eşref! Geçen gün bayan Reşad Nuri'den dinlediğime göre Reşad Nuri ömrünün son günlerinde bir rüya görmüş; bunu refikasına şöyle anlatmış: “Hadiye! Gördüm benim yeni bir piyesimi oynuyorlar! Öyle güzel yazmışım ki ve artistler öyle güzel oynuyorlar ki! Ben şimdiye kadar bu derece güzel bir piyes yazmadım! Onun son perdesini oynuyorlar. Öyle güzel, öyle güzel ki... Sana anlatamam. Ah! Görseydin...” (Ünaydın, 1957a: 5).

Reşat Nuri'nin tiyatro alanına sağladığı katkılar ölümünden sonra bir çeşit anma hizmeti olarak kişi ve kurumlarca değerlendirilmiştir. Necati Cumalı *Çalılıkusu*'nu aynı adla, Turgut Özakman da *Değirmen* öyküsünü *Sarıpınar 1914* adı ile oyunlaştırmıştır. Eserin başlangıçta Güntekin tarafından tiyatro oyunu olarak kurgulanmasından ilham alan Necati Cumalı romanın oyunlaştırılmasının “altın yürekli yazar” olarak tarif ettiği Reşat Nuri'yi anmak adına yapıldığını belirtmiştir (Cumalı, 1963: 8). Aclan Sayılğan'ın *Akşam Güneşi*'ni, Tarık Günersel'in *Son Sığınak*'ı sahneye uyarladığı ancak bu eserlerin sahnelenmedikleri Devlet Tiyatrolarının oyun arşivinden öğrenilmiştir. Yine Devlet Tiyatrolarının arşivinde görüldüğü üzere *Yeşil Gece* müzikli kara güldürü türü adı altında Tuncer Cücenoglu tarafından sahneye uyarlanmış ve 2004-2005 sezonunda Ankara'da sahnelenmiştir. İstanbul Şehir Tiyatroları da Fatih'te açılan sahneye Fatih Reşat Nuri Sahnesi adını vermiştir.

1.1 Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Düşünceleri

Yazın hayatına başladığı tarihten ölümüne kadar tiyatro ile ilgili makaleler kaleme alan Güntekin, bu yazılarında yalnızca tiyatroya dair fikirlerine yer vermemektedir. Genel sanat meseleleri, eğitim, psikoloji bilimi, Türk ve Batı edebiyatı, toplumun birey üzerindeki etkileri gibi konular bu makalelerde değinilen meselelerden bazılarıdır. Reşat Nuri'nin bu makaleleri kaleme almasının en önemli sebeplerinden biri yazınsal bir tür olarak da tiyatroyla ilgilenmesidir. Güntekin'in 1916'dan 1956 yılına kadar telif, adapte ve tercüme birçok piyesi Türk edebiyatına kazandırdığı bilinir.

Yazılan makaleler Birinci Dünya Savaşı ile başlayıp, Cumhuriyet'in ilanından sonra 1950'li yıllara kadar uzanan bir süreci kapsamaktadır. Bu süreç hem mevcut düzen yıkıldığı hem de yeni bir rejime geçildiği için oldukça kritiktir. Bu doğrultuda Güntekin'in kaleme aldığı yazılarında yeni kurulacak olan düzenle ilgili sürekli düşünen ve önerilerde bulunan bir aydın tavrı görülür.

Yeni kurulacak bu düzende tiyatroyu medeni hayatın bir gereği olarak gören yazar (Güntekin, 1976c1: 462), ülkede bir tiyatro hayatının inkişafı için birçok öneride bulunmuştur. Reşat Nuri'nin kaleme aldığı tiyatro yazılarında özellikle üzerinde durduğu iki mesele vardır. Bunlardan birincisi Darülbedayinin yalnızca bir tiyatro sahnesi değil, aynı zamanda bir tiyatro okulu işlevi görmesinin sağlanmasıdır. Darülbedayi kurulduğu 1914 yılında eğitim misyonunu zaten yüklenmiştir, ancak Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinin ardından Antoine'nin Fransa'ya dönmesi neticesinde bu hedeften adım adım uzaklaşmaya başlamış ve senede üç beş temsil ile yetinmiştir. Reşat Nuri, o dönemde yazdığı birçok yazısında bu durumun bir an önce değiştirilerek Darülbedayinin tiyatromuz için iyi bir istikbal hazırlaması için elinden geleni yapması gerektiğini vurgulamıştır (Güntekin, 1976r: 247). Güntekin'in yazılarında Darülbedayiye bu kadar çok yer vermesinin sebebi Türk tiyatrosunun gelişmesi için onu tek çıkış yolu olarak görmesidir. Bu nedenle Darülbedayiye yönelik hiçbir zaman çok sert eleştirilerde bulunmaz, birçok yazısında da onun savunuculuğunu üstlenir:

Bâzılarının yaptığı gibi onu kusursuz bir müessese addetmek doğru olmazdı. Fakat zevk ve ciddîyetten uzak mahrûm eserlerle göz boyayan âdi bir tiyatro kumpanyası olmakla itham edenlerin haşin hücumları daha haksız ve insafsız idi. Bu sütunlarda birçok defalar tekrar ettiğim gibi Dârülbedâyi garbın son sistem eserlerinden bir kısmını hazz ile dinletmiş, melodramda tekâmül merhalesi geçirmeden yeni eserleri anlayamayız diyenlerin iddiasını çürütmüştü (Güntekin, 1976s: 281).

Güntekin'in üzerinde durduğu ikinci mesele ise –özellikle Cumhuriyet'in ilanından sonra- tiyatronun devlet desteğiyle kalkınması gerektiğidir. Çünkü artık adı İstanbul Şehir Tiyatrosu olarak değişen Darülbedayi ülkede bir tiyatro hayatının inkişafını sağlamış, açılan konservatuvar ise yeni kurulacak tiyatro binalarında çalışacak kadroları hazırlamaya başlamıştır. Bu noktadan sonra İstanbul'daki Şehir Tiyatrosu ile Ankara'daki Devlet Tiyatrosu dışında yeni tiyatro binaları yapılmalı (Güntekin, 1976z: 439) ve tiyatro zevki bir alışkanlık hâline getirilmelidir (Güntekin, 1976d1: 450). Güntekin'in özellikle üzerinde durduğu bu iki mesele dikkate alınırsa onun tiyatro ile ilgili yazılarında oyun yazarlığını tek başına ele almadığı bunun yerine tiyatroya sahnesi, oyuncular, dekoru ile bütüncül bir şekilde yaklaştığı görülür. Gerek Darülbedayinin eğitim misyonu da yüklenerek buradan yetişen oyuncuların ülkenin farklı yerlerinde tiyatro hayatını canlandırmasını, gerekse devlet eliyle tiyatronun desteklenerek yaygınlık kazanmasını istemesi onun ülkede modern anlamda tiyatro hayatının gelişmesi için verdiği çabanın göstergesidir. Bu da yukarıda da değinildiği üzere hem tiyatro ve medeniyet arasında kurduğu koşutlukla alakalı olarak takınılan bir aydın tavrından hem de Reşat Nuri'nin tiyatroya olan kişisel merakından kaynaklanmaktadır.

Özellikle Birinci Dünya Savaşı esnasında ve sonrasında birçok aydın, tiyatro ile ilgili yazmayı saygısızlık olarak görmekte²⁵ ve “ölü evinde curcuna” (Güntekin, 1976e1: 299), benzetmesi yapmaktadır. Böyle bir ortamda yazılarını kaleme alan Güntekin bir yazısında niçin tiyatro ile ilgili makaleler yazdığını şöyle açıklamaktadır:

İki sene evvel “Zaman” gazetesinde neşr ettiğim elli küsur tiyatro makalesi umduğumdan ziyâde rağbet gördü. Onlarda tiyatro edebiyatını itidalsiz bir ibtilâ ile seven bir adamın serbest düşüncelerinden, şahsî görüşleri ve samimi duygularından başka bir şey yoktu. Onu herkesten evvel kendim itiraf ederim. Maksadım sâde ve mütevazîâne idi: Memleketimizde küçük fakat ümit verici bir temâşâ varlığı teessüs etmişti. Müstakbel tiyatromuzun mukadderâtını elinde tutan bu fikir ve zevk arkadaşlarının karşısına vakit vakit tiyatroya âit muhtelif meseleler atmanın bir hizmet olabileceğini düşündüm (Güntekin, 1976e1: 298).

Tanpınar’ın “Türkçenin ortasında bir sevgi ve şefkat ürpermesi” (Tanpınar, 2011: 461) olarak tanımladığı Güntekin’in, hikâye ve romanlarındaki kişilere karşı iyimser bir tavır takındığı çoğu araştırmacının uzlaştığı bir konudur. Güntekin’in bu tavrı makalelerinde de görülür. Halit Fahri Ozansoy ile Darülbedayinin idari heyetinin değişmesiyle ilgili girdiği münakaşa sayılmazsa²⁶, Reşat Nuri’nin eleştirilerinde çoğu zaman keskin ifadeler kullanmadığı görülür²⁷. O, ne başlangıçta yetersiz bulduğu Darülbedayiye ne sahnelenen oyunu doğru anlamayan izleyiciye ne de millî piyesler yazmayı başaramayan yazarlara karşı acımasız davranmıştır. Eleştirilerini yapmakla yetinmeyen Güntekin’in, bunların ardından öneride de bulunması onun yapıcı tavrının en büyük göstergesidir.

²⁵ Güntekin’in 24 Ağustos 1918’de *Zaman*’daki köşesinden naklettiği şu anısı bu ön yargıların derecelerinin anlaşılması için iyi bir örnek olabilir: Güntekin eski bir hocasıyla karşılaşır ve hocası *Zaman*’da Reşat imzalı yazıları yazanın kendisi olup olmadığını “Herhalde o rezâlethânelere dâir yazan Reşâd sen değilsin inşallah” şeklinde bir cümle ile sorar. Burada rezalethaneden kasıt tiyatrolardır. Yine olumlu cevap alınca, bu kez “Niçin be çocuğum? Sen mektebde pek ciddî ve temiz şeylerle meşgul olurdun” şeklinde devam eder ve tiyatroyu “zillet ve sefâlete isâl eden bir reh-i nârefte” (Güntekin, 1976f1: 262) olarak tanımlar. Tiyatroya yönelik çeşitli hakaretlerle devam eden bu konuşma neticesinde Güntekin “Tiyatro ve Haftası” şeklinde başladığı yazı dizisini neden “Temaşa Haftası” olarak devam ettiğinin sebebini de bulmuştur:

Demek ki kanaatımın bütün kuvvetine bu san’ata olan bütün hürmetime rağmen “Tiyatro” kelimesinde fenâ bir koku bulmuştum. Memleketimizde onun öyle zelil ve zavallı bir hâli vardır ki en çok taraftar geçinenler bile adı anılırken böyle hafifçe kızarmaktan kendilerini alamıyorlar (Güntekin, 1976f1: 264).

²⁶ Nitekim Halit Fahri’nin Güntekin’in ölümünden sonra kaleme aldığı yazısından bu münakaşanın uzun sürmediği, Ozansoy’un Yeni Sahne’de oynanan *Eski Rüya*’yı izlediği ve alkışladığı anlaşılmaktadır. Halit Fahri kim olduğunu unuttuğu birinin Reşat Nuri ile kavgalı olduğu halde eserini alkışlamasına şaşırması üzerine şunları söylemiştir:

Üstelik, şimdi şahsını bile unuttuğum o garip adamın safsatası beni sana nice parlak takdir ve medhiyelerden ziyade bağladı. Dostluğumuz bir su berraklığı ile akarken bunu şimdiye kadar nasıl olup da düşünmediğime şaşıyorum. Ah sağ olsaydın da bunu sana söyleseydim, kim bilir nasıl gülecektin! Muhakkak ağzındaki sigarayı tazeliyecek, omzunu eğerek bana doğru uzanacak ve sanki kelimelerini ağzından kaçırmaktan korkuyormuş gibi acele acele, o ince ve âhenkli sesinle: << Halit, böyle dostluklar en gerçekleri ve en ölmezleridir >> diyecektin. Öyle diyecektin, değil mi, sevgili kardeşim! (Ozansoy, 1957: 6)

²⁷ Mahmut Yesari, Güntekin’in Halit Fahri Ozansoy ile *Hançer* için yazdığı eleştiri yazısı, Hüseyin Suat Yalçın ile de *Bir Gece Faciası* için yazdığı eleştiri yazısı nedeniyle kalem münakaşasına girdiğini söylemiştir (Yesari, 1944: 5).

Reşat Nuri'nin tiyatro ile ilgili yazılarında kendi yazma süreci ile ilgili ipuçları da bulunabilir. “Romandan Piyese Çıkarmak” başlıklı yazıları *Yaprak Dökümü* romanının piyese evrilme sürecini konu alır. Ayrıca bu yazıların hatıra niteliği taşıyanları da vardır. Kendisi de yirmi dört piyese yazmış olan Güntekin, tiyatro edebiyatı ile ilgili fikirlerine de makalelerinde yer vermiştir. Tiyatro eleştirileri yazmaya başladığı ilk yıllara ait direkt sahnelenen oyunlara yönelik olan eleştirileri de mevcuttur²⁸.

1.1.1 Genel Hatlarıyla Tiyatro

Reşat Nuri, gazete ve dergilerde çıkmış yazılarında tiyatro metninin hakikat ve hayal arasındaki çizgideki yerini tespit etmeye çalışır. Ona göre, sanayiinefisede nasıl her şey tabiatıtan ibaret değilse, tiyatrodada da tek başına hayal veya hakikatten bahsetmek mümkün değildir. Hayal ve hakikat belli bir çerçevede birlikte işlenmelidir (Güntekin, 1976a: 6).

Tiyatro tarihinde bu iki unsurun birbirine galip geldiği bazı durumlar vardır. Ancak bu şekilde ortaya çıkmış eserler nasıl birdenbire yükselişe geçmişse aynı hızla gözden düşerler. Yazar buna örnek olarak 19. yüzyıl sonu Fransız tiyatrosunu vermiştir (Güntekin, 1976a: 6). Bu dönemde Fransa’da vodvil, melodram, fars, revüfeeri gibi sırf hayal ve fanteziden oluşan türler büyük ilgi görmüştür. Bunun karşılığında birtakım tiyatro yazarları, romancılar gibi realizme yönelmiş ve tiyatrodada yalnız oyunun yazılışının değil dekor ve sahnelenişin de gerçeğe birebir uyması gerektiğini vurgulamışlardır. Bu amaçla içerisinde şiirsel hiçbir öğe barındırmayan kaba lisanı sahneye taşımışlardır. Ancak bu yazarlar da sanatın önemli bir düsturu olan “bir şeyin oluşu başka görünüşü başkadır” esasını göz ardı ederler (Güntekin, 1976a: 7). Neticede bu yazarlar hakikate fazla önem verdiklerinden dolayı fazla suni ve tatsız bulunmuşlardır. (Güntekin, 1976a: 8). “Demek ki hayâl ve tasannuu temâşâda sâbit bir esas olarak almak nasıl doğru olmazsa tiyatroyu yalnız kuru hakikate isnâd ettirmek de öyle yanlış olur.” (Güntekin, 1976a: 6). Bu iki farklı ekolden sonra ikisinin ortasında hayal ve hakikate eşit mesafede duran yeni bir yol bulunmuştur. O tarihten beri Fransa ve ekseri medeni memleketlerde baskın olan tiyatro anlayışı budur. (Güntekin, 1976a: 9)

Tiyatronun amacını “Gayesi her şeyden evvel bir muhit ve zamanın adetlerini göstermek, akla yakın vak’alar ve yaşayan şahıslar tasvir etmektir.” (Güntekin, 1976b: 37) şeklinde özetleyen Güntekin, bu amaçları insanlara ders vermek için heba eden yazarın eserinin bedîî kıymetine zarar verdiğini düşünür (Güntekin, 1976b: 37). Zaten özenle yazılmış her sanat eseri bünyesinde faydalı fikirler bulundurulur ve dolayısıyla sanatçı bu yolla hizmet etmiş olur. (Güntekin, 1976b: 38)

²⁸ bk. (Güntekin, 1976i1: 579-592), (Güntekin, 1976j1: 565-574).

Tiyatronun insanları ahlaksızlığa sürüklediklerini düşünenler olduğu gibi onu iyi ve güzel olana sevk eden yol olarak görenler de vardır²⁹ (Güntekin, 1976c: 38). Bu fikirlerin çıkış noktası sözlerin insan ruhuna olan etkileridir. Ancak eğer sözler insan ruhunda bu kadar etkili olsaydı “bir sözün bir vakanın çizdiği izi bir başkası hemen silecek, müşahade ve tecrübelerimiz değirmene atılmış taneler gibi devr-i dâimî içinde mütemadiyen kırpıklanacak, öğünüp, elenecekti.” (Güntekin, 1976c: 39). Bundan dolayı, “tiyatroyu mevcut fenâlıklardan mesul tutmak bir iftira, onda imkânları daha doğru, daha iyi yapmak hassasını görmek ise bir vehm ve hulyâdır.” (Güntekin, 1976c: 41)

Yazar zaten uzun bir hayat tecrübesi ve derin olaylar neticesinde oluşan kanaatlerin bir söz ya da bir edebî metin vasıtasıyla değişebilmesinin çok zor olduğunu düşünür. Tiyatro en fazla basit hayat meseleleri karşısında halkın düşünmesini sağlar. Onu halkın benimsemesinin asıl sebebi ise zamanın ruhuna ve toplumun genel kabullerine temas etmesiyle açıklanabilir (Güntekin, 1976c: 40).

Her sanat az çok zamanın cereyanlarından etkilenir. Ancak tiyatro kadar zamanı yakından takip eden sanat yoktur. Bir piyes yazarı bir şair gibi kendisini odasına kapatıp kendi zevki için yazamaz. Çünkü o, eserini bir seyirci güruhuna sunacak, her biri farklı mizaçlarda bu insanları tek bir şeye güldürecek veya ağlatacaktır (Güntekin, 1976d: 51). Bu seyirci güruhunun ortak paydası ise içinde yaşadıkları zamandır. Bundan dolayı bir tiyatro eseri ne kadar zamanın dışında kalayım dese de başarılı olamaz. “Mutlak kemallerden müstesnâ hislerden bahs eden mağrur ve ulvî ‘hâile’ bile doğduğu zamanın dedikodularından kendini koruyamamıştır.” (Güntekin, 1976d: 52). Örneğin Corneille’nin *Polyeucte* isimdeki trajedisi milattan iki buçuk asır sonra yaşamış bir adamın hayatını anlatmasına rağmen içerisinde 17. asrın “Saint Cyrane” tevkifi, Jansénisme ve Grace meseleleri gibi önemli olaylarına yer verir (Güntekin, 1976d: 52).

Zamanın ruhuna doğrudan doğruya bağlı tiyatro türleri revülerdir. Bunlar toplum dimağını en çok meşgul etmiş olay ve simaları konu edinirler. En çok infial ve memnuniyetsizlik yaratmış vakalar seçilir ve bu olaylar alaya alınırlar. Böylelikle izleyiciler, bir nevi intikam duygusu duymuş olurlar (Güntekin, 1976e: 54).

²⁹ Niyazi Akı, Şahabettin Süleyman’ın *Çıkamaz Sokak* (1912)’inin yayımlanmasından sonra tiyatronun ahlak ile olan bağı arasında bir tartışmanın başladığını kaydetmiştir. Raif Necdet piyesin ahlak bakımından zararlı olduğunu belirttikten sonra “heyet-i beşeriye sanatsız yaşar fakat ahlâksız asla...” açıklamasında bulunur. Mehmet Rauf da benzer fikirlerle ona katılır. Yakup Kadri de tartışmaya tiyatronun iyi veya kötü insan hayatı ile ilgili her şeyi konu edebileceği yönünden karşıt görüş bildirerek dahil olur. “ Bu münakaşalar olduğu sırada Müfit Ratip, bunlara bir istikamet vermek istiyormuş gibi üç mühim makale neşrederek tarih boyunca tiyatronun güzel, ahlâk ve din karşısındaki durumunu ve neye nazaran zararlı ve faydalı olduğunu inceler.” (Akı, 2001: 68-69)

Güntekin, ilim ile tiyatro arasındaki ilişki üzerine de düşünmüştür. “Tiyatroda şiir nasıl gizli ve derûnî kalırsa hakikat da esere öyle derinden derine hâkim olur.” (Güntekin, 1976f: 61). Tiyatro ilmî hakikatleri açıklayan bir mektep kürsüsü değildir. Tiyatro yazarının amacı belli bir mizaca sahip, hayatın içinden kişiler ile etrafımızda yaşanan hayatı bize tanıtmaktır. Bu hususta ilim ancak vasıta olabilmektedir. Hayatı ve insanları anlamak müsbet ilimleri bilmeye, onları tasvir etmek ise o ilimlerin ortaya koyduğu hakikatlere uymaya bağlıdır (Güntekin, 1976g: 81). Güntekin iyi ile kötü eseri birbirinden ayıramayanların ilmin tiyatrodaki mevkisini tayin edemeyen kişiler olduğunu düşünür:

Ara sıra sahnemize çıkan iyice eserlerin asıl maksadlarını, asıl nazar-ı dikkate alınması elzem yerlerini tefrik edemeyerek ve “bunda hakikat yok, bundaki şahısları ben kimseye benzetemedim. Bu bir şey isbat etmiyor. Bu bizde olmayan bir sarrafiye meselesinden bahs ediyor” yolunda sudan mütalâalara eser mahkûm etmememiz bu noktaların iyi bilinmemesinden neşet etmiyor mu? (Güntekin, 1976g: 81-82)

İlm-i cinayetin insanları cinayete sevk eden sebepleri sınıflandırmasından yıllar önce yaşayan Shakespeare dehası sayesinde Macbeth, Hamlet ve Othello karakterlerinde bu sınıflandırmayı biliyor gibi hareket etmiştir (Güntekin, 1976g: 83). Güntekin, ilmi hakikatlere uygun karakterler yaratan yazarlara Schiller ve Tolstoy’u da eklemiş ancak Shakespeare’yi onların üstünde tutmuştur. Shakespeare’in Macbeth’i Enrico Ferri gibi bazı cinayet ilmi uzmanlarına göre doğuştan canidir (Güntekin, 1976g: 83). Demek ki Macbeth ilmî hakikate uygun bir eserdir. Önemi ise hakikati ders verir gibi öğretmesinde değil, ortaya koyduğu tipi ona uyar şekilde vermesindedir (Güntekin, 1976g: 83). Reşat Nuri, “Temaşa ve İlim-2” makalesinde Shakespeare’nin Hamlet’inin ilm-i cinayete göre mecnun caniler sınıfına, Othello’nun ise ihtirasına galip gelemediği için cinayet işleyenler sınıfına girdiği üzerinde durur. Netice olarak ilim ve tiyatro arasındaki koşutluğu Shakespeare üzerinden şu sözlerle özetler:

Bu küçük tahlil de gösterir ki Shakespeare’in kahramanları lâyezâl olan şöhretlerini, lâyetmût olan hayatlarını ilmî hakiki tiplere muvâfık olmalarından almışlardır. Fakat kimse bize Shakespeare bize “ilm-i cinâyet” dersi vermek için piyeslerini yazmıştır diye bir iddiada bulunamaz.” (Güntekin, 1976g: 90)

Reşat Nuri’nin makalelerinde tiyatronun sosyal hayat, gerçeklik ve bilim ile olan bağı üzerine uzun uzun düşündüğü görülür. Hakiki tiyatronun gerçek ile hayal arasında ince bir çizgide yer alması gerektiğini vurgulayan yazar, tiyatronun toplum ile olan bağı en kuvvetli sanat olduğunun da farkındadır. Ayrıca tiyatro ve bilim arasındaki bağlantıya dünya tiyatrosundan örneklerin verilmesi Güntekin’in tiyatro hakkındaki makalelerinde yalnızca Türk tiyatrosu ile yetinmeyip evrenseli yakaladığının da bir göstergesidir.

1.1.2 Oyunculuk ve Sahne Sanatları ile İlgili Fikirleri

Tiyatro sanatı izleyiciyi gerçek olaylar karşısında olduğu yanılsamasına düşürmelidir. Her olayın vuku bulduğu bir mekân vardır. Bu mekânı gösteren sahne ve dekor tiyatronun gerçeklikle olan bağlantısını güçlendirir. Bir söz nasıl yerinde söylendiğinde güzel olursa bir vaka da doğal ortamında geçtiğinde etkili olur. Romancının sözlerle yaptığı tasviri tiyatrodaki dekor karşılar (Güntekin, 1976h: 102-103) Ancak bildiğimiz şekilde dekorlar her zaman mevcut olmamışlardır (Güntekin, 1976i: 13). Tiyatronun birkaç bin senelik tarihine rağmen dekorculuğun gelişimi çok daha yenidir (Güntekin, 1976j: 107).

Güntekin, tiyatro tarihinde vakayı mekândan ayırmanın yalnız Shakespeare olduğunu kaydeder. Onun piyesleri düz beyaz bir sahnenin önünde oynanır. Onun oyunlarında beyaz perdenin önünde “burası bir bahçedir, divandır, sokaktır” gibi yazılar yazılarak, dekor izleyicinin hayal gücüne bırakılmıştır (Güntekin, 1976h: 103). İngiliz tiyatrosu dışında İlk Çağ’dan itibaren bugünkü anlamıyla olmasa da oyunlarda temsili bir sahne arayışı bulunmaktadır (Güntekin, 1976j: 107).

Dekor ve aksesuarda başlıca iki şart aranır: Birincisi, bir odaya, meyhaneye, bahçeye mümkün mertebe benzemesi; yani gerçek bir mekân havasında olması. İkincisi, bu dekorun konuya uygun birtakım eşyalarının bulunması. “Eskiden tiyatro dekorları boyalı bir dip perdesi ile renk ve biçimde onu az çok tutan kulislardan ibaretti” (Güntekin, 1976h: 105). Bu perdeler üzerinde pencere, ayna, konsol gibi eşyalar resimlerle gösterilmektedir. En usta kaleminden bile çıksa bu dekorlar gerçeklikten uzak ve perspektiften yoksundur. Yeni tiyatro bunların yerine gerçek eşyaları koymuştur. Burada hakiki olmayan unsurlar bile görünüşte hakikatten ayırt edilemez. Örneğin, bir sütun aslında ince tahtadan bir üstüvanedir fakat kireç ve boyayla ona mermer havası verilir (Güntekin, 1976h: 106).

Gerçek sahne dekoru ilk başlarda Francis Sarcey gibi önemli tiyatro münekkidleri tarafından dahi eleştirilmiştir. Dekorculuk tarihinde en büyük yeniliği Antoine yapmıştır. *İhtiyar Haydelberg*’i sahnelemeden önce Heidelberg’e giderek aylarca kalmış, gazinolarını, sahralarını tetkik etmiştir. Bazen işi aşırılığa vardırırmış, kendi tesis ettiği Yeni Tiyatro sahnesine hakiki kasap dükkânı getirerek izleyicileri ağır bir kokuya maruz bırakmıştır (Güntekin, 1976j: 111)

Tiyatro sahnesinin başka bir dünya olduğu yanılsamasına kapılmamızı sağlayan en önemli vasıtalarından biri de ışıktır. Perdenin açılmasıyla birlikte salondaki ışıkların söndürülerek, sahnedeki ışıkların yakılması sahneyi belirginleştirir ve bu yanılsamayı kuvvetlendirir. Işığın ramptan verilmesi, oyuncuların yüzlerinin güzel ve açık görülmesini sağlar. Sahnedeki eşyaların gölgesi de böylelikle sahneye düşmemiş olur (Güntekin, 1976a: 9-

10). Bunlar dışında sahnelenen zamanın sabah, öğlen ve akşam saatlerinde gerçekleşmesine göre de ışığın farklı şekilde verilmesi gerektiği unutulmamalıdır. Darülbeydi bu konuda büyük yenilikler yaptığı hâlde bazı büyük hataları hâlâ tekrarlamaktadır. Örneğin *Baykuş*'un sahnelenişinde ihtiyar bir köylünün güneşe ithafen “Garazım şu parlayan hainedir” dediği yerde günlük güneşlik bir sabah görülmesi gerekirken, simsiyah bir gece görülmüştür (Güntekin, 1976a: 10-11).

Tüm bunlara rağmen yukarıda da belirtildiği gibi bildiğimiz şekilde sahneler her zaman var olmamıştır. Hatta salon temsilleri, diyalog gibi bazı tiyatro türleri sahne ve dekora hiç ihtiyaç duymazlar. Demek ki sahne ve dekor tiyatro için olmazsa olmaz bir kıymette değil, izleyiciyi başka bir dünyada olduğuna inandırmaya yarayan önemli vasıtalar (Güntekin, 1976i: 13).

Tiyatroda asıl olan vakadır. Sahnesiz tiyatro düşünülebilir ancak vakasız tiyatro hayal edilemez. Vaka da şahıssız düşünülemeyeceği için aktör ve aktristler önemlidir (Güntekin, 1976i:13). Aktörün görevi sözler ve hareketler yoluyla şahsın halet-i ruhiyesini vermektir (Güntekin, 1976i: 14). Aktör müellifin sanat icabı yazmadığı tüm ruh hâllerini kendiliğinden keşfetmek zorundadır (Güntekin, 1976k: 20). Çok beğenilen *Uçurum* piyesinden örnek vermek gerekirse, bu piyesteki Selim Bey ve Necmiye Hanım karakterlerini iyi oynayabilmek için, onlardaki ruh inceliklerine sahip olmak gerekir (Güntekin, 1976k: 23). Tarih piyesinde bir padişahı canlandıran bir aktörün bırakın tarih on beş yıl öncesiyle dahi ilgisi yoksa sahnede yaptığı her şey kaba ve basit görünür (Güntekin, 1976k: 24). Yani “bir şahsın mizac ve hâlet-ı ruhiyesini anlamak için hem fikrî ve hissî terbiyeye hem de başka rûhlara hulûl ve temessül kabiliyetine sâhip bulunması lâzım gelir.” (Güntekin, 1976l: 26).

İki türlü aktör vardır. Birinciler rollerini gözlem ve dikkatlerinin kuvvetiyle oynarlar. Kuyumcu titizliğiyle çalışırlar. Bu kişiler Moliere'in Cimri'si gibi toplum içinde geneli değil, küçük bir zümreyi temsil eden karakterlerde daha başarılıdırlar. İkinciler için ise aslolan hassasiyettir. Onlar da ilk başta role taklit ile başlarlar, fakat zamanla role kendilerini kaptırarak oynarlar. Oynadıkları karakter kendilerinde hulul eder. En çok hissî piyeslerde başarılıdırlar (Güntekin, 1976l: 30-31). Ancak ikisinden hiçbiri tek başına yeterli değildir. İkisinin birleşimi sonucu yüksek bir artist şahsiyeti doğar. Boğazın, sesin, nefesin bazı tıkanmaları, gözyaşları gibi bazı hâller vardır ki bunlar hakiki bir duygulanmanın sonucudur ve hiçbir gözlem bunları tatbika yetmez. Bununla birlikte iyi bir aktöre sadece hissiyat da yetmez. Örneğin, korkunun kan basıncı üzerindeki etkisinden dolayı ortaya çıkan renk değişiklikleri makyaj ile geliştirilmek zorundadır (Güntekin, 1976m: 70-71).

1.1.3 Tiyatro Tarihi ve Fransız Tiyatrosuna Dair

Edebiyatın kökeninin din olması gibi, tiyatronun kökeni de Dionysos şenliklerine dayanır (Güntekin, 1976o: 138). Eski Yunan'da tiyatro, şarap ilahı için ilahiler okuyan koronun kendisini geliştirerek Bacchus'un şahsiyeti etrafında meydana gelen kahramanlıkları temsil etmeye başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Daha sonra efsanenin Bacchus dışındaki başka sahneleri de sahnelenmeye başlamıştır (Güntekin, 1976o: 137).

Güntekin, Antik tiyatronun önemli simalarının ana özelliklerini vermiştir. Buna göre, Aiskhylos tragedyanın mucidi kabul edilir (Güntekin, 1976o: 138). Onun piyeslerinde hâkim olan hisler merhamet ve korkudur. Olaylar kişisel iradenin dışında, mukadderata bağlıdır. Sophokles, Aiskhylos'un tragedyalarında hâkim olan bu zaruretler yerine kişisel iradeyi koyar (Güntekin, 1976o: 140). Sophokles'in bu ilk adımını Euripides devam ettirir ve eserleri tamamen insani bir forma kavuşturur. Onun eserlerinin en temel hareket noktası ihtiraslardır (Güntekin, 1976o: 141).

Güntekin'in o dönemin güncel tiyatrosu ile ilgili eleştirileri daha çok Fransız tiyatrosuna dayanır. Bunun sebebi olarak Paris'i tiyatronun memleketi olarak görmesinde ve roman gibi tiyatrodaki da modelimizin Fransa olduğunu düşünmesinde aranabilir (Güntekin, 1976ö: 208, 211).

Tiyatro bir endüstri hâline gelmeye başlamış, bu durumda direktör en ucuz maliyetle sahneleyebileceği piyesleri tercih eder duruma gelmiştir (Güntekin, 1976p: 227). Bu durum Fransa'da iki tür oyun yazarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bir yanda oluşan bu endüstrinin beğenisine uygun eserler kaleme alanlar, öbür yanda özgür ve gerçek sanatın tarafını tutanlar (Güntekin, 1976p: 228). Bu duruma rağmen izleyicideki sanatsal olana yakın tutumdan dolayı Fransız tiyatrosunda sanat endişesi ve ölçüsü hiçbir oyunda tam olarak kaybolmamıştır (Güntekin, 1976p: 232).

Makalelerinde tiyatronun seyirciye başka bir dünyada olduğu izlenimi vermesi gerektiğini vurgulayan Güntekin, bundan dolayı ışık ve dekora fazlasıyla önem vermektedir. Dekorlar gerçeğe yakın bir şekilde yerleştirilmeli, ışık ise sahnenin seyircilerden ayrı bir bölüm olduğunu belirleyecek şekilde verilmelidir. Yazar, gözlemci ve duygusal olmak üzere iki tip oyuncudan bahseder ve bunlardan hangisinin başarılı olacağının oynanılan oyuna göre değişeceğini vurgular.

1.1.4 Türk Tiyatrosuna Dair

Türk edebiyatının yüzünü Avrupa'ya dönmesiyle birlikte dilde sadeleşme hareketleri hareket kazanmıştır. Şinasi ve Namık Kemal bu yolda önemli adımlar atmışlardır (Güntekin,

1976u: 255-256). Dilde sadeleşmenin gerçekleştirilmesi için önemli olan unsurlardan biri de yazı dilinin konuşma diline yaklaştırılmasıdır. Tiyatro konuşma dilini sahneye taşıyarak bu harekete katkı sağlayabilir (Güntekin, 1976u: 256). Ancak tiyatronun Türk edebiyatındaki tarihine bakıldığında, çoğu kişinin onu bir edebî cümleler yığını olarak gördüğü anlaşılır. Örneğin, Namık Kemal oyunlarında, romanları, makale ve tarihlerinde kullandığı dilin aynısını kullanır (Güntekin, 1976u: 258). Oysaki tiyatrodaki güzellik, dildeki fevkaladelikte değil, onun tebliğ ettiği fikir ve heyecanda aranmalıdır (Güntekin, 1976u: 259).

Dil konusundaki hassasiyetini kadınlarının sahneye çıkması konusunda da sürdüren Reşat Nuri, tıpkı bir ressamın doğayı ve çehreleri olduğundan güzel resmetmesi gibi, tiyatrocunun da bir milletin dilini en temiz şekliyle halka dinletmesi gerektiğini düşünür. Bu nedenle sahnede Türk kadınına ihtiyaç vardır. Ecnebi kadınlar telaffuzlarını ne kadar iyileştirse de tonlamada sorun yaşarlar. Oysaki her millet için başka olan bu tonlamalar duygu ve düşüncelerimizin en kolay ifade vasıtalarıdır (Güntekin, 1976u: 253). Reşat Nuri Güntekin, Türk tiyatrosunda millî eserlerin verilememesini de bu noktada değerlendirir. Güntekin'in Türk kadınının sahneye çıkmasına verdiği önem Halit Fahri'nin aktardığı anıdan da anlaşılmaktadır. Halit Fahri ile birlikte Afife Jale'nin 1919 yılında Kadıköy Apollon Tiyatrosunda ilk sahneye çıkışını izleyen Güntekin çok duygulanmıştır. Halit Fahri, yazarın Afife Jale'yi sahnede gördüğündeki tepkisini şöyle anlatır:

Bir aralık öyle coşkundan ki kolumdan yakaladın ve bana << Ne saadet! ne saadet! dedin. Sesimizi duyuyorum sahneden... Türk sesini... Türk kızının sesini... Ne tatlı dil bu, ne tatlı dil! >> Gözlerine baktığım zaman, sahneden vuran ışıpta bir damla yaş belirdiğini görmüştüm (Ozansoy, 1957: 6)

Namık Kemal'den başlayıp Halit Ziya'ya Yakup Kadri'ye Necip Fazıl'a kadar uzanan çizgide çok kıymetli yazarlarımız tiyatroyla ilgilenmiş ancak bu ilgi ara sıra yazılmış bir iki piyes noktasında kalmış ve profesyonel boyuta taşınmamıştır (Güntekin, 1976ü: 388). Tiyatronun ilk kurulmaya başlandığı dönem düşünüldüğünde bu duruma çok da şaşırılmamalıdır. Türk kadınının sahneye çıkmadığı bu dönemde “Türkçeyi göz göre göre baltalamak için güzel bir Türkçe yazmağa bütün ömrünü harcamak” beklenemezdi (Güntekin, 1976ü: 389).

Reşat Nuri Güntekin makalelerini kaleme aldığı dönemde tiyatro zevkiyle henüz yeni tanışmaya başlayan Türk seyircisine karşı acımasız eleştirilerde bulunmamış, daima yapıcı davranmaya ve seyirci ile empati kurmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda seyircinin gelişmeye başlayan tiyatro zevkini şöyle açıklar:

Yedi sekiz seneden beri tiyatromuzda olduğu gibi tiyatro seyredenlerimizin zevkinde de az çok bir terakki, tekâmül husule geldi. Şimdi artık tiyatro meraklılarımız yalnız falan artistin dekoltesine, falan bîcâreye “yutturulmuş” kinayeli sözlere, falan aktörün nasıl adam boğazladığına alâkadâr olmuyor.

Piyesin fikrî ve bedîî kıymeti, incelikleri üzerinde de a'mâl-ı fikr ediyorlar, mütaalar yürütüyorlar (Güntekin, 1976v: 292).

Ancak ona göre seyircilerin intibalarının çoğu samimi değildir. Genelde yanlış bir söz söyleme korkusuyla kalıplaşmış ifadeler kullanılır. Oysaki bir tiyatro eserini doğru anlamak için iki şart vardır. Birincisi genel kanaatlere kapılmadan bizde uyandırdığı zevke sadık kalmak, ikincisi her eseri mensup olduğu türün kurallarına göre değerlendirmek (Güntekin, 1976v:297).

Reşat Nuri Güntekin, Türk edebiyatında tiyatronun, tiyatro zevkinin, oyunculuğun zannedildiği gibi tamamıyla Avrupa edebiyatından etkilenmemiz neticesinde ortaya çıktığını düşünmemektedir. Bu topraklarda tiyatroyu yayacak tohumlar mevcuttur ve bir gün bu tohumlardan daha iyi işler çıkarılabilecektir (Güntekin, 1976y: 437). Batı Anadolu'da, Orta Anadolu'da; Kars, Ağrı gibi kuzey ve doğu illerinin kasabalarında, yağmura kara aldırmadan konup göçen tiyatro kumpanyaları bulunmaktadır. Karagözü, Ortaoyununu, zuhuri kolunu bir kenara bıraksak halkın kendi arasında çıkardığı bir oyunda kökeni meçhul bir tiyatro geleneğinin izlerini görmek mümkündür (Güntekin, 1976y: 436) Bundan dolayı "Bizim memleketimizde tiyatro faaliyeti, tiyatro ruhu yoktur diyemeyiz. Ocak bütün adetleri, ihtirasları ve hattâ gelenekleriyle epeyce zamandan beri kurulmuştur. Ancak bu faaliyet dağ ve kır nebatlarının gibi henüz rasgele, başıboş ve tabir çiğ düşmezse yabani bir faaliyettir." (Güntekin, 1976z: 438). Bu noktada bir kalkınmanın ancak devlet eliyle sağlanacağını söyleyen Güntekin, özel teşebbüslerin bu koşullarda ancak geçici birer heves olarak kalacağını düşünür (Güntekin, 1976z: 439).

1.1.5 Darülbedayiye Dair

Darülbedayiye bir tiyatro edebiyatı darülfünunu olarak gören Güntekin, onun genç yetenekleri keşfederek onları kendi bünyesinde yetiştirmesi gerektiğini düşünür (Güntekin, 1976r: 247). "Dârülbedâyi sahnelerine lâayık olmak için aktörün hariçte kendi kendisine yetişmesini beklemek doğru bir mütalâa değildir." (Güntekin, 1976r: 248). Ona göre Darülbedayinin asıl görevi yaşanan dönemde güzel eserler sahnelemekten ziyade, tiyatromuzun geleceğini düşündürmektir. Öyle ki burada yetiştirilen her sanatçı ileride memleketin herhangi bir yerine kendi sanat ışığını taşıyabilmelidir (Güntekin, 1976r: 249). Güntekin 1918 yılının sonlarında Darülbedayide nazari derslerin başlamasını yeterli görmemiş, oyunculara küçük etütler, tipler ve prototipler çalıştırılarak onların sürekli tiyatro ile meşgul edilmesi gerektiği üzerinde durmuştur (Güntekin, 1976s: 287).

Güntekin'in Darülbedayi ile ilgili düşünceleri genel anlamda eğitim ve sahnelenen eserler üzerinde toplanmıştır. Yukarıda bahsedildiği gibi kurumun hem kendisi için hem de

ülkede kurulacak başka tiyatrolar için oyuncu yetiştirmesi bir anlamda konservatuvar vazifesi görmesi gerekmektedir. Güntekin bu düşüncesini ilk devlet konservatuvarının kurulmasına kadar kaleme aldığı birçok yazısında tekrarlamış, konservatuvarın kurulmasının ardından da burada yetiştirilen oyuncuların görev alabileceği yeni tiyatro binalarının yapılması gerektiğini savunmuştur (Güntekin, 1976ş: 378-379).

Darülbedayide millî piyeslerin sergilenmemesi o dönem tiyatro ile ilgilenenler tarafından eleştirilmiştir³⁰. Güntekin, bu eleştirilere de cevap verir. Buna göre Darülbedayiye sergilenmek üzere gönderilen millî piyeslerin çoğu imlayı bile bilmeyen heveskârlar tarafından yazılmaktadır. Bu kişiler bir kadın ile erkek arasında geçen aşkı konu alan her eserin nitelikli bir piyes olduğunu düşünmektedir. Bazı piyesler vardır ki beş perdesi on altı sayfalık okul defterine sığar (Güntekin, 1976t, 348). Bazen güzel eserler de gelir, ancak bunların da temsili mümkün değildir (Güntekin, 1976t, 349). Bundan dolayı millî piyesler ikmale erinceye kadar Darülbedayi adapte piyeslerle idare etmelidir (Güntekin, 1976t, 351). “Siz muharrir yetiştireceksiniz diye halk para vermeye, figüran rolü oynamaya mecbur değildir...” (Güntekin, 1976t, 350). Bu sözler daha önce değinilen Güntekin’in tiyatroyu bütüncül bir bakışla gördüğü düşüncesinin ispatı niteliğindedir. Çünkü yalnızca oynanan oyunun millî olup olmadığı üzerinden bir değerlendirme yapmak tiyatroya metin merkezli yaklaşan düşüncenin ürünüdür. Oysa tiyatro sanatında çoğu zaman metinden önde tutulan ve birbiri ile uyum içerisinde olması gereken birçok unsur vardır. Özdemir Nutku, *Dram Sanatına Giriş* adlı kitabında bu unsurların birlikteliğinin altını çizmiştir:

Tiyatral yapıt daha doğarken yazınsal yapıttan ayrılır. Her şeyden önce, sözcük biçimleri içinde saptanmış yazın tek kişinin yaratıcılığına dayanır. Tiyatro ise birliktelik başarısı ile ortaya çıkabilir; çünkü birçok gücün birlikte, uyumlu yaratisına bağlıdır. Oyun yazarının, yönetmenin, tasarımcıların (dekorcu, giysici, ışıkla uzmanı vb), oyuncuların, dansçıların, bestecilerin, çalgıcıların, sahne teknisyenlerinin ve daha birçoklarının hep birlikte, uyumlu ve dikkatli çalışmaları ile tiyatro gerçekleşebilir. Ancak bu birliktelik de yeterli değildir; tiyatronun varolması için seyirci gereklidir. Tiyatronun varoluşunu seyirci gerçekleştirir (Nutku, 2013: 19-20).

³⁰ Bu eleştiriler çoğunlukla Darülbedayi’nin ilk döneminde uyarlama piyeslere yer verilmesinden kaynaklanmaktadır. Uyarlamaların bu derece yaygınlık kazanması sebebiyle önemli klasik eserler dahi Türkçeye çevrilmemiştir (Nutku, 2015: 136-137). Darülbedayi edebi heyeti, tiyatrodaki sahnelenen oyunları kendi tekeline almakla ve kendi uyarladıkları eserleri sahneye koymakla suçlanmıştır (Nutku, 2015: 135). 1927’de kurulan yeni bir edebi heyete “Kurulun üyesi olan kişiler kendi yazdıkları oyunları Darülbedayi’de oynatamayacaklardır” (Nutku, 2015: 141) şeklinde bir not düşülmesi bu eleştirilerin çok da haksız olmadıklarını göstermektedir. Reşat Nuri de bir dönem edebi heyette yer almış ancak kendisinin Darülbedayi sanatçıları ve edebi heyet arasındaki anlaşmazlıktan dolayı 1926 heyet toplantılarına gelmeyip heyetten çekildiğini Vasfi Rıza aktarmıştır (Nutku, 2015: 79).

1.1.6 Tercüme ve Adaptasyon Meselesi

Darülbeydiyi adapte piyesleri sahnelemesi dolayısıyla uzun yıllar eleştiri oklarının hedefi olmuştur. Bu eleştiri yapanlar kötü de olsalar millî piyesleri, Avrupa malı piyeslere tercih etmektedir (Güntekin, 1976a1: 494). Güntekin de Türk tiyatrosunda tercüme ve adaptasyon meselesi ile ilgili birçok yazı kaleme almıştır. Ona göre millî piyesler, nitelik ve nicelik açısından kemale erişinceye kadar adapte eserler sahnelenmek zorundadır (Güntekin, 1976b1: 486). Türkiye’de yüksek bir tiyatro hayatının teşekkülü için adaptelerden istifade edilmelidir (Güntekin, 1976b1: 487). Bu yolla tiyatro zevk ve merakı kökleştirilecek, millî eserler yazmak isteyen yazarlarımız sahne sanatının inceliklerini öğrenecek ve Avrupalı yazarlarla boy ölçüşmek zorunda kalacakları için daha fazla çalışmak isteyeceklerdir (Güntekin, b1: 488). Gerçi ülke ve milletler birçok yönden birbirlerinden farklıdır ama yine de birçok fikir, duygu ve adetler konusunda birleşirler. Bundan dolayı adapte edilecek piyes, sahneleneceği ülkeye ait birtakım adet veya şahsiyetleri bünyesinde barındırmalıdır. Ayrıca yazar da adapte ettiği piyeste gerekli değişiklikleri yaparak onu kendi memleketine uygun bir hâle getirmelidir (Güntekin, 1976b1: 486). Güntekin, başarısız olan adaptasyon denemelerinin adapte eden kişiden kaynaklandığı görüşündedir:³¹

Bir kısım eserler vardır ki az çok her memlekete her millete uyabilir. Muharrir kütüphâneler dolusu eser içinden en uymayanları alıp tatbika kalkmışsa kabahat kendinindir, adaptasyonun değil. Kezâlik muharririn vazifesi sâdece ism-i hasları değiştirmekten ibâret değildir. Eser üzerinde istediği kadar oynamaya selâhiyeti vardır. Bize uymayan noktaların yerine başkalarını ikâme etmek kendi elindedir. Bunu becerememişse kabahat yine kendisininindir, adaptasyonun değil (Güntekin, 1976b1: 486).

Tercüme ise melodram, bir takım vodviller, basit korku ve dehşet piyesleri, şahıs ve olayların insanlığın en genel çehresinden alındığı bazı klasik eserler için daha uygundur (Güntekin, 1976c1: 489). Melodram ve vodvillerde önemli olan şahıs değil vakadır. Şahısların Türk ya da Japon olmasının pek bir önemi yoktur. Oysaki yeni edebî tiyatroya bakıldığında bunlarda kişilerin şahsiyetleri, mensup oldukları memleketin adet ve hususiyetleri çok önemlidir. Bundan dolayı bu tip eserlere Türk toplumundan şahıs, adet ve geleneklerin

³¹ Ataç da adapte piyesler ile ilgili “Adaptasyon” adlı yazısında Güntekin’e yakın bir görüş bildirmiştir. Ataç’a göre adaptasyondan ziyade bizim oyunları adapte ediş şeklimizde hata vardır. Yeni yazarların eserleri mutlaka yaşadığı toplumdan izler taşırlar bundan dolayı bunları adapte etmek için şahıs ve çevreyi değiştirmek gerekir. “Böyle vücuda gelen eserler doğrudan nakilin malı olur. Çünkü onun iktibas ettiği hikâye, yani iskelettir. Paul Bourget’in hikâyeyi, Shakespeare’in *Hamlet*’inden alarak yazdığı *André Cornélis* ünvanlı romanı bu cins asardandır.” Biz de ise toplumsal çevre tam anlamıyla incelenmemiş ve onun sahneye konacak kadar önemli kısımları belirlenmemiş olduğu için yeni yazarlardan yaptığımız adaptasyonlar başarısızdır (Ataç, 2010b: 98). Burada Nurullah Ataç başarısız bir örnek olarak Reşat Nuri’nin François de Curel’den adapte ettiği *Bir Gece Faciası* piyesini verir. Orijinalinde Fransız ve Alman bir karakterin karşı karşıya getirildiği eserde Güntekin bir Türk sultan ile Kurtuluş Savaşı’na girmiş bir Türk zabiti karşı karşıya getirmiştir. Ataç orijinal metinde iki farklı milletin çarpıştırılmasına karşı Güntekin’in aynı milletten iki insanı karşı karşıya getirmesini eserin ruhunu anlamamış olmasına bağlamıştır (Ataç, 2010b: 99-100).

eklenerek veya var olanlarla değiştirilerek adapte edilmesi daha uygundur (Güntekin, 1976c1: 491).

1.1.7 Geleneksel Tiyatroya Yönelik Eleştiriler

Güntekin müstakil olarak geleneksel tiyatro ile ilgili makale kaleme almamış ancak modern tiyatro ile ilgili yazılarında geleneksel tiyatro hakkındaki kanaatlerine yer vermiştir. Bu kanaatler genelde olumsuz yöndedir. Aktör psikolojisinden bahsederken eskiden aktörlerin belli bir mizaca, belli adetlere ve karışık bir ruh hâline sahip kişileri canlandırmadıklarını, tiyatrodaki vücut bulan suni modellere hayat verdiklerini belirtir. Ortaoyunundaki Kavuklu ve Pişekâr bunlardandır. Bir Pişekâr belli bir kesimdeki insana değil başka bir Pişekâr'a benzer ve her oyunda aynı tavır ve lisanı muhafaza eder. Bu durumda Pişekâr rolündeki aktör, karakteri hayatın içinde aramaz, ustasını taklit yoluyla rolünün hakkını verir (Güntekin, 1976i: 15).

“Hareket ve Tiyatro” makalesinde tiyatronun hayat ve hakikat hissini vermesi gerektiğini söyleyen Güntekin, tiyatro ile Karagöz’ü karşılaştırır ve Karagöz’ün hareketten dolayısıyla da hakikat hissinden yoksun olduğunu savunur (Güntekin 1976n: 46). Karagöz kâğıt veya deriden yapılır. Hayata benzemek açısından bakıldığında en adi tiyatronun dahi gerisinde kalır. Gerçek bir aktörün jest ve mimik hareketlerine karşılık Karagöz sadece kolunu bacağıyla oynatır. Perdenin arkasında Karagözcünün varlığı hissedilir. Konuşan ve onu hareket ettiren odur. Buradan anlaşılan ise; aktör ne kadar kendi diliyle konuşur ve ne kadar kendi iradesiyle hareket etmiş olursa tiyatronun asıl manası olan hayat ve hareket hissine o kadar ulaşır (Güntekin, 1976n: 45-46).

Reşat Nuri, zamana doğrudan doğruya bağlı olan revülerle Orta Oyunları arasında benzerlikler görmektedir. Örneğin, Ortaoyununda Rum, Ermeni, Laz gibi zümreler vaka ile hiç alakaları olmadığı hâlde birer birer sahneden geçerler ki bu yönü revü ile büyük benzerlik gösterir. Revülerde bu zümre isimlerinin yerini belirli şahıslar alır. Her ikisi de tekerlemelerden faydalanırlar. Revüler gibi Orta Oyunlarında da içinde yaşanılan zamanın önemli olayları ve kişilerini tenkit etme eğilimi bulunur (Güntekin, 1976e: 54-55).

Bunların dışında “Dekor Meselesi” adlı yazıda da dekorun önemini vurgulamak üzere “Bu öyle katî bir lüzumdur ki bizim Karagözümüz bile takdir etmiş, bir kötü ağaç, iki hamam kurnası ilh. gibi şeylerle dekor yapmağa çalışmıştır.” (Güntekin, 1976h: 104) şeklinde bir açıklama bulunur.

Güntekin, tuluat tiyatroları ile ilgili fikirlerine *Anadolu Notları*’nda değinmiştir. Reşat Nuri yeterli özen gösterilip destek verilirse, birçok kişinin herhangi bir oyun metnine

dayanmadıkları, bir metni temel alsalar bile onu bozdukları gerekçesi ile önyargılı yaklaştığı tuluat tiyatrolarının halk için faydalı sosyal bir kuruma dönüşeceği fikrindedir (Güntekin, 2015: 144). Ayrıca yazar bu tiyatroların aslında bir senaryo temeline dayandığını ancak aktörlerin bu senaryoyu “kendi uydurdukları birtakım tuhaflıklarla” süsleyip geliştirdiklerini belirtmiştir (Güntekin, 1965: 4). Güntekin, “Hülle Niçin Yazıldı?” adlı yazısında tuluat tiyatroları ile ilgili yazarlara düşen görevleri şöyle açıklamıştır:

Tulûat tiyatrolarının şimdi oynamakta olduğu piyesler çok eskimiş, artık ele alınmaz hale gelmiştir. Bunları yenileştirmek vazifesi kime düşüyor? Tulûat piyesi meselâ İstanbul Şehir Tiyatrosu piyesleri gibi muharririne kâr ve yazı hakkı getiren piyesler değildir. Sonra bunlar bir edebiyatçıyı memnun edecek neviden bir şöhrat de temin etmezler. Bu itibarla belli başlı kalem sahipleri bu işle uğraşmayı kârsız ve sevimsiz bir iş sayarlar ve onu kara cahil bazı tulûat tiyatrosu sahiplerinin eline bırakırlar.

Halbuki bu iş kat’iyyen şakaya gelmez bir nazik memleket işidir. Her gece Anadolunun kaç köşesinde - hem de en uyanık ve canlılarından olmak üzere- kaç bin kişinin bu sahneler karşısında toplandığını, kürsülerden işittikleri sözleri nasıl can kulağıyla dinlediklerini düşünürsek dehşete geliriz (Güntekin, 1965: 5).

Görüldüğü üzere Güntekin, başlangıçta Avrupai tiyatro ile karşılaştırdığı için beğenmediği, onda aradıklarını bulamadığından dolayı küçümsediği geleneksel Türk tiyatrosuna karşı olan tavrını ilerleyen yıllarda değiştirmiştir. Gezici tiyatroların, halkı sosyalleştirdiği sayılı mekânlardan biri olması gerçeği yazarın fikir değiştirmesinde oldukça etkili olmuştur. Reşat Nuri, tuluat tiyatrolarına halka fayda sağlayacak piyeslerin oynatılması ile toplumsal gelişmeye katkı sağlanabileceğini düşünmüştür.

İKİNCİ BÖLÜM

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN PİYESLERİNDE SOSYAL ELEŞTİRİ

2.1 Sosyal Yapı

Reşat Nuri toplumun çekirdeği olarak kabul edilebilecek ailenin sorunlarını özellikle Cumhuriyet'ten önce kaleme aldığı piyeslerinde eleştirel bir gözle işlemiştir. Bu tip eserlerin ana omurgasını, geleneksel yapıda kurulmuş evliliklerin olumsuz neticeleri oluşturmaktadır. Yine Cumhuriyet'ten önce yazılmış *Hançer*'de ise birbirini tanıyarak evlenmiş kişilerin üzerinde oluşturulmuş çağ dışı baskıların kişiler üzerindeki etkilerine odaklanılmıştır. Her iki durumda da karşılaşılan olumsuz sonuç aldatmadır. Toplum nezdinde aldatma, erkek tarafından gerçekleştirildiğinde kolay tolere edilebilir bir durumken kadın söz konusu olduğunda acımasız bir tavır ile karşılanır. Nitekim Sevda Şener'in *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970)* kitabında belirttiğine göre Cumhuriyet döneminin ilk kuşak yazarları da kadını aile bağlarına ihanete eğilimli göstermişlerdir (Şener, 1971: 78). Bu doğrultuda Güntekin'in Cumhuriyet'ten önce yazdığı *Hançer*, *Taş Parçası* ve *Eski Rüya* piyeslerinde aldatan kişileri kadınlar arasından seçmesi ancak bu kişilere *kötü kadın* imajıyla yaklaşmaktan ziyade anlayış göstermesi, yaşadığı dönem için bir yenilik olarak görülebilir. Kadınların kendi seçtikleri kişilerle evlenememesi, evlilikleri süresince kişiliklerinin yok sayılması aldatma konusunda sunulan en temel haklı gerekçelerdir. Sevda Şener, yazarın bu yönünü şöyle açıklar:

Kadının aile içindeki yeri ve davranışlarını toplumsal nedenleriyle açıklamaya çalışan tiyatro yazarımız ilk dönemde Reşat Nuri Güntekin olmuştur. Reşat Nuri Güntekin'in aile mutsuzluğunun nedeni salt kadın ve onun yola gelmez iç güdüleridir değil, ataerkil aile düzeninin temelindeki haksızlıktır. Genel olarak kadın cinsinin inceliğini ve duygululuğunu sevmiş olan yazar, hemen bütün oyunlarında erkeğin kaba gücü ve tartışılmaz yetkisi altında acı çeken kadının durumunu ele alır (Şener, 1971: 79).

Ancak Güntekin Cumhuriyet'ten sonra kaleme aldığı ve çatışmaları eşler arasındaki anlaşmazlıklar üzerine kurduğu *Eski Şarkı* ve *Bu Gece Başka Gece*'de kadınlara yönelik tavrını değiştirmiştir. Bu iki eserde kadın değişen yaşam tarzı ile birlikte kendisine tanınmış hakları kötüye kullanmış, eşi ile olan sevgi ve saygı bağını koparmıştır.

Geleneksel yapının aile üzerinde yarattığı tahribatlara çocuk gelişimi açısından da değinilmiştir. Güntekin'in öğretmenlik yıllarına ait çocuk davranışlarına yönelik gözlemlerini eserlerine yansıttığını söylemek yanlış olmaz (Emil, 1989: 49). Tanpınar Reşat Nuri'nin eserlerinde çocukların önemine şu sözlerle değinmiştir: “Çocuk, Reşat Nuri'nin eserinde, - roman ve tiyatro- gerçekten mühim bir yer tutar. Eserleri asıl lirizmi, büyük mânada üslûp

sıcaklığını çocukla karşılaşınca bulur.” (Tanpınar, 2011: 460) Piyeslerde yer alan çocuklara üzerlerinde oluşturulan baskının sonuçları açısından derinlikli olarak yaklaşmıştır. Geleneksel yapıya bağlı kalarak çocuklarına sevgi göstermeyen, onlar üzerinde otorite kurmanın tek yöntemini korkutmak olarak gören ebeveynler piyeslerde eleştirilmiştir. *Göz Dağı* ve *Bu Gece Başka Gece*’de aile baskısının çocuk davranışı üzerinde yarattığı neticelere, *Taş Parçası*’nda ise anne sevgisinden mahrum büyümüş çocukların davranış bozukluklarına yer verilmiştir.

Baba figürü de geleneksel aile yapısında merkezî bir konuma sahip olduğu için aile birliğinin korunması açısından önemlidir. *Yaprak Dökümü*’nde inanç değerleri sarsılan babanın çözülüşü ailenin çözülüşünü hızlandırır. Ali Rıza Bey’in ailesini bir arada tutmaktan uzak tavrı onun otorite eksikliğinin bir sonucu olarak verilmiştir. *Hançer* ve *Balıkesir Muhasebecisi*’nde ise ne pahasına olursa olsun ailesinin dağılmasına izin vermeyen baba figürlerine yer verilmiştir. Ancak bunlar da ailelerini ayakta tutabilmek adına namuslu bir yaşamdan vazgeçtikleri için ideal değildir.

Reşat Nuri piyeslerinde toplum ile birey arasındaki ilişkiyi karşılıklı bir düzlemde işlemiştir. Toplumun bireyin gelişim ve tercihlerini etkilediği durumlar olduğu gibi, bireyin toplum ilerlemesine veya gerilemesine doğrudan katıldığı durumlar da mevcuttur.

Toplumun bireyler üzerindeki baskısı genellikle kişileri yanılsıza sürükleyen bir olgu olarak ele alınmıştır. Piyeslerde ön kabul ile hata olarak görülen bir duruma kendisi ya da yakınlarından biri bulaşmış olan kişiler toplumun otomatik refleksi ile karşılaşır. Güntekin bu duruma özellikle *Hançer*, *Eski Rüya* ve *Taş Parçası* gibi ilk piyeslerinde yer vermiştir. Üç piyeste de eşlerini aldatan kadınlara haklı gerekçeler yaratan yazar, toplumun meselenin derinliğini görmekten uzak sığ düşünceli insanlarını, kadınların karşısına birer yargılama organı olarak çıkarır. Böylece her toplumsal yargının genelgeçer bir doğru olmayacağının altı çizilmiş olur. Tam tersi bir durumu ise *Bir Yağmur Gecesi*’nde görmek mümkündür. Bu eserde toplumun aydınları olarak görülebilecek kişiler olumlu sonuçlar doğuracak baskılarını Sarıova’nın zengin eşrafına yöneltirler.

Başka bir sosyal gerçek olan kişinin çevresindekilere göre değerlendirilip yargılanması meselesine de özellikle *Taş Parçası*’nda değinilmiştir. Remzi karakteri bu konu etrafında çok derinlikli şekilde çizilmiştir. Yazar, Remzi’nin annesinin yaşadıklarından dolayı üzerinde hissettiği baskıyı ve bunun neticesinde düştüğü hataları, daha da önemlisi bu hataların onun hayatından neleri eksilttiğini Remzi’nin kendi ağzından aktarmıştır. Böylece Remzi’nin hırçın ve uzlaşmaz gibi görünen tabiatının özünde saklı gerçekler verilmiş ve karaktere psikolojik açıdan yaklaşmıştır.

Toplumun kadınlara biçtiği rollere de birçok piyeste yer verilmiştir. Buna göre kadın kırsal kesimde asla erkeğe denk olmayan, doğurganlığı ölçüsünde kıymet bulan bir varlıktır. Kadının topluma karşı en büyük sorumluluğu güzel ve iyi bir eş olmasıdır. Toplumun kadın kimliğine yönelttiği aşağılayıcı tavrı piyeslerinde işlemesine rağmen Güntekin'in yaklaşımını feminist bir çerçevede değerlendirmek yanlış olacaktır. Hatta Cumhuriyet'ten sonra kadına verilen hakları kadınların doğru kullanamayacağı önyargısına (Şener, 1990: 468) Güntekin'in de kapıldığı söylenebilir. *Eski Şarkı*'nın Züleyha'sı bu çerçevede, özgürlükleri aşırıya vardır ve bu yüzden de evliliğini bitiren bir karakter olarak çizilmiştir.

Sevda Şener, Cumhuriyet'ten sonra yazılmış piyeslerde “Yirmili, otuzlu, hatta kırklı yıllarda yazılan oyunlarda dramatik olanı yaratan genellikle suça eğilimli kadınlardır” (Şener, 1990: 467- 468) demiş ve şöyle devam etmiştir “Oyunun eylemini ateşleyen, olayları yaratan, kendisi ve çevresindekiler için yıkımı başlatan odur” (Şener, 1990: 468). *Yaprak Dökümü*'nün Ferhunde'si de Leyla ve Necla'nın akıl hocası olarak ailenin çözülüşünü hızlandıran kötü kadın tipine bir örnek olabilir. Bunun dışında son piyesi *Bu Gece Başka Gece*'deki Şehnaze ve diğer çoğu kadın karakter ailesine önem vermeyen, eşlerini aldatan, vurdumduymaz bir yapıdadır. Bu özelliği nedeniyle Ekrem Reşit Rey piyesi “kadın düşmanı” bir piyes olarak tanımlamıştır (Rey, 1957a: 3). Verilen örneklerden de anlaşıldığı üzere Güntekin'in piyeslerinde kadın karakterler üzerinden bir kahramanlık yaratmak istediğini söylemek doğru olmaz. Piyelerde insanları bulundukları koşullar içerisinde değerlendiren Reşat Nuri, zor koşullarda yaşayan, mahkûm edilen kadınları eserlerine yansıttığı gibi, felakete sürükleyen kadınlara da piyeslerinde yer vermiştir.

Reşat Nuri kadının toplumsal cinsiyetine sosyal gerçeklere ışık tutmak amacıyla değinir. Bağnaz bir toplumun çizildiği *Hançer*'de geri kalmışlığın altı çizilmek üzere kadına yönelik muameleye yer verilmiştir. *Yaprak Dökümü*'nde hızla değişen toplumda maneviyat bütün kıymetini kaybettiği için kadına yalnızca güzelliği nispetinde değer verilir.

Toplumsal baskı karşısında bireyin haklı gerekçelerini sıralayan Güntekin, kişilerin topluma olan sorumluluklarını sıralamaktan da geri kalmamıştır. Topluma fayda getirmekten çok zarar veren kişiler her zaman ve toplumda değişmez birtakım özellikleri ile var oldukları için karakterden çok tipe yakın bir çizgide verilmiştir. Eserin başından sonuna kadar herhangi bir gelişim veya değişim sergilemezler. *Hançer*'deki Abraham paragöz, kurnaz bir Yahudi doktor tipidir. Selahattin ise Batılılaşmayı yanlış anlamış dejenere bir tiptir. Ancak bu tarz kişilerin bir karakter derinliği ile çizildiği durumlar da mevcuttur. *Yaprak Dökümü*'nün Şevket'ini hüküm giymiş bir hırsız durumuna düşüren gerçekler toplumun insanlara biçtiği

roller üzerinden verilmiş ve başlangıçta ideal bir evlat olarak karşımıza çıkan Şevket aksiyon boyunca olumsuz bir gelişme göstermiştir.

Güntekin sosyal yapı içerisinde sınıf çatışmalarını da irdelemiştir. Yeniliklerin ilk önce yaşanmaya başlandığı İstanbul ile Anadolu arasında gelenekler ve modern yaşama odaklı bir çatışma mevcuttur. Toplumsal statü çatışmayı ateşleyen bir diğer etkidir. İnsanların giyindiği kıyafetler, mensup olduğu meslekler toplumda uyandırdıkları saygınlığı etkiler. *Bir Yağmur Gecesi*'nde ise yöneticiler ve halk arasında iletişimsizlikten doğan bir çatışma mevcuttur. Yazar bu üç ayrı duruma da tek yönlü yaklaşmamış, her iki tarafın da birbiri üzerinde oluşturduğu baskıya eserlerinde yer vermiştir.

2.1.1 Aile Kurumu

2.1.1.1 Eşler Arasında Uyumsuzluk

Reşat Nuri, eşler arasındaki uyumun önemine özellikle Cumhuriyet'ten önce kaleme aldığı eserlerinde değinmiştir. Uyumsuzluk daha çok kadının bakış açısıyla ve kadını haklı çıkartacak şekilde verilmiştir. Güntekin'in yaş itibarıyla veya hissî bakımdan kendisine uygun olmayan kişilerle evlendirilen kadınlara eşlerini aldatma konusunda haklı gerekçeler yarattığı görülmektedir. *Hançer*, *Taş Parçası* ve *Eski Rüya* Cumhuriyet'ten önce yazılmış ve evliliklerde kadının yaşadığı mağduriyetlere yer veren piyeslerdir. Güntekin üç piyesinde de yalnız bırakılmak ve duygusal benliklerinin yok sayılması noktasında kadınların adeta aldatmaktan başka çare bulamadıkları durumlar yaratmıştır.

Hançer'de kadın mağduriyeti sosyal kimliğin yok sayılması şeklinde işlenmiştir. Bu durum, eşlerden ziyade aileler ölçeğine taşınarak genişletilmiştir. Selahattin'in yaşanan bu süreçte eşine destek olmaması, uyumsuzluğun eşlere de sirayet etmesine sebep olmuştur.

Selahattin'in İstanbul'da Hukuk Mektebinde Hikmet ile tanışması ve onunla evlenmek istemesiyle birlikte çatışma başlar. Selahattin'in ailesinin görüşüne göre İstanbullu bütün hanımlar fazla laubali ve eğlence düşkündürler. Bundan dolayı Hacı Ali "Kerem gibi çatır çatır yansa o İstanbul şıfıntısını almam." der (Güntekin, 1972: 11). Önyargılarla başlayan ilişki, Hikmet ve annesi Kadriye'nin Çanakkale'ye taşınmasıyla uyumsuzluğa dönüşür. Evliliğin gerçekleşmesi ile birlikte iki ayrı kültürün temsilcisi olan aile bir arada yaşamaya başlar. Bir arada yaşamanın en önemli şartı olan "olduğu gibi kabullenmek", piyeste Sarıhatiplerin İstanbullu aileyi "kabullenmemesi" ve "değiştirmeye çalışması" şeklinde karşımıza çıkar. "Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadına Bakış" başlığı altında da bahsedileceği üzere, Hikmet ve annesinin her hareketi baskın kültür tarafından yargılanır. Hikmet'in kitap okuması, yalnız başına dolaşması hatta ibadet şekli tartışma konusu edilir.

Üzerlerinde kurulan bütün baskıya rağmen Hikmet ve Kadriye kendilerini müdafaa etmek dışında bir karşı saldırıya geçmezler. Sarıhatiplerin göstermelik dindarlık ve muhafazakârlıklarına rağmen aile kurumuna gerekli özeni göstermedikleri Nezihe'yi, Hikmet'in çocuğu olmadığı bahanesiyle Selahattin ile evlendirmek istemelerinden anlaşılmaktadır. Bundan dolayı bu evliliğin sürdürülmesi için esas çabayı Kadriye ve Hikmet'in harcadığı düşünülebilir. Yuvanın kutsiyeti de onlar tarafından vurgulanmaktadır:

KADRIYE

Hikmet, bu dakika ne acılar çektiğimi elbette anlarsın. Beni bir de sen yaralama. Rahmetli baban da, ben de doğduğun günden beri sana yalnız bir şey öğretmek istedik: Yuveyı kutsal bilmek... Baban öldü, fakat benim seni yuvasız bırakmak üzüntüsüyle öldüğümü görmeğe dayanabilir misin? Hayır değil mi? Öyleyse hemen gözlerini kurut. Zavallı ağlamış gözlerinin hatırasıyla beni gönderme (Güntekin, 1972: 53- 54).

Güntekin'in, *Hançer*'de görünen ile gerçekler arasında bir zıtlık yarattığı göze çarpmaktadır. Görünüşte geleneklere bağlı olan Sarıhatipler'in aile kutsiyetine vermediği önemi Kadriye ve Hikmet vermektedir. Bu doğrultuda Sarıhatiplerin küçük bir coğrafyaya sıkışmış, köhne ve bağınaz düşünceleri, Kadriye ve Hikmet'in ise gerçek millî değerleri temsil ettiği düşünülebilir.

Aileler ekseninde verilen bu çatışma, iki zıt düşüncenin bir araya gelemeyeceği yönünde değil, köhne düşüncelerin modern düşünce karşısında geçerliliğini yitirmesi gerektiği üzerinden şekillenmiştir. Selahattin ve Hikmet'in evliliğindeki esas problem ise Selahattin'in bu baskılar karşısında eşine destek olmak yerine, onu sürekli yalnız bırakmasından kaynaklanmaktadır. Ailesinin kendisine sunduğu imkânlardan vazgeçemeyen Selahattin onların yaptırımları karşısında sürekli boyun eğer. Her iki tarafın ortak noktası olarak problemlerin esas sebebi o iken, çözüm için hiçbir çıkış yolu göstermez. Hikmet'i ondan uzaklaştıran sebepler de bu gerçeklik üzerinde şekillenir. Manevi açıdan boşluğa düşen Hikmet, Necmi ile olan yakınlaşmalarını da bu mesele ile bağlantılı şekilde anlatır:

HİKMET

(...) Gerçi ben de mâzûrum, beni o kadar yalnız bırakmışlar, bana o kadar ilgisiz davranmışlardı ki burada beni anlayabilecek tek insana bütün içtenliğimle gönlümü açmak ihtiyacına karşı duramadım. (...) (Güntekin, 1972: 47)

Güntekin Hikmet'i, onun "kutsal" bildiği yuvası ile ilgili mücadelesine dikkat çekmek istercesine, tüm yalnızlığına rağmen kendisine olan hislerini öğrendikten sonra Necmi'den uzaklaştırmıştır. Ancak Hikmet'in, eşini Nezihe'ye belirli belirsiz kur yaparken görmesi, sabrın ve hoşgörünün bittiği yerdir.

Hançer'de ihanet ile sonuçlanan bu evliliğin seyri, kültürel farklılıklardan kaynaklanan anlaşmazlıklarda tek taraflı anlayışın bir yerde tıkanacağı yönünde ilerlemiştir.

Selahattin'in kararsız tavırları ve ilgisizliği ihanetin esas sebebi olarak düşünülebilir. Ataerkil bir toplumda sürekli baskılanan, değişmeye zorlanan kadın, sığınılacak başka bir liman aramıştır. Güntekin bu ihanet konusunda Hikmet'e yarattığı gerekçeleri, piyesin sonunda haklı bir savunmaya dönüştürür:

HİKMET

Her şey vardı... Evim bir saray gibiydi. Fakat benim istediğim ziynet değildi... Zenginlik değildi... Bir parça şefkat, bir parça güven, bir parça saygıydı. İşte bu evde onu hiçbir zaman bulamadım. Giyinmeme, konuşmama, okumama her şeyime karıştılar. En meşru sevgilerime kadar hükmetmek istediler. Görgülerine uymayan her hâlim bağışlanmaz bir suç oldu. Hiç olmazsa seni elde tutabilseydim... Fakat yavaş yavaş sen de elden çıkıyordun... Az mı ettiniz bana... Çocuğu olmuyor diye... Suçun ben de olmadığını sen de biliyordun... Böyle olduğu halde onlarla birlik göründün, bir gün beni savunmadın. (Gittikçe coşarak) Bile bile pis şeyleri ilâç diye içmek, âdi sokak karılarının önünde diz çökerek dualarını, tedavilerini kabul etmek, türbelerde yalın ayak gözüm bağlı değirmen çevirmek... Yalnız bunlar ben ruhta bir kadını öldürmeye yeterdi. Oysa siz daha ileriye gittiniz. Çocuğum olmazsa beni sokağa atmakla, yahut üstüme ortak getirmekle korkuttunuz... Son bir umutla ayaklarınıza kapandım... Bana elini uzatmadın Selâhattin! Ben senden umut beklerken sen başka maceralara hazırlanıyordun... O vakit işte kendimi kaybettim... Yuvası yıkılan bir hayvanın içgüdüleriyle kendimi savundum (Güntekin, 1972: 118) .

Eski Rüya'da ise kadının eşini aldatmasına karşılık gösterilen en önemli haklı gerekçe aşktır. Aşk, tutku ve şehvetten çok masumiyet çerçevesinde verilmek istenmiştir. Bundan dolayı birbirlerinin çocukluk aşkı olan ve ömürlerince birbirlerini kalplerinde taşıyan iki insanın kavuşması bir rüya atmosferi içinde gerçekleşir. Birbirleri ile teyze çocukları olan ve evlenmek için birbirlerine gayet uygun olan Kemal ve Şukufe, Kemal'in gençlik heveslerinden dolayı evlenememişlerdir. Buna rağmen Güntekin'in bu ihaneti haklı gerekçelerle temellendirmek için Kemal ile empati kurduğu ve bu gençlik hatasını uzun uzun açıkladığı görülür:

Kemâl— (...) Şukûfe sen daha bahçede çember çevirirken ben seni sevmeye başlamıştım. O vakit hemân hemân bir çocuktum. Yeni dünyâya çıkan, onun sa'âdetini, şöhetini, 'aşkını yüksek ve parlak nesi var ise hepsini kendinin sanan budala, hod-gâm bir adamcık. Böyle bir adam küçük bir kız çocuğuna hasr-ı hayât etmeği nasıl 'aklına sığdırabilirdi. Hâlbuki içimdeki o derîn yaşamak zevki bana senin küçük mevcûdiyetinden geliyordu. Bunu senelerden sonra, çok yaşadıktan, çok hırpalandıktan sonra anladım... Bak Şukûfe gökyüzünü seviyor musun desem gülersin değil mi? Çünkü dâ'imâ başımızın üzerinde serili, yokluğuna imkân yok... Hâlbuki onu kaybetsen... Yıldızları, güneşleriyle başımızdan akıp gitse... İşte tıpkı bu da böyle oldu. Seni o kadar çok sevdiğimi seni kaybettikten sonra anladım. Demin acı acı yüzüme söylediğin gibi seni çok ağlattım, çok bed-baht ettim... Fakat ben de bahtiyâr olmadım... (Güntekin, 1338: 27- 28)

Reşat Nuri'nin Kemal'e gösterdiği anlayışı Şukufe'nin eşi Şerif'ten sakındığı dikkat çekmektedir. Serim bölümündeki "bıyıklarına kır düşmüş" (Güntekin, 1338: 9) ifadesi

dolayısıyla Şerif Bey'in Şukufe ile arasındaki yaş farkına dikkat çekilmiştir. Şerif Bey, maddi anlamda ailesini koruyup kollayan ancak manevi yönü yetersiz bir asker olarak çizilmiştir. Vazife onun için eşi ve kızından çok daha kıymetlidir. Kendisi de bu durumu “Vazife ve nâmûs mevzû'u bahs olursa elimle ikisini de kurbân ederim... Hem de kalbim ve elim zerre kadar titremeden... Bir ibâdet-i vecd istigrakı içinde...” (Güntekin, 1338: 13) sözleri ile açıklamıştır. Güntekin, onun eksik maneviyatını fiziksel görünüşü ile de bağdaştırmıştır. Şerif Bey “üniforması içinde bir cetvel tahtası gibi uzun, dik, kuru. İfâdesiz çehresinin hatları sert; tavırları gayet keskin... İnsandan ziyâde bir makine...” şeklinde tasvir edilmiştir (Güntekin, 1338: 9).

Piyeste ihanetin en önemli haklı gerekçesinin aşk olduğu yukarıda söylenmişti. Şerif Bey'in Şukufe'ye olan bu soğuk ve mesafeli tavırları ise suça teşvik edici ve suçu meşrulaştıran ikinci gerekçe olarak gösterilebilir:

Şukûfe— (...) Şerif'i sevmeye çalıştım. Onu sevmek, seni unutmak istedim, baktım ki derdimden anlayan, infî'âlimi bilen yok. O vakit evimin ve gönlümün yalnızlığı içinde yine seninle barıştım. İşte seni asıl ondan sonra sevmeye başladım Kemâl... (Güntekin, 1338: 38)

Eğer Şerif, duygusal açıdan da Şukufe'ye uygun olsaydı, Şukufe onu aldatmaya yeltendiği için ahlaksızlıkla suçlanabilecekti. Ancak Güntekin, Şukufe'yi, *Hançer*'deki Hikmet'te olduğu gibi, içinde bulunduğu duygusal bir boşluk sebebiyle yasak bir aşkın kucığına itilmiş şekilde çizmiştir. Şukufe, Kemal ile yakaladığı uyumu yıllardır evli olmasına rağmen Şerif ile yakalayamamıştır. Birbirlerine uygun olmayan bu iki kişinin evliliği Şukufe'nin mutsuz bir yaşam sürdürmesine sebep olmaktadır. Bunun karşılığında Kemal ile Şukufe arasındaki uyum karşıt bir tablo olarak piyeste yer almaktadır.

Şukufe'nin Kemal'in evine sığınmış bir zanlı olduğunun düşünülmesi ile olaylar karışmıştır. Böylece eski bir rüyayı gerçekleştirmek için bir araya gelen Kemal ve Şukufe birbirlerine kavuşmadan ayrılmak zorunda kalırlar³². İhanetin gerçekleşmemesiyle piyesin merkezinde yer alan “masumiyet” fikrine sadık kalınmıştır. Saflığı ve masumiyeti ile beyaz bir zambağa benzetilen Şukufe'nin masumiyeti korunmuştur:

Kemâl— (...). Bu rûyânın ölümü, sonra böyle zambak kadar beyâz ma'sûm Şukûfe'nin sukûtu o kadar yazık, o kadar yazıkdı ki... Fakat hulkında güzel şeyleri sıyânet eden bir kuvvet var. Bunu bana gül dudaklarını kana boyayarak yabancı bir bûseden esirgeyen o taş parçacığı anlattı... Sen düşeceğin vakit tabî'at, o gür, hissiz tabî'at isyân etti. Etrâfında kasırgalar, sağnaklar kopardı... Şimdi artık fırtına

³² Nurullah Ataç, “Reşat Nuri Bey ve Eserlerine Dair” adlı yazısında dram-polisiye ile hissî komedinin birleştirilmesinden meydana gelmiş izlenimi veren *Eski Rüya*'nın sonunda Şukufe'nin aşığını terk etmesini inandırıcı bulmamıştır. Ona göre, yıllarca görmediği hâlde onun pek de ısrarcı olmayan bir teklifi ile Bursa'ya kadar giden bu kadının, aşığından dudağını kanatan bir taş parçası nedeniyle ayrılması gerçeklikten uzaktır. Bu polis baskını onları bir süre korkutacaktır ancak onlar sonra tekrar buluşacaklardır (Ataç, 2010: 58).

geçti... Zambak biraz hırpalanmış, örselenmiş fakat eskisi gibi beyâz ve ma'sûm duruyor. Bir günâhın kendini değil sâdece hayâlini bu kadar ıztırâpla, bunca gözyaşıyla ödedikten sonra git Şukûfe... Çiçek rûhunda en küçük bir leke bile taşımayarak zevcen, çocuğun arasında; belki acı, şüphesiz acı, fakat ismet ve rûyânın ulvî tesellisinden nasîb alacak hayâtta ki iptidâsı gibi ma'sûm ikmâl et (Güntekin, 1338: 72).

Güntekin, *Eski Rüya*'da farklı zevk ve düşüncelerde olsalar bile iki insanın ortak amaç için verdiği mücadele üzerinden bir paylaşım alanı oluşturabileceği üzerinde de durmuştur. Bu paylaşım ilişkilerde ortak zevk ve düşüncelerden daha önemlidir. Mualla kendisi ile evlenmek istediğini söyleyen Ziya'ya "Ziyâ hoşuna gitmeyecek şeyler söyleteceksin bana... Biz birbirimize fikir arkadaşı olabilir miyiz cânım?" (Güntekin, 1338: 21) şeklinde cevap verir. Mualla nezdinde Ziya kitap okumayan, dünya görüşü dar bir insandır ve bu meziyetler kişide sonradan oluşamaz. Ancak Ziya'nın Behire'nin kaçırılması konusunda Mualla'ya yardım etmesi ikisinin birlikte zaman geçirmek suretiyle evlilik kararı almalarını sağlamıştır. Böylece evlilik için uyumun düşünceden ziyade, paylaşımlarla olduğu sonucuna varılmıştır.

Taş Parçası'nda eşler arasındaki yaş farkının yarattığı uyumsuzluk üzerinde durulmuştur. Piyeste aynı özellikte dört evlilik mevcuttur: Emine'nin önce Hayrullah Efendi ile daha sonra jandarma onbaşı ile olan evliliği, Bedriye'nin Hayrullah Efendi ile olan evliliği ve Müzeyyen'in iki çocuklu bir adam ile olan evliliği. Bu durum, karakterlerin kiminde hayatlarını birer trajediye dönüştüren travmaya, kiminde içine kapanmaya bağlı olarak sonsuz sükûta, kiminde de kendini tensel hazlara kaptırmaya sebep olmuştur. Ayrıca Emine ve Müzeyyen'in evlendiklerinde başka kişilere âşık olmaları dolayısıyla anne kız arasında ortak kader vurgusu yapılmıştır³³.

Başka bir erkekle yakalandığı için evden kovulan Emine bir kader kurbanı olarak çizilmiştir. Reşat Nuri, tıpkı *Eski Rüya*'da Şukufe'ye, *Hançer*'de Hikmet'e hak verdiği gibi burada da Emine'nin yanında yer almıştır. Güntekin, Emine'nin bir suç işlediğini kabul eder ancak o, işlediği suçun bedelini çocuklarını görmekten mahrum bırakılarak ödemiştir. Ayrıca Reşat Nuri, Emine'yi bu suça sevk eden gerekçeleri de şu şekilde sıralar:

Şerîfe Duda— (Düşünerek) (...) Daha beşikte iken teyzesi oğluna nişânlatıldılar çocuklar bir arada yetişip büyüdüler ama neye demişler: Akraba ile ye iç alışveriş etme diye. Derken bir düğün olmadan

³³ Anne kızın arasındaki bu kader birliği *Aşk-ı Memnu*'daki Firdevs Hanım ile Bihter arasındaki benzerliği hatırlatmaktadır. *Aşk-ı Memnu*'da annesine benzemekten kaçınan Bihter netice olarak onun düştüğü hatalara düşmüştür. *Taş Parçası*'nda da anne kızın benzer şekilde başlayan evlilikleri dikkat çekicidir. Tanpınar da *Aşk-ı Memnu* ile *Taş Parçası* arasında bir ilişki kurar daha doğrusu Güntekin'in *Taş Parçası*'nda Halit Ziya'nın kullandığı bir temi aradığını ancak bulamadığını dile getirir. Buna göre *Taş Parçası*'nın çatısının kendiliğinden bir yasak aşkı, üvey anneyi sevmek ve kıskanmayı gerektirdiğini ancak Güntekin'in Halit Ziya'nın cesaret ettiği şeye cesaret edemediğini kaydeder. "Fakat bunu eserine koymak için hakikaten moralist doğmak ve insanlara, insan yaratılışına dışarıdan, belki de hakiki bir günah duygusunun ardından bakmak lazımdı. Halbuki o temiz ve musaffa bir insanlığın peşindeydi. Ve iyi ile kötünün behemehal ayrı safhalarda çarpışmasını istiyordu." (Tanpınar, 2011: 460)

dirliksizlik çıktı. Dünürleri yüzüğümüzü geri gönderdiler. Anan ne kadar olsa tâze câhil nişânlısında gözü vardı. Üzülmüyorum der ama gizli gizli köşelere kaçıp ağlar mı ağlar derken dünürler ayına kalmadan delikanlıya Gelibolu'dan bir gelin telleyip getirdiler. Biz de artık kızı daha fazla bekletmedik nişânlıdan ayrılmış kızı Çardak'ta kim alır Çanakkal'e'ye babana gelin gönderdik. Baban yine böyle saçlı sakallı bir adamdı. Karısı tâze ölmüştü. Anacığını duvağına gözyaşını sile sile Çardak'tan kayığa bindirdik. İki yıl sonra ben de kızım ile berâber Çanakkal'e'ye yerleştim. Evine barkına alışmış güzel güzel oturuyordu. Birkaç yıl sonra eski nişânlısı topçu yüzbaşılığıyla Çimenlik kal'esine geldi. Çapkın râhat durmaz, inâdına beyâz eldivenlerini giyer kılıncını sürüye sürüye kapının önünden geçer. Uzatmayayım oğlum bir eyyâm da böyle geçti. Üç yıl mı beş yıl mı, hatırdan kalmaz ki... Bir gün ne oldu nasıl oldu? Biz de anlayamadık (devâm edemeyerek fütûr ile) annen bir câhillik etmiş, geceleyin onun eve girmesine râzı olmuş... (Güntekin, 1926: 15-16)

Güntekin, Emine'nin yazgısını kızı Müzeyyen'e de yaşatmıştır. Müzeyyen de gönlünde başka biri olduğu hâlde babası yaşında, iki çocuklu biri ile evlendirilmektedir. Emine kendi başına gelenin kızının da başına gelmemesi için eşinin evine girdiği anda sevdiğini unutmaması yönünde kızına söz verdirir.

Reşat Nuri Emine'ye gösterdiği anlayışı üvey anne Bedriye'ye göstermez. Bedriye de eşi Hayrullah Efendi'den yaşça küçüktür ancak bu durum onu eşini aldatması konusunda haklı çıkarmaz. Burada temel mesele aşktır. Emine topçu yüzbaşına âşık olduğu için Reşat Nuri'nin gözünde aklanmıştır. Bedriye'nin durumu ise tensel bir hazza dayanır. Onun Tevfik ile yaşadığı kaçamak, sahte kabadayılıklar, kaba şakalar eşliğinde bayağı bir diyalog ile verilmiştir.

Güntekin, *Hançer*'de konu edindiği ancak uyumsuzluğun esas sebebi olarak göstermediği kültürel çatışma meselesine *Eski Şarkı*'da da eğilmiştir. *Yaprak Dökümü*'nde zamanın gerçeklerine sırt çeviren Ali Rıza Bey'in çocukları ile yaşadığı çatışma, *Eski Şarkı*'da eşler arasında yaşanmaktadır. İki eser arasındaki fark ise, birinde çatışmanın kuşaklar arasında, diğesinde ise aynı kuşaktan iki insan arasında yaşanmasıdır. Yusuf ile Züleyha aynı dönemin insanlarıdır ancak yaşadıkları çevre dolayısıyla birbirlerinden farklı yetiştirilmişlerdir. Züleyha Amerikan mektebini bitirmiş, özgür olmakla uzlaşmaz olmayı birbirine karıştırmış bir karakterdir. Güntekin, Züleyha'ya anlayışla yaklaşmakla birlikte onun bazı manevi değerleri yitirmesi durumuna karşı eleştirel bir tavır geliştirmiştir. Kendisiyle yapılan bir konuşmada onu şöyle tarif eder:

... Züleyha biraz evvelki prova jeneralde, benim bir hayalim olmaktan çıkarak müstakil bir yabancı sesi ve hüviyetiyle karşımda konuşmaya başlayınca onda yeni zamanlar kadınının bir müşterek hal veya hastalığını görür gibi oldum: Aşırı bir gurur, aşırı bir istiklâl ve hürriyet iddiası ve bunların neticesi olarak vahşi bir uzlaşmazlık ve yanaşmazlık. Gerçekte eski kadın kadar duygulu ve zayıftır, hayal ile romanesk ile doludur; bir kelime ile çocuk kalmıştır. Fakat bütün bu duyguları ayak altına alındığına, zayıf ve sefil gördüğüne kendini inandırmıştır (Güntekin, 1976r: 132).

Eski Rüya ve Taş Parçası'nda eşler arasında yaş farkı itibari ile yaratılan fiziksel karşıtlık burada mutlak bir uyuma dönüştürülmüştür. Kişilerin adları dahi aradaki bu uyuma dikkat çekmektedir. Bahsedilen iki eserde fiziksel uyuşmazlık manevi çatışmayı tetiklemişken, *Eski Şarkı*'da bütün fiziki ahenge rağmen sağlanamayan bir uzlaşma mevcuttur. Züleyha, Yusuf ile aralarındaki fiziksel uyumu şöyle açıklar:

ZÜLEYHA.— ... Belediye reisi masamızı şenlendirdikçe bütün başlar bize dönüyor sonra birbirine yaklaşıyor (sinirli bir gülüşle) neler fısıldaşırlar bu insanlar acaba? Düşünmeye ne hacet ikimizin yakında evleneceğimizi... bir yanda Gölyüzü çiftliğinin sahibi eski bir derebeyi ailesinin son çocuğu, Şehrin genç kurtarıcısı ve belediye reisi meşhur kumandanın yaveri öte yanda da o kumandanın o yaz Amerikan mektebini bitirerek babasının yanına gelmiş akça pakça kızı... (gülerek) bunlar birbiriyle evlenmekten başka ne yapabilirler? Birinin adı Yusuf, ötekinin Züleyha olması bile bir kader hükmüne delâlet etmez mi? (Güntekin, 1971b: 151)

Bu fiziksel uyumun yanında Züleyha kolejde Amerikalı muallimlerle kol kola gezen, İngilizce konuşan, konferanslar veren ve okuldan mezun olduktan sonra da Amerika'ya gitmesi beklenen (Güntekin, 1971b: 146) biridir. Yusuf ise kendini ülkesine adanmış, savaş yıllarında cephe cephe dolaşmış belki de bu yüzden biraz kaba kalmıştır. Bu noktada, Yusuf ile Züleyha arasında ideal farklarının olduğu da görülmektedir. Biri bireysel, öteki ise toplumsal gelişmeyi yaşamının önceliği hâline getirmiştir. Reşat Nuri, Yusuf ile Züleyha arasındaki çatışmayı dönem koşullarına dayanarak vermiştir. Buna göre İstanbul millî değerlerden uzaklaşmayı, Anadolu ise özündeki değerleri, Batı'dan alınan yeniliklerle birleştirilerek ihya olmayı temsil eder.

Piyeste kendini Anadolu kurtuluşuna adanmış Ömer Bey'in kızını Anadolu'ya götürüşü üç aylık misafirlik olarak aktarılmıştır. Böylece Amerika'ya gitme hayalleri kurarken yolu Anadolu'ya düşen Züleyha'nın yaşadığı hayal kırıklığı nedeniyle içinde bulunduğu durumdan ve etrafındaki insanlardan iğreti duyduğu düşünülebilir. Nitekim Züleyha o dönem Yusuf ve ailesine karşı olan hislerini şu sözlerle aktarmıştır:

Babamın zoru ile nihayet üç aylık bir misafirdim burada. Böyle olduğu halde nevrasteniden kırıliyordum, örümcek ağı gibi etrafımı sarmış bu köylü ailesi içinde babam bile bana düşman görünüyordu. Babam buradan bir düşman ordusunu kovmuş olabilirdi, fakat bu gece bu insanları bu kıyafette bu bahçede topladığı için inkılâp yenilik yaptığını sanan bu toy bön ve mağrur, dışarlık çocuğu ile evlendirmeye gücü yetemezdi (Güntekin, 1971b: 152).

Reşat Nuri eserde esas olarak Züleyha'ya odaklanmakla birlikte Yusuf'u da mağrur bir karakter olarak yansıtmıştır. Züleyha'nın alayları karşısında sürekli onuru kırılan Yusuf, Züleyha'nın kendisinin de Ayşe'ye itiraf ettiği gibi sonradan ağzından niye çıktığını bile unuttuğu ayrılma teklifi nedeniyle hemen davayı açmıştır. Ancak Yusuf'un bütün bu *vahşi gururu* Züleyha'nın kendisiyle alay eden tavrından kaynaklanır. Aşkı gelip geçici bir duygu,

“eski bir hastalık” olarak gören Züleyha eşine karşı sevgi göstermekten uzaktır. Bundan öte Yusuf ona sevgi sözcükleri söylediğinde onunla alay eder veya sükûta gömülür. Olaylar Züleyha tarafından aktarıldığı için ayrılma sebepleri onun bakış açısından görülür. O, aşka inanıp inanmama bahsi dışındaki ayrılık sebeplerini şöyle sıralar:

ZÜLEYHA.— (...) fakat hepsi bu da değil tabî, küçük küçük başka sebepler ve sıkıntılar da var. Gölyüzü çiftliğine ve etrafındaki yeni çehrelere alışma sıkıntısı “Uçsuz bucaksız tasavvur ettiğim hayatı bir anda böyle daralmış görmek sıkıntısı”. Tabî onun kendisi için eski başıboş hayatının alışkanlıklarından vaz geçmek sıkıntısı. Hayatın kendi hamurunda olan bütün sıkıntılardan birbirimizi mes’ul tuttuk ... (Güntekin, 1971b: 155)

Züleyha aşka inanmayan, etrafındaki güzellikleri görmemekte ısrar eden tavrıyla şehri, Yusuf ise aşka inanmış saf tavrıyla köyü temsil etmektedir. Zaten Züleyha da ikisi arasındaki farklılığı “bir payitaht ile köy arasındaki uçurum gibi bir şey” (Güntekin, 1971b: 152) olarak tanımlamıştır.

Fethi Naci’ye göre Reşat Nuri çeşitli eserlerinde doğayı farklı şekillerle ele almıştır. *Kan Davası*’nda “kötü adam” olarak yansıttığı doğayı, *Eski Hastalık* romanında birbirinden ayrılmış eşlerin evliliklerinde dahi yaşayamadıkları duyguları yaşayabilecekleri bir dekor olarak kullanmıştır (Naci, 1995: 181). Piyeste de adadaki yaşam ile birlikte Yusuf ve Züleyha’nın ilişkisinde bir iyileşme görülür. Züleyha burada adeta bir duygusal eğitimden geçer (Esen, 1991: 107)³⁴. Şehirden tamamen uzaklaşıp adada yaşamaya başladığında Züleyha’nın dik başlı ve mesafeli duruşu yumuşamaya başlar. Bu açıdan bakıldığında Silifke toplumsal kuralların daha baskın olduğu yer olarak ayrılığı, ada ise doğa ile yakınlık dolayısıyla sevgi ve hoşgörüyü akla getirmektedir.

Yukarıda bahsedilenlerden yola çıkılarak Güntekin’in toplumdaki bazı kuralların, kişilerin de yanlış yorumlamaları neticesinde insanlar arasındaki ilişkileri yıprattığı kanısında olduğu düşünülebilir. *Eski Şarkı*’nın geçtiği dönem Türkiye Cumhuriyeti’nin yeni kurulduğu bir dönemdir. Bu dönemde toplumsal değişim çok hızlı yaşanmaktadır. Züleyha’nın toplumsal değişime özellikle özgürlükler ile ilgili olanlara çok radikal yaklaşması Yusuf ile arasında uzlaşılması çok güç görüş ayrılıklarına sebep olmuştur. Adada geçen dönem, toplumsal normlardan uzaklaşılması açısından önemlidir. Burada geçirilen zamanda Yusuf ile Züleyha’nın daha uzlaşmacı bir iletişim kurmaları bu görüşü doğrular niteliktedir. Ancak iyileşen diyaloglara rağmen, adadan ayrılış Yusuf ile Züleyha’nın ayrılışını da birlikte getirir. Yetişme tarzı, kültürel farklılık ve hayattaki önceliklerin farklı olması çiftin ayrılmasına sebep olan uyumsuzluklar arasında gösterilebilir.

³⁴ Nüket Esen bu çıkarımı *Eski Hastalık* romanındaki gemi yolculuğu için yapmıştır. Bu romandan uyarlanan *Eski Şarkı* piyesinde gemi yolculuğunun yerini ada yaşantısı aldığı için aynı çıkarım piyes içinde geçerli görülebilir.

İstanbul Şehir Tiyatrosu Kütüphanesinde kayıtlı bulunan *Ağlayan Kız* piyesinde eşler arasındaki yaş farkı meselesine farklı bir bakış açısıyla yaklaşmış ve iki farklı tutum karşı karşıya getirilerek mukayeseli bir yöntem izlenilmiştir. *Eski Rüya* ve *Taş Parçası*’nda eşler arasındaki yaş farkı vurgulanarak mutsuz evlilik örnekleri üzerinde durulmuştur. Burada ise aradaki yaş farkına rağmen birbirine âşık olan bir çiftin toplumsal önyargıları yenerek evliliklerini sürdürmeleri merkeze alınmıştır. Ayrıca Sara’ya yaşça daha uygun olan Adnan’ın sorumsuz davranışlarına dikkat çekilerek fiziksel uyumun evlilik için tek başına yeterli bir etken olmadığı vurgulanmıştır.

Güntekin bu piyeste toplumun büyük bir çoğunluğunun üzerinde uzlaştığı bir fikir üzerinde durmuş ve eserine yazdığı sonla bu fikre karşı çıkmıştır. Yaşı geçkin bir adamla genç bir kadın arasında yaşanacak evliliğin çeşitli çıkmazları fikri eserin ilk perdesinde yoğun olarak işlenmiştir. Piyenin ilk perdesinde, uzak bir akrabasının kızı olan ve elinde büyüyen Sara ile evlenen İbrahim’in, bu birlikteliğin aradaki yaş ve kuşak farkı nedeniyle sıkıntılı olabileceğine dair fikirlerine yer verilmiştir. Burada verilen fikirler toplumun geniş çoğunluğunun üzerinde uzlaştığı düşünceler olarak Reşat Nuri tarafından aktarılmıştır. Doktor İbrahim, saçı başı ağarttıktan sonra “yakasında limon çiçeği” ile nikâh masasına oturmayı, gelinin arkadaşları sıfatıyla etrafında bir sürü çoluk çocuğun olmasını kepezilik olarak yorumlamaktadır. Ayrıca İbrahim’in ayağındaki nasır da onun yaşını açığa çıkarmak için sık sık kullanılmıştır. Birinci perde üçüncü sahnede³⁵ Kerim Paşa ile İbrahim arasındaki diyalog, Paşa’nın da kendisinden genç bir kadınla evlenmiş biri olarak yaptığı yorumlar dolayısıyla önemlidir. Paşa da İbrahim’in hissettiklerine benzer şeyler yaşamış, geç yaşta evlendiği için evliliğe alışamadığını belirtmiştir. Genç yaşta yapılmış evliliklerle, ileri yaşlarda yapılmış evlilikleri Paşa birinci perde üçüncü sahnede şu şekilde karşılaştırır:

Paşa— ... Evlenmek çocukken olur. Çocuk için o ne sarsıntı, o ne için için sevinçdir o... Akılları erse hiç kaçırmazlar çocuklar... Fakat insan biraz kartaldıktan sonra (gülerek) ayak parmaklarda nasırın baharı filizlenmeye başladıktan sonra da gerçekten meseledir... Bir insan bir kadını ne kadar sevse o süfli bekârlık itiyatları kadar sevemez... (...) Evet evlenmek çocuklar içindir. Aynı kabuk içindeki ikiz bademleri gibi beraber büyürler, kabuğa göre biçim alırlar; birbirlerini nasıl eğip büktüklerini asla fark etmezler ... Fakat yaşlı bekâr için bu bademin kabuğunu kırmak, içine bir badem daha sıkıştırmak... (Güntekin, 1946: 3-4)

Bu mevzuya ikinci bir örnek olarak da Paşa’nın evliliğinin gösterilmesi toplumun genel yargısını yansıtmak açısından mühimdir. Paşa’nın bu evliliğin sonradan bir alışkanlığa

³⁵ Eserde her perde için sayfa numaraları birden başlatılmıştır. Örneğin, piyes üç perdeden oluştuğu için üç tane bir numaralı sayfa mevcuttur. Bundan dolayı metin içinden yapılan alıntılarda perde ve sahne numaraları belirtilmiştir.

dönüşerek devam ettiğine dair sözleri ise aralarında yaş farkı olan kişiler için evliliğin bir anlaşmadan öteye gidemeyeceği düşüncesine yönelik söylenmiş sözlerdir.

Aslında Sara ve İbrahim arasında yaştan ziyade bir kuşak farkı vardır. Sara yirmili yaşlarında yeni terbiyenin, İbrahim ise kırklı yaşlarında eski terbiyenin temsilcisidir. Aradaki fark birinci perde dördüncü sahnede İbrahim'in Sara'ya anlattığı masalı Kerim Paşa'nın da bilmesi doğrultusunda Sara'nın "Anlayın ne zamanın adamı olduğunu paşam..." (Güntekin, 1946: 4) sözlerinden de anlaşılmaktadır. Başlangıçta Sara'nın İbrahim'in kızı olma ihtimalini sorgulayan Paşa, Sara'yı birinci perde üçüncü sahnede "boğuşkan, hoşor, hoyrat, küfürbaz" (Güntekin, 1946: 3) olarak tanımlamıştır. Sara'nın bu tavırları İbrahim üzerinde de sürdürmesi, onunla dalga geçercesine konuşması aradaki çatışma ve farka yapılmış bir vurgudur. Bu durum İbrahim'in Sara üzerinde eskiden kalma bir alışkanlıkla eşten ziyade bir baba otoritesi kurmaya çalışması ile sonuçlanır. Güntekin'in birinci perdede zıtlığı bu kadar keskin bir şekilde vurgulaması ileride yaratacağı uzlaşının daha etkili şekilde verilmesini sağlamıştır. Metin Toker, Cumhuriyet'teki yazısında bu durumu şöyle yorumlamıştır:

Piyenin birinci ve ikinci tablolarında genç nesil ile 1914 ten kalma nesil karşı karşıya getirilmektedir. Bunun bir tesadüf olduğuna inanmak güçtür, lâkin Reşat Nurinin yeni nesil hakkındaki fikirlerini de mübalâğalı bulmamak kabil değildir. Acaba bu nesil hakikaten o kadar aşırı realist ve o derece az romantik midir? Zannetmiyoruz. Bu mübalâğa belki de, kontrastı daha ziyade belirtmek arzusundan ileri gelmektedir (Toker, 1946: 2).

İbrahim Hoyi'nin *Çalikuşu*'ndaki Binbaşı Hayrullah Bey ile Feride arasında geçen evlenme gecesine benzettiği Sara ve İbrahim'in ilk gecesi (Hoyi, 1946: 23) çatışmanın kahramanlar ağzından da net bir şekilde açıklanması açısından önemlidir. İki arasında farklılık eski evlilikler ile ilgili bahiste de ortaya çıkmaktadır. Sara evliliği ekonomik güçle bağdaştırdığı için İbrahim ona acır ve ikisinin evliliği arasındaki olmazları birinci perde ikinci tablo sahne birde sıralar:

İbra— Evlenme bir partiden ibaret değildir Sara. Bir ufak kız çocuk için o bir parça da başka bir şeydir. Ufak çocuklarda zaman zaman ufak bir sevinç dalgası kayar... Onun gibi hiç bir hesapla, hiçbir düşünceyle mukayyet olmayarak için için sevinmektir... Biraz evvel söylediğin sebeplerden ben bir parti olabilirim; sana güzel bir hayat verebilirim; arkadaşlarını çatlatabilirim, fakat işte o sevinci vermek elimde değil... (Güntekin, 1946: 13)

Güntekin, bu bölümde İbrahim vasıtasıyla ekonomik temelli evlilikleri ve kadınların aileleri tarafından ekonomik karşılık beklentisi ile kendilerine uygun olmayan kişilerle evlendirilmelerini eleştirir.

Reşat Nuri, birinci perdede çizdiği bu karamsar ve zıtlıklarla dolu tabloyu ikinci perdede yumuşatır. İkinci perde Sara ve İbrahim'in hâkim karşısında boşanmış olmalarına rağmen cayma ihtimaline karşı kendilerine verilen altı aylık sürenin yaşandığı bir dönemi

kapsar. Bu süreçte Sara'nın sık sık İbrahim'i kliniğinde ziyaret ettiği, hastalarından kıskandığı görülür. Bu durum, bir çeşit mücadele, Sara'nın İbrahim'i geri kazanabilmek için attığı bir adımdır. Zaten evlendikleri ilk gece İbrahim'in kendisine daha uygun bir eş bularak başkasıyla evlenmesi gerektiğini söylediğinde de Sara'nın bunu olumlu karşılamadığını yalnızca gururlu davranarak duruma boyun eğdiğini söylemek mümkündür. İbrahim ise toplumun genel önyargısına kapılarak kendisinden çok genç olan Sara'yı mutlu edemeyeceğini düşünmüştür. Öyle ki, kendini Sara'yı eskiden bir ilişki yaşadığını öğrendiği Adnan ile evlendirmeğe adar. Genç bir doktor olan Adnan'ı Paşa'nın yanında fakültede işe sokar.

Güntekin, Adnan'ı sürekli hata yapan ve bu hatalardan gerekli dersleri almayan biri olarak çizmiştir. Paşa onun bu tavrını üçüncü perde sahne ikide şöyle değerlendirmiştir: "Dalıma bastıklarında nasıl konuştuğumu bilirsin, fakat aldırın kim?. Belki fenalığından da değil. Kafa yok son ihtarı yaptığım gün öküz gibi ağlıyor, fakat bu onun daha o gece nöbetten kaçmasına mani olmuyor." (Güntekin, 1946: 2). Adnan'ın kötü özellikleri İbrahim'in olumlu özelliklerinin görünürlüğünü arttıran birer dekindir. Yazar, İbrahim'in karşısına rakip olarak Adnan'ı çıkartmış ve bu yolla fiziksel uyumun evlilik için tek başına yeterli olmayacağını altını çizmiştir. Sara ile evlenebilmek için hayatına sözde çekidüzen veren Adnan Melek ile gittiği içkili gazinoda olay çıkarıp karakola düşmekten çekinmez. Buna karşılık İbrahim Sara üzülmesin diye bu suçu üzerine alabilecek kadar Sara'ya özen göstermektedir. Nitekim piyesin sonunda Güntekin, fiziksel uyumdan ziyade kişilerin öz uyumuna dikkat çekerek, Sara ile İbrahim'in birleşmesini sağlamıştır. Böylece toplumun yaygın kanaati yıkılmış olur.

Bu Gece Başka Gece'de uyumsuzluk sorunu toplumsal meselelerden uzak olarak bireysel düzlemde verilmiştir. Baskın karakterin eşi üzerinde kurduğu otoritenin doğuracağı sonuçlar piyese taşınmıştır. Ordinaryüs profesör olarak başarılı bir kariyere sahip olan Haydar, evde eşi ile eşit söz hakkına sahip değildir. Olayların çıkış noktası bu mesele üzerinden şekillenir. Ancak şunu söylemekte fayda var ki, Güntekin *Bu Gece Başka Gece*'de diğer eserlerinde mevcut olan sorgulayıcı üslubundan uzaktır. Komedi türünde yazılmış olan eser, daha çok okuyucuyu güldürme amacına hizmet eder. Haydar ile Hüsnü'nün iyi niyeti ve saflıkları dolayısıyla insanlar tarafından kullanılmaları, yanlış anlaşılmalardan verilerle güldürü sağlanmak istenmiştir.

Eserde, Haydar ile Şehnaze'nin evliliği vasıtasıyla görücü usulü evlilikler tenkit edilmiştir. Görücü usulü evlilikler çoğunlukla kadın açısından değerlendirilip kadın mağduriyetleri ele alınırken, bu piyeste olaya erkek açısından yaklaşmıştır (Önertoy, 1983: 39). Haydar'ın Şehnaze ile olan evliliği sevgisizlik temelinde şekillendiği için, ortaya mutsuz

bir evlilik çıkmıştır. Evdeki mutsuzluğun derecesi, İsmail'in babasının kahkahasından korkması üzerine gelişen diyalogda dramatikleşmiştir:

Haydar— Acı bir sesle.- Oğlanı gördün mü Hüsnü? Neden korktu biliyor musun?

Hüsnü— Ne bileyim ben.

Haydar— Benim kahkahalarım... Çünkü ilk defa işitiyor bu evde kahkaha ile gülmüşlüğü: (İsyanla) Yokdur bizim evde böyle bir şey... Köpek dalaşmaları gibi har, har, har kavga, haykırışıp bağırışmalar, beddualar... Fakat gülmek diye bir şey yoktur. Tavan tahtaları bile belki hayret etmiştir bu sese... (Güntekin, Ty.a: 13)

Tıp doktoru Hüsnü ise eşinin tuhaf alışkanlıkları ve deliliğe kadar varan ruh hâlinde muzdariptir.

Güntekin bu piyesinde evliliklerin sonlanmasına sebep olarak kadınları gösterir. *Taş Parçası*, *Eski Rüya* gibi oyunlarda aldatan kadınların haklı yönlerine vurgu yapan yazar, *Bu Gece Başka Gece*'de bunun tam aksi bir durum yaratır. Burada kadınlar, eşlerini küçük görmeleri ve çağdaş yaşamı yanlış anlamaları dolayısıyla eşlerini aldatmaktadır. Mahmure kocası Zülfü ile aşığı Rıza'nın arasında oturacak ve bu durumdan en ufak bir utanç duymayacak kadar rahattır. Şehnaze, Haydar'a kızdığı için evlerine hizmet etmek amacıyla gelen bir adam ile onu aldatır. Yani aldatmanın sebebi diğer piyeslerde olduğu gibi haklı gerekçelere dayandırılmamıştır. Ayrıca çizilen kadın karakterlerin hemen hepsi yalnız eşlerine karşı değil diğer insanlara karşı da kötü ve geçimsizdir. Şehnaze, Haydar ile evlenir evlenmez onların evlenmesine vesile olan kayınvalidesini evden kovmak ister. Hüsnü'nün eşi, cinnet anında en yakını olan dadısını kesmeye kalkar. Ekrem Reşit Rey, piyesin bu yönünü önceleyerek hakkında şu eleştiriyi yapar:

Bu eserinde müellif kadınları bir hayli hırpalamaktadır. Profesörün arkadaşı Hüsnü, karısından yaka silkmektedir. Diğer bir arkadaşının karısını kocası ile dostu arasında görüyoruz. Profesörün gözüne bir melek gibi görünen daktilo kızın bir sevgilisi varmış. Onunla evlenecekmiş veya evlenmiş. Profesörün araştırmalarına âlet olan iki hafif meşrep kadının «belâlıları» kapıya dikiliyor. Hülâsa kadın düşmanı bir piyes (Rey, 1957a: 3)

Yazar, Şehnaze ile Haydar arasındaki geçimsizliğin tüm sebeplerini Şehnaze'ye yıkmıştır. Haydar tüm kötü huylarına rağmen ona katlanmakta ve evliliklerinin devamını sağlamaktadır. İlk düğün gecelerinde Haydar'ın binbir emekle aldığı yüz görümlülüğüne verdiği tepki üzerinden Şehnaze'nin evliliklerinin en başından beri süregelen geçimsizliği vurgulanmıştır:

Haydar— Duvağını açtığım, canımı dişime takarak aldığım yüz görümlülüğünü verdiğim zaman ilk sözü: (Şehnâzenin taklidini yaparak) “Aman beyefendi bu kalay gibi bir şey: konakta görürlerse gülerler buna...” (Güntekin, Ty.a : 15)

Bunlar dışında Şehnaze evi ile ilgilenmeyen, bütün gün gezen, akşam dönüşte de bir yığın misafir getiren bir kişidir. Bu kargaşada evin bütün yükü de Haydar'a kalmaktadır. Üstelik

Şehnaze eşine saygı duymayarak onu her ortamda azarlar. Tüm bunlara rağmen Haydar ondan boşanmama sebebini şu şekilde açıklar:

Haydar— (Sinirli bir hareketle) Onu bilsem mesele kalır mı? Kambura kamburunu niye çıkarıp atmıyorsun deseler ne cevap verir? Hiç... Nasılsa vücuda yapışmış bir şey... Demek ki böyle gelmiş böyle gidecek. Bir namus meselesi de olmayınca ortada... Edepsiz ama o tarafına bir diyeceğim yok... Hirpani, sallapati, bir kadın... Zaten suratının da bakılacak hali yok (Güntekin, Ty.a : 17).

Ancak yıllar önce karısının bu hataya da düştüğünü, aşığıyla olan mektuplarından öğrenince bu evliliği sürdürmek için ortada hiçbir sebep kalmaz. Güntekin, büyüklerin hatırı için gerçekleştirilmiş bu evliliği eski usul evlenmelerin doğurabileceği sonuçlar açısından irdlemiştir. Karşılıklı sevgisizlik temelinde kurulan bu ilişkide aldatma, zaten tükenmiş olan ilişkinin bitişinin görünen sebebi olarak verilmiştir.

Hüsnü ve Haydar'ın evliliklerinin ortak sorunu “baskı”dır. Güntekin, aşırı baskın karakterler karşısına Hüsnü ve Haydar'ı çıkararak ilişkide düzgün dengelerin kurulmamasının sonuçlarını göstermiştir. Kadın ve erkek arasında eşit olması gereken sorumluluklar piyeste tamamen erkeğin omzundadır. Şehnaze, gece yarısından evvel eve girmez. Misafirler için yapılacak yemeklerin listesini Haydar'a bırakarak gider. Nezahat ise aşırı kıskançlıktan dolayı Hüsnü'nün giyiminden sakalına kadar her şeyine karışmaktadır. Kadınların geldiğini gerekçe göstererek Hüsnü'nün muayenehanesini kapattırmıştır. Ayrıca eşler arasındaki saygısızlık yine kadın üzerinden Mualla ve Zülfü'nün evliliğinde de bulunmaktadır. Mualla yukarıda bahsedildiği gibi eşini Rıza ile aldatır ancak eşi ve aşığı ile aynı ortamda bulunmaktan çekinmez. Eşinin söylediği her söze otomatik olarak “sen sus” karşılığını verir. Reşat Nuri, *Bu Gece Başka Gece*'de değişen toplum yapısını aile temeline dayandırarak vermiştir. Piyeste çizilen evliliklerdeki ilişkiler geleneksel yapının tam zıddı olarak, yeniliği aşırılığa varırmış biçimde çizilmiştir.

2.1.1.2 Çocuk Gelişiminde Ailenin Rolü

Kendisi de bir eğitimci olan Güntekin'in piyeslerinde çocuk yetiştirmenin önemine yönelik vurgularda bulunduğu görülür. Bu vurgular olumsuz örnekler üzerinden yapılmıştır. Ebeveynlerin sorumsuz davranışları, hataları, psikolojik ve fiziki baskıları çocukları olumsuz davranışlara ve toplumsal hayatta başarısızlığa iten sebepler olarak ele alınmıştır. Ayrıca öz güven eksikliği olan ve yaşının gereğinden çok daha olgun davranan çocuklar da yanlış yetiştirilmeye bağlı olarak değerlendirilmiştir.

Taş Parçası'nda anne ve baba arasındaki anlaşmazlıkların ve ebeveynlerin kendi yaşamlarına dair hataların, çocuklar üzerindeki etkilerine yer verilmiştir. Buna göre Emine'nin eşini aldatmasının cezasını çocukları da dolaylı yünden çekmiştir. Müzeyyen ve

Remzi annelerinin hatası nedeniyle hem toplumdan dışlanır, hem de zalim bir üvey annenin sorumluluğu altına girer. Üvey anne Bedriye, Emine'nin hatasının doğurduğu en kötü sonuçlara vurgu yapılmak istenircesine olumsuz özelliklerle bezenmiştir. Remzi ve Müzeyyen'in yaşamları ile ilgili en önemli dönüm noktaları da onun davranış ve kararlarına bağlı olarak gelişmiştir.

Müzeyyen'in erken yaşta kendisinden yaşça çok büyük bir adam ile evlenmesine Bedriye sebep olmuştur. Annesinin geçmişi dolayısıyla sevdiği gencin ailesi Müzeyyen'i istememiştir. Evlenmek istediği genç iki sene sonra zabıt çıktığında ailesinin sözünü dinlemeyerek onunla evleneceğine dair söz verir. Bedriye ise aşığı Tefvîk ile daha rahat buluşabilmek için Müzeyyen'i bir an önce evlendirmek ister ve böylece onun yaşamının en önemli kararına müdahale etmiş olur. Remzi de Müzeyyen'in düğününe gelen annesine hakaret eden Bedriye ile tartıştığı için babası tarafından evden kovulmuştur.

Eserde vaka ve kişiler ardına sinmiş bir baba figürü çizilmiştir. Bu karakter zayıflığını fark eden üvey anne, bu durumdan faydalanarak evin gizli yöneticisi hâline gelmiştir. Hayrullah Efendi de bu durumun farkındadır ancak önüne geçmek için herhangi bir tavır geliştirmez:

Hayrullah— (Mazlûm) İnsâf et Bedriye... Senin için daha ne yapabilirdim, bundan fazla elimden ne gelirdi, çocuklarımdan birini on beşine girmeden başımdan attım. Ötekini de o münâsebetsizliği etti diye evimden sürdüm çıkardım (Güntekin, 1926: 34).

Emine'nin hatasının çocuklar üzerindeki etkisi iki şekilde ele alınmıştır. Birincisi yukarıda bahsedildiği üzere çocuklar üvey annenin kendilerine biçtikleri kadere boyun eğmek mecburiyetinde bırakılmıştır. İkincisi de annelerinin hatasının faturası hakaret veya mahrum bırakma/dışlanma yoluyla çocuklara çıkarılmıştır. Remzi annesine edilen hakaret yüzünden arkadaşını bıçaklamış ve zindana düşmüştür. Burada kaldığı iki yıl onu eğitimini yarım bırakması dolayısıyla parlak bir gelecekte ve sağlığından etmiştir. Ayrıca bu sahipsizlik hissi onu alkole alıştırmıştır. Müzeyyen ise yukarıda bahsedildiği üzere, annesinin geçmişi nedeniyle sevdiği gencin ailesi tarafından istenmemiştir.

Dramatik durum daha çok Müzeyyen ve Remzi üzerinden verilmekle birlikte, Hayrullah'ın Bedriye ile olan evliliğinden dünyaya gelen Mazlume'nin durumu da anne ve babası arasındaki uyumsuzluğu gördüğü ve evdeki dirliksizlikten etkilendiği için önemlidir. Güntekin'in Mazlume karakterine etrafındaki olumsuzlukları kendi hayatında da yaşama korkusu dolayısıyla psikolojik açıdan yaklaştığı söylenebilir. Mazlume'nin, annesi ile aşğının bulunduğu gece yaşadığı korku bu konuda dikkate değerdir. Mazlume, Emine ile ilgili duyduklarından o denli etkilenmiştir ki bu durum onda “ya bu durum benim annemin başına da gelirse” şeklinde bir paranoyaya dönüşmüştür:

Mazlûme— Şimdi anlarsın... Bunu duyduğum gün benim içime bir âteş düştü ağabey. (Hasta hummâlî gözlerinde yaşlarla) Ya benim annem de şeytâna uyarsa, ya benim anemin de başına böyle bir şey gelirse... İşte o günden beri ben bunu düşündükçe ölüyorum ağabey. Anneme sokakta yabancı bir erkek baksa yüreğim titriyor... Babam ihtiyâr, annem tâze... Geçen gün annem gizli bir mektûp okuyordu. Olabilir ağabey... İnsânın bir akrabasından da gizli bir mektûp gelmez mi?... Ama hep benim rûyâlarıma girdi... Bu gece beni hasta hasta aşağı odaya gönderince içime bir şüphe geldi... Ne saklayayım, sâ'atlerce kapının arkasında durdum. Dinledim, sonra üşüdüm. Başım büsbütün ağrıdı, boğazıma iğneler batmaya başladı, yattım, uyudum... Derken o gürültüler oldu ağabey, o gürültülerle karanlıkta uyandım (Güntekin, 1926: 45-46).

Bu sözlerin ardından Remzi, kendi yaşadıklarını Mazlume'nin de yaşamasına razı olmayarak üvey annesi ve aşığını babasına teslim etmekten vazgeçer. Tevfik'i bacadan kaçırmaya çalışan Remzi, omzuna düşen taş parçası ile yaralanır. Piyesse adını da veren bu olay, üvey annenin kendisi yüzünden yaralanan Remzi'ye çeyiz yastığını çok görmesi üzerinden dramatikleştirilmiştir³⁶. Ayrıca evdeki iletişimsizlik ve geçimsizlik Mazlume'nin vaktinden erken büyümesine sebep olmuştur.

Remzi— Ben sana gayrı koca nine diyeceğim... Koca nine... Bak iyi buldum, her lâkırdın koca nine lâkırdısı, ne bücür şey bu böyle... Evde kavga olur bu ağlar, büyüklerden biri bir zevzeklik eder bacak kadar boyuyla bu nasihat etmeye kalkar. Sana haber vereyim Mazlûme kuruyup kalacaksın... Na böyle bacak kadar...

Mazlûme— (Mükedderâne omuzlarını silkerek) Siz çekin günâhımı... Neme lâzım. Bak evimiz kimsenin evine benziyor mu? Gece kavga, gündüz kavga, siz de el'âlem gibi birbirinizi hoş tutun da üzülmeyelim (...) (Güntekin, 1926: 5)

Reşat Nuri, *Göz Dağı* piyesini çocuk yetiştirmede kullanılan eski usulleri eleştirmek amacıyla yazmıştır. Çocuğa sevgi göstermek yerine, onun üzerinde korku ile otorite kurmak üzerine temellenen bu yaklaşım eserde bir facia ile sonuçlanmıştır. Kendisi de bir eğitimci olan Güntekin, çocuğun sevgi ve hoşgörü içerisinde büyütülmesi gerektiği düşüncesini eserinde savunmuştur.

Eser çocuğun yaramazlık yaptığı gerekçesiyle kömürlüğe kilitlenmesi gibi yanlış bir tutumla başlar. Burada dikkat çeken bir diğer mesele ise anne ve babanın sorumsuzluğudur. Annenin çocuğu kömürlüğe kitlemesi yetmezmiş gibi onu orada unutup gitmesi bu doğrultuda düşünülebilir. Üstelik Bedri, temizlik yaptığı sırada bir vazoyu kırdığı için kömürlüğe kilitlenmiştir. Zaten on yaşında henüz oyun çağında olan bir çocuğa üstlenebileceğinden fazla sorumluluk yükleyerek sonra da bu sorumlulukları yerine getirmediği için onu cezalandırmak ancak çocuk yetiştirmek konusunda en temel bilgilerden

³⁶ Güntekin'in *Taş Parçası*'na yazdığı bu son piyesin ilk sahnelendiği sırada bazı eleştirmenlerce gereksiz bir tasarruf olarak yorumlanmıştır (Güneş, 1972: 54). Ataç, bu sembolik sonu manasız bulmuştur. (Ataç, 2010: 60) Son sahnenin ilk temsilde çok büyük alkış topladığı ise Hasan İhsan'ın *Dergâh*'taki yazısından anlaşılır (İhsan, 1338: 29).

yoksun anne babaya yaraşacak bir davranıştır. Bedri'nin sahip olduğu oyuncaklarla oynaması gürültü yaptığı gerekçesiyle, sokakta oynaması ise üstü başı toz olmasın diye yasaktır. Buna rağmen babası onu elbiselerinin sürekli kir pas içinde olması dolayısıyla azarlar. Bedri'nin babası Hasan çocuk eğitimi ile ilgili fikirlerini şu şekilde özetler:

Hasan (Bedrinin arkasından bakarak gülümser, kendi kendine.— Oğlum Allah bağışlasın, hiç fena çocuk değil... Fakat çocuklara güler yüz göstermeğe gelmez, hemen şımarırlar, arsız olurlar. Şimdiki terbiyeyi hiç beğenmiyorum... Çocukları kendi havalarına bırakıyorlar... İhtiyorum ki mekteplerden dayak gibi ceza da kalkmış... Cezasız, korkusuz çocuk terbiye edilir mi? Ne günlere kaldık!... (Güntekin, 1931a: 18)

Ebeveynlerin sorumsuzluklarının ikinci örneğini ise Bedri'yi yaramazlık yaptığı gerekçesiyle sokağa atacağını, onun yerine küfeci çocuğu evlat edineceğini dile getiren baba teşkil eder. Ortaya böyle bir laf attıktan sonra cüzdanını kaybettiği gerekçesiyle sokağa fırlayan Hasan Bey, bu söylemin çocuk üzerinde nasıl bir etki yaratacağını tahmin etmekten uzaktır. Eserin sonunda Bedri'nin biletlemeden kaçarken tren tekerleklerinin altında kalması da doğrudan bu sorumsuz davranışla ilintilidir. Bu noktada Güntekin'in para vurgusu yapması, yani babanın para derdine düştüğü için çocuğunu unutması gerekçeyi daha çirkin hâle getirmek içindir. Bedri babasının daha önceki olaylardaki tepkilerini referans alarak bu sokağa atma söylemini de kesinlikle gerçekleştireceğini düşünmektedir:

Bedri— Babamın ne inatçı olduğunu bilmezsin. << Benim ağzımdan söz bir kere çıkar >> der. Sahiden de öyledir... Bir gün izinsiz sokağa çıktım... Babam kızdı: << Seni eve almayacağım. Karanlıkta köpekler seni yesin de gör >> dedi. Kapıda o kadar ağladım, dinlemedi. Gece yarısına kadar sokakta kaldım... Bir kere << seni evimde istemiyorum >> dedi mi dünya bir araya gelse artık beni istemez (Güntekin, 1931a: 19).

Reşat Nuri, ebeveynlerin sorumsuzlukları ve sevgisizliklerinin yanı sıra başkasına olan kızgınlıklarını çocuklarından çıkarmaları üzerinde de durmuştur. Bedri için bu durum kabul edilmiş bir çaresizliktir. Dayak yalnızca kendi yaramazlıkları neticesinde başvurulmuş bir ceza yöntemi değil aynı zamanda babasının kendi sinirlerini yatıştırmak için Bedri üzerinde uyguladığı bir çeşit rahatlama yöntemidir. Bazı günler işten eve sinirli gelen Hasan Bey, rahatlamak için Bedri'yi döver. Bedri bugünlerde babasının sinirli olduğunu anladığı zaman kaçınılmaz sonun geleceğini bilerek “küçük bir kabahat” işler ve gecenin ilerleyen saatlerinde yiyeceği dayağı erkenden yemiş olur. Böylece hem kendi acaba ne zaman beni dövecek korkusuyla yaşamaktan kurtulur hem de babasının sinirleri yatışmış olur. Bedri'nin evde hizmetçiler dışında arkadaşı yoktur. “Koca evde yalnızlıktan ölecek değilsin ya... Çocuk yok, arkadaş yok... anne ile, baba ile konuşulmaz... hizmetçi ile dertleşirim...” (Güntekin, 1931a: 22) Piyas'ın sonunda artık bu evde evlat olarak istenmediğini düşünen Bedri Beşiktaş

taraflarında oturan eski hizmetçileri Ayşe kadının yanına kaçmak isterken kaza geçirir. Büyüklerin sorumsuzlukları ve aşırı baskılarının neticesi böyle bir facia ile sonuçlanmıştır.

Bir Yağmur Gecesi'nde paragöz bir eşraf tipi olarak çizilmiş olan Demiroğlu üzerinden bu konu irdelenmiştir. Öğretmen Kaya, Demiroğlu gibi kişileri “Kasabada onun gibi daha birçok kimseler vardır... Herkesten uzak yaşarlar... Her yeniliğe düşmandırlar... Topraklarını hâlâ eski göreneğe göre işlemek iddiasında oldukları için hem kendileri sefil olurlar, hem memleketi sefil ederler” (Güntekin, 1941: 47) şeklinde tanımlar. Bundan dolayı bu kişilerin yetiştirecekleri çocuklar da ülke geleceğine katkı sağlayacak nitelikte olmayacaktır. Orhan Demiroğlu'nun çocukları olup olmadığını sorduğunda Kaya “ Vardı fakat onun fena terbiyesi yüzünden hepsi ziyan oldu” (Güntekin, 1941: 48) cevabını verir. Burada da suç iyi bir ebeveyn olmaması dolayısıyla Demiroğlu'na yüklenmiştir. Demiroğlu'nun bir oğlu onun hazır paraya alıştırması neticesinde İstanbul'a para yemeye gitmiş ve burada birini öldürerek hapse düşmüştür. Diğer oğlu ise Demiroğlu ameliyata ikna olmadığı için apandisten ölmüştür.

Güntekin, *Bu Gece Başka Gece*'de çocuk psikolojisine dair derin tespitlerde bulunmuştur. Piyenin daha başlangıcındaki sahne ve kişilerin tanıtımında yazar romancı üslubundan sıyrılmayarak İsmail ile ilgili şu tasviri yapar:

İsmail şiddet altında büyümüş bütün çocuklar gibi ezik ve haşaktır. Yükseltmeye cesaret edemediği sesinin tonunda bir tutukluk, yalvarışa benzer bir sızıldama ahengi vardır. Kendisini gizli yerlerden, kapı aralıkları ve pencerelerden dinleyenler varmış gibi konuşurken etrafı arar. Karşısındaki sert bir hareket yaptığı zaman korkuyormuş gibi ellerini başına siper eder (Güntekin, Ty.a: 2).

İsmail on bir, on iki yaşlarında annesinin yoğun baskısından ve bu baskı nedeniyle babasının sevgisini belli edememesinden muzdarip bir çocuktur. Bundan dolayı yaşından çok daha olgun davranır. Şehnaze kötü bir eş olduğu gibi evladına karşı da acımasız bir annedir. Kendisi evde yokken İsmail'in eve girmesine izin vermez. Sokakta çocuklarla oynaması yasaktır. Çocuklar kendileri ile oynamadığı için İsmail'i döverler, böylece İsmail'in üzerinde hem anne hem çocuklardan kaynaklı iki taraflı baskı ve dışlanma oluşturulmuştur. Annesinin ona şiddet uyguladığı yukarıdaki tasvirde ve diyaloglarda sık sık hatırlatılmıştır. Haydar ordinaryüs profesör olmasına rağmen ona ders çalıştırmaktan kaçınır ve ondan daha önemli işleri olduğunu vurgular. Ancak Güntekin, Haydar'ın bu tavrını evliliği ile ilgili haklı bıkkınlığına bağlamıştır:

Haydar— (İçini çekerek) Gördün, evlattır ne de olsa, insanın içinde bir şeyler kımıldaması lâzım değil mi? Hayır... Mel'un onları da kuruttu... Birbirimizle konuşmak yasaktır. Terbiyesini bozarmışım... Çocuğa evde hafiyelik ettirir... Etmezde... Benim için doğru yahut uydurma rapor vermezse dayak, işkence, hem ne işkence... (Güntekin, Ty.a : 17)

Haydar'ın üzerindeki bu baskı İsmail tarafından da fark edilmektedir. Haydar'ın ona en çok kızdığı zaman bile için için üzüldüğünü erken yaşta olgunlaşmak zorunda kalan İsmail fark etmiştir. Nitekim, Haydar ve Şehnaze ayrıldığında İsmail öz annesinden göremediği sevgiyi Haydar'dan görecektir ve ona sığınacaktır. Piyeste İsmail merhamet ve çıkarsız sevginin sembolü olmuştur. Haydar'ın başka bir adamdan olduğunu öğrendiği İsmail'e kucak açması, çocukların masumiyetine ve karşılıksız sevimleri gerektiğine yapılmış bir vurgudur. İsmail'in Haydar ile olan aşağıdaki diyalogu çocukların gerçek sevgiyi hissettiklerini vurgular niteliktedir:

İsmail: Dişim ağrıdığı zaman ilâç koyardın, hasta olduğum geceler usulca odama gelirdin, elini alnıma koyardın, yorganımı örterdin...

Haydar: Nereden biliyordun?

İsmail: Gözlerimi kapardın ama, aralarından bakardım sana... Bana dargındın her zaman dargındın, bağıırdın ama döğmezdin... Severdin beni baba... Şimdi parmağım bir parça kanayınca "tentürdiyot koyun" dedin (Güntekin, Ty.a : 59).

İsmail'in üzerinde oluşturulan baskı, onu sürekli hata yapmaya itmektedir. Oyunağını, kırarım diye korktuğu için kırmıştır. Ayrıca Güntekin, oyuncaklarını çocuklarının büyüdüğü zamana saklayan ebeveynleri de "Yahu büyüdükten sonra oyuncakla oynanır mı?" (Güntekin, Ty.a : 19) sözleri ile eleştirmektedir.

Güntekin, boşanma aşamasındaki eşlerin çocukları şantaj malzemesi olarak kullanmalarına da eserde yer vermiştir. Mektupların içinde saklandığı oyuncak kutuyu Haydar'a verdiği için evliliklerinin bitmesinden sorumlu tuttuğu İsmail'i sokağa atan Şehnaze, Haydar'ın ona sahip çıktığını görünce barışma ümidi olarak oğlunu kullanır. Şantajının işe yaramadığını fark edince ise oğlunu para karşılığı Haydar'a bırakır. Reşat Nuri'nin bazı romanlarında kimsesiz kalmış bir çocuğu evlat edinmenin, olayın çatısını meydana getirdiği Tanpınar tarafından tespit edilmiştir (Tanpınar, 2011: 460). *Bu Gece Başka Gece*'nin finalinde de Haydar, İsmail'in aslında kendi çocuğu olmadığını bilmesine rağmen ona sahip çıkar. Yapılan pazarlık sonunda Haydar'ın Şehnaze'ye yönelttiği sözler ise oldukça önemlidir:

Haydar: Yaşarsın Allah'a emanet... Bak epeyce paran olacak... İstersen bir evlâtlık alırsın... Canın sıkıldıkça vücudunun ötesine berisine kızgın maşalarla resim çizersin (Güntekin, Ty.a : 94)

2.1.1.3 Bir Otorite Kaynağı Olarak Baba Figürü

Reşat Nuri Güntekin iki piyesinde, olayların kilit noktasına baba figürünü koymuştur. *Yaprak Dökümü*'nde toplumsal değişimin önünde durmak isteyen baba, yeniliğin karşısında direnemeyerek çocukları üzerindeki bütün söz hakkını kaybetmiş ve onların hayatlarının felakete sürüklenmesine seyirci kalmıştır. Bu durumun tam tersi olarak *Balıkesir*

Muhasebecisi'nde Tahir Bey, değişen ahlak kurallarına kolaylıkla uyum sağlamış, ailesini ayakta tutmak için hayatını ahlaksızlık zeminine oturtmuştur. Bu iki eserde değişen sosyal yaşam ile ailenin sürekliliği arasında bir koşutluk kurulmuştur. Güntekin, karamsar bir tablo çizerek, gittikçe yozlaşan ahlak kurallarına radikal şekilde karşı durmanın aile birliğini zedelediği, onlara ayak uydurmanın ise aile birliğinin devamını sağladığı görüşünü dile getirmiştir. Böylece baba figürü, *Yaprak Dökümü* ve *Balıkesir Muhasebecisi*'nde Türk toplumunun modernleşme karşısında aldığı iki yanlış tavrı göstermek için vasıta olarak kullanılmıştır. Bu tavrın sonuçları, geleneksel aile yapısında “evin direği” olarak nitelendirilen baba dolayısıyla ailedeki diğer bireyleri de etkilemiştir. Aile bireyleri, bu yanlış konumlanmanın bedelini mutsuz olarak veya ilkesiz bir yaşam sürmek zorunda kalarak ödemiştir.

Hançer'de yine yeniliklerin karşısında olan bir baba, bu kez baskın güç ve otorite ile bezenerek çizilmiştir. İktidarı sarsılmış baba gibi, fazla dominant baba da eserlerdeki faciaya sebep olan kişilerin en başında gelir. *Hançer*'de Çanakkale'de bir derebeyi edası ile yaşayan Hacı Ali, Hikmet ve Selahattin'in evliliğine baştan itiraz ederek çatışmanın fitilini ateşleyen kişi olmuştur. Herkesin uğultu şeklinde konuştuğu ancak söylemeye cesaret edemediği, çocuğu olmayan kadının evliliğinin devam etmesinin hata olduğu fikri de otorite merkezi olan Hacı Ali tarafından kesin bir şekilde dile getirilir. Çocuk doğurup, ailesini kurtarması için Hikmet'e altı aylık bir süre veren Hacı Ali, aksi takdirde oğlunu ikinci bir kadın ile evlendireceğini belirtir. Yine çocuğun kendisinden olmadığını öğrenen Selahattin'in çocuğu benimsemesi için üzerinde baskı kuran kişi de babadır. Görüldüğü gibi kişilerin hayatlarını şekillendiren bütün önemli kararlar esasen Hacı Ali'nin inisiyatifindedir. Onun aldığı sorgulanamaz kararlar, diğer kişilerin de attığı yanlış adımlarla birleşince eserdeki karakterlerin düşüşü hızlanır.

Yukarıda da bahsedildiği üzere *Yaprak Dökümü* piyesinde, olaylar Ali Rıza Bey'in yaşam karşısında aldığı duruş üzerinden şekillenmektedir. Reşat Nuri Güntekin, onun eskiyen fikirleri nedeniyle ailedeki otoritesini kaybetmesini ve buna bağlı olarak ailesinin dağılışı seyretmesini eserinin merkezine aldığını “Romandan Piyas Çıkarmak-2” yazısında belirtir. İlgili yazıda yazar, eserin esas konusunun “işte böyle dans iptilâsı, sosyete hayatı aile ocaklarını yıkar” biçiminde bir “kocakarı hikmeti” olmadığını kaydeder ve şöyle devam eder:

Yaprak Dökümü'ne daha bu zaviyeden bakılırsa onda muayyen bir zamanın geçici hastalığından daha esaslı bir şey görmek lâzım gelir. Ailede baba otoritesinin zayıflaması... Her zamanda baba değişmez sandığı dünyanın değişmez sandığı nizamlarıyla hayat, zevk, ahlak vesair telâkkileriyle beraber ihtiyarlar; günden güne değişip yenileşen bir hayatın mahlûku olan çocuklarıyla anlaşmaz hale gelir; onlar üzerinde otoritesini kaybeder. Bu aşağı yukarı her zamanın hikâyesidir. Fakat bizim inkılâbımız

gibi büyük devir değişimi zamanlarında şiddeti artar. Ali Rıza Bey ideale ulaşamaz. Bir Osmanlı münevveri, hepimizin saygı ile sevdiğimiz fakat eskimiş fikirlerine yeni çizmeğe kendimizi mecbur gördüğümüz babalarımızdan biridir. Onun esas yaprak dökümünü çocuklarının birer birer dökülmesinde değil kendi fikir ve kanaatlerinin dökülmesinde aramak lâzım gelir (Güntekin, 1976h1: 120-121).

Ali Rıza Bey, doğru bildiklerini hakkıyla savunmayan, yanlış gördükleri karşısında net tepkiler geliştirmeyen, pasif bir karakter olarak çizilmiştir. Kendisini kötü bir iş yapmamak korkusu ile hiçbir iş yapmamış hatta kötülüklere karşı gerektiği kadar haykırmamış biri (Güntekin, 1971b: 20) olarak tanımlayan Ali Rıza Bey erdemli ve faziletlidir ancak güçlü ve otoriter değildir. Onun hayattaki kaygıları daha çok kendisi üzerinden şekillenmektedir. Güntekin'in eserlerinde çoğunlukla karşımıza çıkan kendi bildiklerini etrafındakilere de öğretmek isteyen aktif, dışa dönük tipler Ali Rıza Bey'in tam tersi yapıdadır. Çocuklarının "asri hayat"ın bayağılıklarına bu denli kolay kapılmaları bu doğrultuda düşünülebilir. Öyle ki üzerine titredığı ve farklı bir muamele ile yetiştirdiğini itiraf ettiği Şevket dahi bu bayağılıkların açık hedefi olmaktan kurtulamaz.

Piyesin başında Muzaffer Bey ile olan diyalog Ali Rıza Bey'in doğru bildiğini söylediği ve bu doğrultuda bir tepki geliştirdiği tek örnektir. Ali Rıza Bey kendi referansı ile işe alınan Leman'ın müdürden hamile kalmasını ancak müdürün bu durum karşısında yalnızca maddi tazminat teklif etmesini kabullenemez ve istifa eder. Ancak bu istifa, mücadele etmekten ziyade, bireysel bir kurtuluşa işaret etmektedir. Çünkü Ali Rıza Bey, bu hareketi ile Leman'ın yaşamını yoluna sokmaya dair bir girişimde bulunmaz, sadece kendisi olanlardan uzaklaşarak vicdani bir rahatlama hissine kapılır.

Ferhunde ile kitaplar hakkında yaptığı konuşmada da bu tavır sürdürülür. Kitapların süs olmadığını onların okunması gerektiğini belirten Ali Rıza Bey, Ferhunde'nin amcasının kitaplarına kendi eli de dahil hiç kimsenin elini sürdürmediğini öğrenince "O da gene bir meraktır." demekle yetinir. Yine aynı kişinin genç kızlar ve kadınların kitaplardan olumsuz etkileneceğini düşünmesinin üzerine Ali Rıza Bey "O da bir fikirdir kızım, belki doğrudur da, ne bileyim, fakat biz de sansür yok çocuğum." (Güntekin, 1971b: 25) der. Bu tavır Ali Rıza Bey'in hiç tanımadığı Ferhunde'nin amcası ile bile ters düşmek istemediğinin göstergesidir. Oysa bir kitap kurdunun, müptelası olduğu alışkanlığı ile ilgili daha keskin cümlelerle, daha iyi bir savunma yapması beklenmektedir.

Reşat Nuri Ali Rıza Bey'i eserin başında dürüst, namuslu, çalışkan ve geleneksel bir aile reisi olarak çizmiştir. Ancak işten istifa etmesiyle birlikte gelen ekonomik çöküntü beraberinde otorite kaybını da getirir³⁷. Maddi yetersizlik Ali Rıza Bey'in, zaten zayıf olan mizacını daha da zayıflatır. Giyimin kuşamın, davetlerin bu kadar önemli olduğu bir dünyada

³⁷ Lütfi Ay Ali Rıza Bey'i bu otorite kaybı dolayısıyla Goriot Baba'ya benzetir. bk. (Ay,1944: 22).

otoriteyi de para belirlemektedir. Şevket de ailenin geçimini sağlayan parayı kazandığı ölçüde saygınlık kazanmıştır. Ali Rıza Bey, fukara bir adam olduğu için babalık hakkını da kaybettiğini düşünür. Zamanla dürüst ve mağrur babanın yerini işe yaramaz, sünepe bir baba alacaktır. Seveda Şener, Reşat Nuri'nin bu piyesteki en büyük başarısını, olayların gelişimine koşturarak Ali Rıza Bey'in kişiliğinde meydana gelen bu değişimi inandırıcı bir şekilde yansıtmayı ve dramatik olanı bu değişimden üretmesi olarak gösterir (Şener, 2007: 98-99). Ona göre, "Reşat Nuri Güntekin, Ali Rıza Bey'in kişiliğinde, hak etmediği acıyı yaşamak zorunda kalan insanın dramına anlayışla eğilmiş, fakat onu eleştirel bir bakışla değerlendirmekten geri kalmamıştır. Bu bakımdan, Ali Rıza Bey *trajik* değil, *patetik* bir karakterdir." (Şener, 2007: 104)

Ali Rıza Bey'in otorite eksikliği ve eserde yaşanan felaketlere bu durumun sebep olduğu görüşü Vehbi'nin ağzından biraz abartılmış şekilde verilir:

VEHBİ.— Biz bir aileyiz, ben de bir oğlunuz sayılıyorum, beyefendi. Siz gün görmüş büyük mevkilerde bulunmuş, yüksek bir insansınız, başınıza bunca şeyler gelmesine darılmayın bana, bir parça gevşekliğiniz sebep olmuş, kim baş kaldırır, ağız açarsa vuracaktınız beline tekme, evin efendisi olayım da sakalım çokluk çocuk eline vereyim, bana gelmez bu... (Güntekin, 1971b: 99)

"Kaçış" teması Ali Rıza Bey'in sorunlara çözüm üretmediği durumlarda başvurduğu bir yöntem olarak piyeste yer almaktadır. "Yaşam karşısında sürekli kendi ahlaki normlarını geçer değer olarak görmesine karşın dış dünya ile çatışma durumunda olan Ali Rıza Bey, hep pasif biçimde geri çekilir ve içe kapanır." Muzaffer Bey'in tutumu karşısında işyerinden kaçır (Kanter, 2009: 1617). Ailesi ile ilgili diğer problemlerde de çözüm üretmek yerine bulunduğu ortamı terk etmeyi tercih eder. Şevket'in Ferhunde ile olan evliliğine içten içe karşıdır. Ancak sözünü geçiremediği için kahvehaneye sığınır (Kanter, 2009: 1618). Leyla'nın hastalığının ardından başka bir adam ile görüşmesine tepki göstermek yerine Düzce'ye Fikret'in yanına sığınan Ali Rıza Bey döndüğünde Leyla'yı zengin bir adamın metresi olarak bulur. Ali Rıza Bey'in kendi ilke ve idealleri doğrultusunda yetiştirdiği kızı Fikret'te de aynı eğilim izlenir. Evde yaşanan problemlerle mücadele edemeyen Fikret kendisine hiç de uygun olmayan bir adamla evlenerek Düzce'ye yerleşir. Bu noktada Ali Rıza Bey'in çocuklarına da hayatın katı gerçekleriyle mücadele etmeyi öğretememiş bir baba olduğu söylenebilir (Kanter, 2009: 1619).

Güntekin, onun ahlaki normlara dayalı, ancak gerçeklikten uzak olan yetiştirme tarzını "Hayattaki son vazifesini irili ufaklı beş çocuğunun değişmezliğine inandığı kendi fazilet ve namus idealine uygun birer insan yapmaktan ibaret gören bir baba onların birer birer döküldüklerini seyreliyordu" (Güntekin, 1976: 116) şeklinde değerlendirmektedir.

Geleneksel insanın kaderci tevekkülü ile hareket eden son dönem Osmanlı aydınının bir temsilcisi olan Ali Rıza Bey'in mücadele etmekten uzak bu tutumu, çocuklarının düşüşünü de hızlandırmaktadır. Savaş sonrası dönemde Ali Rıza Bey'in inandığı fazilet ideali çoktan değişmiştir. Ali Rıza Bey'in tavrı da çocukları üzerinde yoğunlaşmaktan ziyade değişen yaşam koşullarını idrak etmek üzerinde şekillenerek yine bireysel bir düzlemde kalacaktır. Bundan dolayı onun hızlı değişen yaşam şekli karşısında yaşadığı şok ile güçlü bir baba olamaması arasında bir bağ kurulmuş ve bunlardan ikincisi birincisinin sonucu olarak ele alınmıştır.

Yaprak Dökümü'nde zayıflayan baba otoritesine Sermet Bey de örnek teşkil eder. Eski sefaret müsteşarlarından olan Sermet Bey karısı ve üç kızı üzerindeki bütün söz hakkını kaybetmiştir. O, evinde verilen “çalgılı çağanaklı ziyafetler” esnasında sürekli dışarıya gönderilir. Bu otorite eksikliği, onu toplumda da itibarsızlaştırır. Kahvehanede Ali Rıza Bey dahil yanına yaklaştığı herkes onu kovmaktan beter eder. Ali Rıza Bey, onunla ilgili fikirlerini dile getirirken, kendisinin içinde bulunduğu durumu da şu sözlerle anlatır:

ALİ RIZA, yavaş yavaş kendini kaybederek.— Salgın gitgide şiddetini arttırıyor, benim kapımı da zorlamağa başlıyor, karşı koymak mı? Ne ile? Leylâ ile Neclâ biz de yaşamak istiyoruz diye başkaldırıyorlar. Biz ne hakla bu cehenneme kapatıyoruz?... Cehennem bizim evin adı, çocuklarım artık benim çocuklarım değiller, arasına derdimi anlatmağa uğraştığım zaman söyleyeceklerimi daha evvelden kabul etmemeye karar vermiş gibi başlarını yana bükerek bir dinleyişleri var ki, sözümü yarıda bırakıyor, ne kadar bağırırsam, sesimi duyurmağa imkân yok... (Güntekin, 1971b: 44)

Ali Rıza Bey'in tam aksine *Balıkesir Muhasebecisi*'nin Tahir'i para ile birlikte güç ve otorite kazananlardandır. Ali Rıza Bey'in çocuklarını düşünmekten ziyade kendi yaşam gayelerine göre hareket eden ve bencil sayılabilecek bir karakter olduğu yukarıda söylenmişti. *Balıkesir Muhasebecisi*'nin babası Tahir Bey'in ise bu durumun tam tersi şekilde ailesi için ideallerinden vazgeçtiği görülür. Balıkesir'de kendi hâlinde bir memurken yolsuzluğa bulaşarak işini büyütmüş ve İstanbul'a yerleşmiş olan Tahir, burada ailesi ile birlikte zengin bir hayat yaşamaktadır. Ancak “Namuslu ve yoksul olmak gibi namussuz ve varsıl olmak da kolay bir eleştiri konusudur.” (Şener, 1981: 374) Ailesi maddi imkânların kendilerine sağladığı bütün kolaylıklardan faydalandıkları hâlde, Tahir'i namusuyla para kazanmadığı için eleştirir. Tahir Bey ise çocuklarının bu haksız eleştirisini kolaylıkla kabul edip boyun eğecek yaradılıştadır. Yaşanılan zamanda, namus para kazanmanın karşısında büyük bir engel teşkil ettiği için ikisi arasında bir tercih yapılmalıdır. Tahir, oynadığı oyun ile onların hayattaki gerçek tercihlerini ortaya çıkarır ve aile içerisindeki otoritesini sağlamlaştırır.

2.1.2 Toplum ile Birey İlişkisi

2.1.2.1 Toplumsal Baskı

Reşat Nuri Güntekin'in piyeslerinde toplumun kendi normlarına göre insanları yargılayan yönüne yer verilmiştir. Buna göre toplum hem bireylerin hata olarak gördüğü davranışlarına karşı aşağılayıcı bir dil kullandığı için suça teşvik eder, hem de işlediği suçun bedelini yasalar huzurunda ödemiş kişileri dışlayarak kendi adalet mekanizmasını geliştirir. Reşat Nuri, toplumun bireylerde hata olarak gördüğü davranışlarına karşı haklı gerekçeler geliştirerek bireyleri topluma karşı savunmuştur.

Taş Parçası'nda toplumsal baskı iki taraflı bir trajediye dönüşmüştür. Remzi annesinin işlediği suçun benliğinde yarattığı ıstırap dolayısıyla yakın arkadaşlarından birini bıçaklamış, annesi Emine ise düştüğü hatanın bedelini toplumdan aforoz edilerek ödemiştir. Güntekin, evde eski nişanlısıyla basılan Emine'nin haklı gerekçelerini Adile Dudu vasıtasıyla sıralar. Suçunun cezasını boşandığı için çocuklarını görememek şeklinde zaten ödeyen Emine, toplum tarafından da ayrıca cezalandırılmıştır. Çardak'a gönderildikten sonra, akrabası, komşusu yüzüne bakmamıştır. Sokağa çıktığında erkekler peşine takıldığı için babası onu eve kilitler. Daha sonra insanları susturabilmek için ihtiyar bir jandarma onbaşısıyla evlendirilir. Bu süre zarfında çocuklarını görmesine müsaade edilmez. Müzeyyen'in düğününe de yabancı bir kadın olarak gelir. Annelerinin suçunun faturası çocuklarına da çıkartılmıştır. Müzeyyen'in âşık olduğu gencin ailesi, annesinin durumunu bahane ederek Müzeyyen'i gelinleri olarak kabul etmemiştir.

Emine örneğinde toplumun cezalandırma yöntemine yer verilmişken, Remzi vasıtasıyla da baskının suça teşvik edecek derecede kuvvetli olan yönüne değinilmiştir. Remzi de annesinin hatası dolayısıyla toplumdan dışlanmıştır. Yakın bir arkadaşı ile içki içen Remzi onun kendisine yönelttiği her türlü kötü sözü sineye çeker ancak annesine “kahpe” denmesini hazmedemez. Bu yüzden arkadaşını bıçaklar ve zindana atılır. Remzi bu baskının ağırlığıyla arkadaşını niçin bıçakladığını mahkemede dahi söylemekten çekinir. Aşağıda alıntılanan konuşmada Remzi'nin kaçırdığı imkânların sıralanması, durumun doğurduğu sonuçlar açısından önemlidir:

Remzi— (Fevka'l-âde müteheyyic) Elbet şimdi işiteceksin. Ben bunu mahkemede söylese idim belki bütün bütün bırakırlardı, ama söylenmez ki... İnsânın o kadar kişi içinde bana kahpe oğlu dediler demeye varır mı dili! Ya sütanne onun için iki yıl zindânda çürüdüm. O sene arkadaşlarım gibi ben de İstanbul mektebine gidiyordum. Arkadaşlarım bak şimdi hep kılıç taktılar. Sokakta Remzi'ye selâm vermiyorlar. Ben de olsam vermem ya on iki meci diye aylıklı gümrük kolcusuyum kim bilir. (Coşkunluğu artarak) Daha bu kadar da değil sütanne... Urutubetin, pisliğin içinde ben hastalandım, bak hâlâ geçmiyor bu berbâtlık, bu dermânsızlık, bu pis öksürük geçmek bilmiyor. Doktor değil diyor amma ister misin ince hastalık olsun? İster misin bu yaşta o ananın yüzünden... (Güntekin, 1926: 15)

Eski Rüya'da ise aynı birey üzerinden hem toplumun yargılama şekline hem de insanları hataya sürükleyen yönüne yer verilmiştir. Güntekin'in masum bir kavuşma olarak tasvir ettiği Şukufe ve Kemal'in yasak aşkı açığa çıkınca, Kemal'e karşı düşmanlık besleyen kişiler olayı bir nevi recmetmek olarak düşünülebilecek olan evin taşlanması kadar götürürler. Burada evin taşlanması, toplumun suçlu olarak gördüğü kişilere kestiği ceza olarak düşünülebilir. Bu baskı öylesine kuvvetlidir ki, Kemal'i polise karşı silah kullanmaya ve sonunda kendisini öldürmeye teşvik eder. Burada da Kemal baskı nedeniyle suça yönlendirilmiş olur.

2.1.2.2 Kişilerin Bireysel Gelişimlerini Tamamlamadan Toplumsal Hayatta Yerini Alması

Reşat Nuri, toplumsal kalkınmanın bireysel gelişim ile birlikte gerçekleşeceği düşüncesinden hareketle, kendi ideallerini gerçekleştiremeyen bireylerin topluma katkı sağlayamayacakları fikrine piyeslerinde yer vermiştir. *Yaprak Dökümü*'nün Şevket'i bu doğrultuda ele alınabilir. Babasının bankadaki işinden istifa etmesinin ardından, Şevket tüm ailenin sorumluluğunu büyük bir heyecanla üstlenir. Güntekin'in başlangıçta baba oğul arasında kutsal bir silah değişimi şeklinde idealize ettiği bu durum, zamanla Şevket'in felaketini hazırlayacaktır. Şevket'in sorumluluğu yüklenirkenki isteği ise doğrudan aktarılmıştır:

ŞEVKET.— (...) Düşürdüğün silâhı yerden almak, sana yardım etmek... Hangi hayâl benim için bundan daha parlak olabilir? (Gülerek.) Aile üstündeki saltanatının ortağıyım artık, kararlarım hümet etmeğe mecbursun, bankada kalacağım, daha sıkıya gelince bir ilâve iş bulmak mümkün, bir gazetede mütercimlik, musahhihlik meselâ, gencim taşı sıksam suyunu çıkaracak yaştayım, bir yandan da ablam bana elini verecek, küçükleri nasıl olsa meydana çıkaracağız... Korkma baba. (Güntekin, 1971b: 22)

Piyeste Hayriye'nin Şevket'in omzuna yüklenen bu sorumluluk ile ilgili yanlışlığa dikkat çektiği, eşini bu konuda eleştirdiği sözleri de vardır:

HAYRİYE. – Doğrusunu istersen ederim Ali Rıza Bey, genç çocuk ne istediğini, ne söylediğini biliyor mu, hem senin dediğin gibi bile olsa koca aileyi parmak kadar çocuğun üstüne yüklemek günah değil mi, ileride onun da bir şey istemeye hakkı olmayacak mı? (Güntekin, 1971b: 31)

Ali Rıza Bey'in çağa ayak uydurmaktan yoksun idealleri eserdeki diğer tüm karakterler gibi Şevket'in de çöküşünü hazırlamıştır. Babasının hayallerindeki evlat olmakla çağının arzuları arasında kalan Şevket, bu belirsizlik içerisinde sürekli hata yapmaya sürüklenmiştir. O, Ali Rıza Bey'in bütün çabalarına rağmen 20. yy.'ın çocuğudur:

ŞEVKET. – (...) annem arasına hafifliklerimden şikâyet ederdi, sen hiç babana çekmemişsin derdi, sen bırak o benden daha iyidir derdin, ben arzusuz, ihtirassız yaratılmış bir insanım o biçare arzular heyecanlarla dolu ben istemediğim için yapmıyorum o yanıp tutuşarak istediği halde yapmıyor demek

ki o benden daha iyidir derdin bu bana çok tesir etmiş sözün doğru bir tarafı vardır ben kafam ve kalbimle hakikaten senin çocuğunum onlar senin eserindir fakat bir de bu zamanın çocuğu olan zayıf tarafım var ki işte o zayıf tarafımdan düştüm (Güntekin, 1971b: 45)

Bu zaafılar, gerekli olgunluğa da henüz erişemediği için, onu sürekli evlerine girip çıkan Ferhunde'ye karşı kayıtsız kalamamaya kadar götürür ve nihayetinde onunla evlenmek zorunda kalır. Güntekin'in kendi yorumu ile bu durum şöyle görülebilir:

Babanın bir modelinden ziyade bir erzası olarak yetişmiş oğul evvelâ ihtiyar ve işsiz babanın fahri vekili olarak yük hayvanı gibi çalışmış, fakat biraz bu maddî yorgunluktan ileri gelme şaşkınlık ve aşınma, biraz da kendi yaşının zarûreti olarak ötekilerin yoluna kaymıştır (Güntekin, 1976ü: 122).

Özetle, Ali Rıza Bey'in idealindeki evlat olabilmek uğruna hayallerinden vazgeçen Şevket, kendi kişisel gelişimini tamamlayamadığı için kendi sonunu hazırlamış olur. Ferhunde ile yaptığı hatalı evlilikle başlayan yanlışlar silsilesi çalıştığı bankayı dolandırmasına kadar sürmüştür. Sonuç olarak topluma faydalı bir birey olma umudu taşıyan Şevket, erken gelen bu sorumluluk duygusunun altında ezilerek toplumdan dışlanan bir eski mahpusa dönüşmüştür.

Balıkesir Muhasebecisi ve *Yaprak Dökümü* arasındaki ilişki eleştirmenler tarafından saptanmıştır. Sevda Şener, Güntekin'in *Balıkesir Muhasebecisi*'nde *Yaprak Dökümü*'nde yaptığı tespitleri sımarcasına tersine çevirdiğini yazmıştır (Şener, 1981: 374). Bu noktada Şevket ve Necdet arasında da benzer bir bağ kurulabileceği görülmektedir. Aslında her ikisi de doğrudan ya da dolaylı olarak babalarının seçtikleri hayatı yaşarlar. *Yaprak Dökümü*'nde idealleri uğruna çocuklarını feda eden Ali Rıza Bey'in yerini *Balıkesir Muhasebecisi*'nde çocukları için ideallerini yok sayan Tahir alır. Tahir çocukları için namuslu bir yaşamdan vazgeçmiştir, Ali Rıza Bey ise çok az tanıdığı ve kefil olamayacağı bir kızın namusu için çocuklarını ateşe atmıştır. Ali Rıza Bey'in artık evini geçindirecek parayı kazanamayacak duruma düştüğünü anladığı an Şevket'i aile reisi ilan etmesinin karşısına, *Balıkesir Muhasebecisi*'nde babasının hapiste olduğu sırada kendisini aile reisi ilan eden Necdet ile eğlenen Tahir Bey çıkarılır. Her iki eserin sonunda da iki erkek evladın ideallerinin çöktüğü görülür. Birisi omuzlarına erken yüklenen sorumluluktan dolayı, öteki ise hayatta hiçbir sorumluluk almamasından dolayı başarısızlığa uğrar.

2.1.2.3 Bireyin Ülke Kalkınmasındaki Rolü

Reşat Nuri Güntekin, *Bir Yağmur Gecesi*'nde bireyi toplumsal kalkınmanın önemli bir birleşeni olarak ele alır. Sarıova'da doğmuş ancak yaşamını İstanbul'da sürdüren Orhan, elindeki imkânlarla rağmen kendi memleketine fayda sağlamayı ilke edinmediği için eleştirilmiştir.

OĞUZ

Bay bizi bu gece barındırmakla bir küçük iyilik yapmıştır... Fakat bu bize elinde olduğu halde yapmadığı büyük iyiliği unutturamaz... (Sözlerinin acı tesirini hafifletmek için onun kolunu okşayarak) Orhan bu Sarıovanın çocuğudur... Toprağı vardır. Oldukça serveti vardır... Zekâsı, malûmatı vardır. Güzel bir kalbi vardır... Sarıovaya çok faydalı olacak bir insandır... Buna rağmen memleketini boşlamıştır, ne yapacağını bilmemekten doğan can sıkıntısını gidermek için (hafifçe müstehzi) seyahat etmekte, ava gitmekte, dans etmekte ve yemek pişirmektedir (Güntekin, 1941: 40).

Toplumsal dayanışmanın odağa alındığı *Bir Yağmur Gecesi*'nde aileden zengin olan kişiler, bu parayı toplumun faydası için kullanmadıkları için yerilmiştir. Emek vererek para kazanmanın ne demek olduğunu bilmeyen bu kişiler toplumsal fayda bilincine ulaşamamış olmaları ve para kazanmanın güçlüğünü bilmedikleri için onu herhangi bir amaca hizmet etmeyerek harcamaları yönüyle ele alınmışlardır.

Piyesteki Orhan, baba parası yiyen dejenere bir tiptir. Ömrü boyunca hiç çalışmamış, okula gitmiş ancak bir meslek edinme gayretinde bulunmamıştır. Babasından kendisine kalan para onu ömür boyu geçindirebilecek kadar çoktur. Ancak Güntekin onu memleketine faydasız ve ülkesinde yaşanan meselelerden habersiz olması dolayısıyla eleştirmektedir. Orhan vakit geçirmek için resim, spor, avcılıkla ilgilenir; bol bol seyahat eder. Keyfine göre bazen kalabalıklara karışmak ister, öyle zamanlarda ya kumar oynar ya da dans eder. Bazen de yalnız kalmak ister, odasına kapanır. Görüldüğü üzere Orhan'ın hayatının odak noktası kendisidir. Topluma dair herhangi bir hassasiyeti yoktur. Reşat Nuri, onun karşısına kendisini ülke işlerine adanmış, idealist iki karakter Kaya ve Oğuz'u çıkarmıştır. Orhan'a yönelik eleştiriler genellikle onlar vasıtasıyla dile getirilmiştir. Oğuz onu "şehirli, işsiz zengin" biri olarak değerlendirmektedir.

Piyeste para düşkününü bir eşraf tipi olarak Demiroğlu'na da rastlanmaktadır. Demiroğlu hem bu yönüyle hem de yeniliklere düşman olması yönüyle hicvedilmiştir. O, topraklarını eski usule göre işlemek istediği için hem kendini hem de ülkeyi zarara sokmaktadır. Teknolojik gelişmelere sırt çeviren Demiroğlu, böyle yaparak toprağın verimliliğini düşürmektedir. Demiroğlu'nun paraya olan düşkünlüğü oğlunun mezarına altınları gömmesinden ve her gün oğlunu ziyaret ediyormuş gibi yaparak altınlarını kontrol etmesinden de anlaşılmaktadır. Sel felaketinin yaşandığı gün, kendi canını da hiçe sayarak altınlarını kurtarmaya gitmiştir. Demiroğlu'nun para hırsı ve eski yaşam biçiminden kopamaması belli bir paralellik içerisinde işlenmiştir. Ölümden dönmesine hem altınlarına olan düşkünlüğü hem de onları bankaya yatırmak yerine eski usul toprağa gömmesi sebep olmuştur. Toprağa gömülü olan bu altınların memleketin faydası için kullanılmaya başlanması ise Sarıova'nın kalkınmasının önemli bir ayağını oluşturur.

Piyesin sonunda ortaya atılan tezi doğrularcasına toplumsal dayanışma, toplumsal kalkınmayı da beraberinde getirir. Oğuz'un mühendisliği Demiroğlu'nun finanse etmesi ile birleşince iki seneden az bir vakitte Sarıova kalkınır. Sarıboğa nehrinin kontrol altına alınması ile birlikte halkın can ve mal güvenliği sağlanır. Batakların kuruması ise salgın hastalığı kökünden kurutur. Bu gelişmeler sonucunda Sarıova halkı memleketine geri dönmeye başlar. Orhan çiftliği satmaktan vazgeçerek Sarıova'ya yerleşmeye karar verir. Bu durum, onun gelecekteki hayatında memleketine yatırım yapmaya başlayacağını da bir ön adımı olarak değerlendirilebilir. Böylece Oğuz'un başlattığı bireysel teşebbüs toplumdaki diğer bireylere de sıçrayarak toplumun refaha kavuşmasını sağlamıştır.

2.1.2.4 Toplumsal Cinsiyet Açısından Kadına Bakış

Nezihe Araz, Güntekin'in Fatma Aliye'nin *Udî* romanına verdiği önemi "Udî kahramanı Türk romanında, çalışarak hayatını kazanan ilk kadındır ve bu çok mühimdir" sözleriyle ifade ettiğini aktarmıştır (Araz, 1989: 152). Bu alıntı Güntekin'in kadınların sosyal yaşamda yer almalarını ne kadar önemseydiğini göstermek için yeterlidir. Reşat Nuri piyeslerinde toplumu kadına güzelliği veya parası dolayısıyla değer veren, onun insani vasıflarını göz ardı eden bir kurum olarak çizerek toplumsal normlara karşı kadınları savunmuştur. Burada söz konusu edilen içine kapanık ve yeniliklere ayak uyduramamış bir toplumdur. *Bu Gece Başka Gece*'nin İbrahim'i gibi kadını satılık mal olarak gören zihniyeti eleştiren, *Hülleci*'deki Hilmi Efendi gibi eşine saygı duyulması gerektiğini vurgulayan tipler de piyeslerde yer almaktadır. Ayrıca Züleyha gibi kadının toplumsal hayatta yer alması gerektiği görüşünü yanlış yorumlayarak aşırılığa kaçan kadın karakterlerle de karşılaşılmaktadır.

Hançer'de kadın, doğurganlığı ölçüsünde değer kazanır. İstanbullu ile Anadolu insanı arasındaki çatışma çerçevesinde ele alınan bu konu Hikmet'in çocuğunun olmaması üzerinden şekillenir. "Erkek evlat" ailenin soyunun devamı, malın mülkün varisi olarak kabul edildiği için elzemdir. Bundan dolayı Sarıhatipoğlu ailesinin tek varisi olan Selahattin'in mutlaka bir evladı olmalıdır. Bir torunun yokluğu "bu kadar yıllık ailenin adının batması" (Güntekin, 1972: 17) anlamına gelmektedir. Gelin olmazsa olmaz bu ihtiyacı karşılayamadığı için utanıp sıkılmalıdır. Burada içine kapanık bir toplumun evlat sahibi olamama konusunda bütün suçu kadına yüklemesi üzerinde durulmuştur. Kusurun Selahattin'de olduğu yapılan tetkikler sonucu ortaya konsa bile, bilimsel gerçeklerin inandırıcılıklarının tartışmalı olduğu böyle bir ortamda doktorların verdiği raporların herhangi bir hükmü yoktur. Sarıhatiplere göre, çocuksuzluğun sebebi kesinlikle kadındır ve çocuğu olmadığı hâlde bu kadını evde tutan

erkek de en az onun kadar suçludur. Toplumun bu genel yargısı Hacı Ali tarafından şöyle dile getirilir:

HACI ALİ

(...) O orada durdukça (Selâhattin'i göstererek) bu böyle uyuz köpek gibi miskin miskin dolaşır. Atasına anasına ürer... Kaynanasına, karısına kul köle olur... Anladın mı? Hem de parmak kadar çocuk doğuramayan, Sarihatip'ler soyunun kökünü kurutan kısır karıya... < Meyvesiz ağacı kesmeli > diye bir atalar sözü vardır... Onu tutmak her ere borçtur... İşte o orada durdukça, bunun kulakları bu doğru sözü duymaz... (...) (Güntekin, 1972: 27)

Çocuk doğuramamanın tolere edilebilmesi için eşin evli olduğu kadının üzerine başka bir kadın ile evlenmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda Selahattin Hikmet'in üzerine teyzesinin kızı Nezihe ile evlendirilmek istenir. Burada dikkat çeken bir diğer husus, İstanbul'da eğitim almasına ve içinde yaşadığı toplumun dışına çıkmasına rağmen yeni değerleri hakkıyla özümseyememiş Selahattin'in ikiyüzlü davranarak Nezihe'ye centilmenlik maskesi altında yeşil ışık yakmasıdır. Nezihe'nin ve annesi Emine'nin de bu ikinci eş vasfını bir başarı olarak gördükleri Hikmet tarafından dile getirilir.

Kadın özellikle saygınlığını zenginliğine ve içinde yaşadığı toplumun kural koyucusu olma vasfına borçlu olan Hacı Ali'nin söylemlerinde asla erkeğe denk olmayan bir varlık olarak gösterilir. Hacı Ali, Kadriye'ye saygıda erkekten farksız davrandığını bir lütuf olarak gösterir. Piyeste "Karı gibi", "karı yürekli" gibi kullanımlar en büyük hakaret yerine geçmektedir. *Tanrı Dağı Ziyafeti*'nde de benzer bir yaklaşım ile karşılaşılmaktadır. Şaman, Yaşlı Kadın'ın Diktatör'e yönelik bir eleştiride bulunduğunu düşündüğü için kadının konuşmasına "kadındır aklı ermez" (Güntekin, 1971b: 98) diyerek karşı çıkar.

Hançer'de toplumsal gelişmelerin gerisinde kalmış Çanakkale'deki bu köy, kadından doktor olmayacağına, olsa olsa ebe olabileceğine inanmaktadır. Kadının kendine bakması kendisine olan saygısından kaynaklı değil, gözü dışarıda olduğu içindir. Hikmet'in annesi Kadriye yaşından dolayı yüzüne düzgülü sürdüğü için kınanır. Hikmet de evli olduğu için kendine özen göstermemelidir.

Reşat Nuri Güntekin, *Yaprak Dökümü*'nde kadınların güzellikleri ölçüsünde kıymet bulmaları durumuna değinmiştir. Maddiyatın gittikçe değerlendirildiği bir dünyada kadınların varlıklı bir ömür sürebilmeleri için güzelliklerini kullanarak zengin bir eş bulmaları gerekmektedir. Eserde Ali Rıza Bey'in on yedi ve on dokuz yaşlarındaki kızları Necla ve Leyla'da özellikle Ferhunde ile olan tanışmalarından sonra böyle bir meyil başlar. Leyla, Ferhunde'nin arkadaşı Abdülvehap ile zenginliği nedeniyle nişanlanır. Ferhunde'nin bu durum karşısında Necla'yı teselli ederken söylediği sözler modernite adı altında olsa dahi kadına yönelik bakışın geleneksel çizgiden sıyrılamadığını göstermektedir:

FERHUNDE.—... hem senin ümit kesmene hakkın da yok, satılık malsın, bakarsın yarın öbür gün sen de Leylâ gibi bir vurgun vurursun kürk mantolar, rönarlar, elmaslar, ya ben napayım ki kör kuyuya düşer gibi bu cehenneme düştüm... (Güntekin, 1971b: 64)

Eserde Batılılaşmayı yanlış anladığı için eleştirilen bütün karakterler kadını tek başına var olabilen bir birey olarak görebilmekten çok uzaktadırlar. Naili Bey Necla'nın yoksulluktan kurtuluş yolunu karşısına çıkacak varlıklı bir eş adayı olarak gösterir (Güntekin, 1971b: 69). Bu zihniyet varlıklı bir yaşam uğruna Leyla'nın zengin bir işadaminin metresi olmasını hoş görmeye kadar ilerler. *Yaprak Dökümü*'nde Ali Rıza Bey'in beş çocuğu içinde Şevket'i, en çok özen gösterdiği evladı olarak tanıtmayı da cinsiyet ayrımcılığına yönelik bir yaklaşım olarak düşünülebilir.

Yaprak Dökümü'nde kadının güzel olmak dışındaki, kültürlü ve bilgili olmak gibi davranışları göz ardı edilmiştir. Hatta edebiyat, felsefe, tarih kadın güzelliğini gölgeleyen unsurlar olarak alay konusudur. Fikret sürekli bu meseleler hakkında kitaplar okuduğu için kendisini çirkin gösteren gözlükler takmaktadır. Hayriye kızını bunun için eleştirir. Kadının değerinin güzelliği ve yanında bulunduğu erkek nispetinde olması Fikret üzerinden tekrarlanmıştır:

LEYLÂ, boğuk bir hiddet içinde. — ... (Acı bir alayla gülerek.) Sonra gene hakkı var çünkü eve gelip giden erkekler bizim yüzümüze bir parça fazla gülüyorlar, çünkü ben de Neclâ da az çok yüzümüze bakılır gibi kırlarız, çünkü gözümüzde gözlüğümüz yok, çünkü göz bebeğimizde beneğimiz yok. (Güntekin, 1971b: 56)

Balıkesir Muhasebecisi'nde de kadının yine eşiyle beraber var olduğu fikri hâkimdir. Oğlu için endişelenen Tahir, kızının nişanlı olması dolayısıyla rahattır. Çünkü kızının nişanlısı elbette kızına sahip çıkacaktır.

Güntekin, kadının varoluşunun zengin bir adam ile evlenmek olarak özetlenmesi durumuna daha önce 1947'de kaleme aldığı *Ağlayan Kız* adlı piyesinde de yer vermiştir. Piyeste, kadının evlilikteki beklentileri dolayısıyla toplumun kadına yüklediği misyon üzerinde durulmuştur. Sara evliliği bir parti olarak görmekte, bir erkeğin parasının olmasını evlenmek için yeterli bir gerekçe olarak savunmaktadır. Ekonomik bağımsızlığı olmayan kadın, zengin bir erkekle evlenerek hayatını garanti altına almış olur. Ancak Güntekin'in bu meseleye yaklaşım şekli kadının ekonomik bağımsızlığından ziyade evlilik kurumuna bakışı üzerinden şekillenir. Genç bir kızın evlilikten beklentisi yalnızca maddi menfaatler değil aşk, sevgi gibi manevi duyguları da içermelidir. Ayrıca Abdullah'ın kızını maddi bir çıkar için evlendirmesinin İbrahim tarafından birinci perde, ikinci tablo, sahne birde “adeta kızını satmak” (Güntekin, 1946: 14) olarak yorumlanması toplumda kadına gerekli saygıyı duyan bireylerin varlığına işaret etmektedir.

Eski Şarkı'da Hacer'in durumu toplumun kadın üzerindeki baskısına güçlü bir örnektir. Bir erkek tarafından taciz edilen Hacer çareyi, yüzünü ve boynunu gizlemekte bulur. Toplum saldırıyı gerçekleştiren kişiyi cezalandırmak yerine Hacer'i cezalandırır:

ZEHRA.— ... bizim korkumuz başka. Herkes neler yapar kimse aldırmasın bu fukaranın başına böyle bir şey geldi diye turfa oldu. İstanbul değil ki burası küçük bir yer, Hacer'i biri istiyordu... Bâri adam olsa, Tepe köyünden üç çocuklu bir zeytinci. Bu iş olunca adam vazgeçti, sonra it köpek peşine takılıyor... (Güntekin, 1971b: 143)

Yusuf, her ne kadar kendini Anadolu'nun gelişmesine adanmış bir tip olarak çizilmişse de kadının toplumda bulunması gereken yer ile ilgili bazı sınırlı düşüncelerden kurtulamamıştır. Kadının toplumsal hayattaki yerini güzelliğiyle denk tutar ve bir kadının güzelliğini iyi bir erkekle evlenmeye layık olmakla ölçer. Ekonomik yetersizlik de kadının toplumdaki yerinin konumlandırılmasında etkilidir. Hacer, ailesinin imkânları ile hayatını sürdüremeyeceği için tacizcisi ile evlendirilir:

YUSUF.— ...Hacer, hiç olmasa bir evin, yiyecek bir lokma ekmeğin olur, ablan gibi büsbütün ziyan olmaktan kurtulursun, galiba anlaştık ... Hacer mecburiyeti sen de anlıyorsun değil mi? (Güntekin, 1971b: 196)

Eserde, Züleyha'nın yaşam tarzı da maddiyata dayanması dolayısıyla eleştirilmiştir. Züleyha Anadolu'daki insanların aksine kadını yeni yaşam biçimi ile birlikte manevi bütün değerlerinden arınmış yeni bir varlık olarak görür. Hissîliği reddeder. Güntekin, *Eski Şarkı*'da Anadolu insanının kadınlara yönelik yaklaşımını ekonomik gerekçelerle ilintilendirerek haklı gösterir ancak Züleyha'nın davranışına haklı bir gerekçe sunmaz. Züleyha modern yaşamı eşi ile olan diyalogunu koparmak şeklinde bir aşırılığa götürür. Reşat Nuri, Züleyha vasıtasıyla onun ait olduğu İstanbul'u ve dayısının Bebek'teki yalısında yaşanan hayatı eleştirmiştir.

Hülleci'de kadına parası nispetinde kıymet verilir. Şerif ve Rukiye bu tutumun uygulayıcılarıdır. Melek çok güzel ancak fakir bir kadındır, bundan dolayı Hafız Halil'den boşatılarak kapı dışarı edilmesinde hiçbir sakınca yoktur. Zehra ise çirkin de olsa zengin olduğu için Hafız Halil ile evlendirilmek istenir. Bir düzmece ile kocasının boşadığı Melek'e Konya'daki amcasından miras kalınca Melek tekrar kıymete biner. Piyenin ana omurgasını oluşturan "hülle"ye de Melek'in zenginleşmesinden sonra başvurulur.

Kadın ile erkek arasındaki eşitsizlik kadınlar tarafından da kabul görmüştür. Rukiye sırf erkek olduğu için oğlunun her işe kendisinden daha fazla aklının ereceğini düşünür. Ayrıca "almak da hak boşamak da" (Güntekin, 1965: 37) sözü üzerinden erkeğin kadını hiçbir gerekçe sunmadan boşayabileceği algısı yaratılmıştır.

Hülleci'de kadına karşı kötü muamelenin karşısına Hilmi Efendi çıkarılmıştır. O, piyeste maddi hırsları nedeniyle her kötülüğü yapabilecek bir tip olarak çizilmiş Şerif'i, Melek'e olan saygısızlığı dolayısıyla uyarır. Ancak onun tutumu da kadının kendi sözünü

kendi söyleyebileceği yönünde değil, kadının yerine eşinin karısının hakkını savunması yönündedir. Melek'in kendi benliğinden dolayı değil, Hilmi'nin eşi olduğu için değerli olduğu onun şu sözlerinden de anlaşılmaktadır: “Bir dakika evvel söyledim... ‹‹ Benim karımı kimse adıyla çağıramaz ›› dedim. Eğer ‹‹ hanımefendi lûtfen cevap veriniz; bu adamdan memnun musunuz? ›› deseydin elbette cevap verirdi.” (Güntekin, 1965: 117) .

2.1.2.5 “Sözde” Aydınlarla Yönelik Eleştiri

Reşat Nuri'nin piyeslerinde, toplumsal kalkınma ile bireysel girişim arasında kendiliğinden gelişen bir bağ kurduğu daha önce söylenmişti. Piyeslerde İstanbul'da, Amerika'da veya Avrupa'da eğitim görmüş öğretmenler, doktorlar, mühendisler Anadolu'ya gönderilerek buradaki halkın bilinçlenmesi için çalışmıştır. Yazar bu idealist tiplerin karşısına, aldıkları yüksek öğrenime rağmen kendini geliştirememiş, buna bağlı olarak toplumsal hayatta statik olmanın da ötesinde zararlı birer birey olmuş kişileri çıkarmıştır. Bu kişiler genel itibarıyla paraya tapan, yeniliği yüzeysel bir düzlemde algılayan yapıdadır.

Hançer'deki kapalı toplum yapısının geri kalmışlığı büyük oranda bu tip kişilerle bağdaştırılmıştır. Çanakkale eşrafının durumu kendilerini geliştirebilecek şekilde dış dünyaya açılma fırsatı bulamadıkları için anlayışla karşılanabilir. Ancak Selahattin, Abraham gibi kişiler toplumda saygınlık kazanmış mesleklere mensup oldukları için topluma karşı bir takım sorumluluklara sahiptir ve bu sorumlulukları yerine getirmedikleri oranda eleştirilirler.

O dönem kültürel hayatın merkezi olan İstanbul'da eğitim almış bir aydın profili olarak Selahattin'in Çanakkale'ye döndüğünde ailesine, köylülerine medeni hayatı öğretmesi ve onların geleneksel kalıp ve ön yargılarını kırması beklenmektedir. Ancak Selahattin yaşadığı topluma yön verecek nitelikte olmaktan çok uzak, “itaati görevi bellemiş”, babasının sözünden çıkmayan, kabına göre şekil alan çift karakterli bir insandır. Onun, köyündeki insanların da haricinde ailesinin büyüden medet umma, modern tıbbı yok sayma, kadını erkekten aşağı görme gibi ilkel düşüncelere karşı bilinçlenmesi noktasında herhangi bir uğraşı yoktur. Güntekin duruma, bu konuda onun kişisel olarak kendini de geliştirememesi noktasından yaklaşır. Esasen Selahattin, Tanzimat Dönemi'nden beri edebiyatta işlenen Batılılaşmayı yanlış anlamış züppe tipinin bir temsilidir:

HİKMET

(Artık taşmış) Sen bir zavallısın Selâhattin. Milletinin civanmertliğini bırakmış, buna karşılık Avrupa'nın yalnız gösterişini almış bir zavallı. Senin yarım terbiyen dışarılıklığı öldürmedi; hatta uyutmadı bile... Anlıyor musun uyutmadı bile. Karı üstüne evlenmeye ‹‹vahşet›› derken için titriyor, dedelerinin her mevsimde yeni kadın isteyen hırsıyla. Bırak senin medeniliğini... (Güntekin, 1972: 92)

Reşat Nuri, bu dejenere tipi yanlış anladıkları dolayısıyla gülünç düşürmekle kalmamış, çıkarlarına uygun düşen eski adetleri nasıl sürdürdüğünü de yazmıştır. Örneğin, Selahattin çocuklarının olmamasının sebebinin kendisi olduğunu bildiği hâlde, ailesinin Hikmet üzerinde kurduğu baskıya gerekli tepkiyi göstermez. Çünkü eski yaşayış biçimine göre bu işin çözümü, evli olunan kadının üzerine ikinci bir kadın ile evlenmektir. Selahattin'in sözde görgü kuralları çerçevesinde Nezihe'ye yönelttiği iltifatlar aslında Nezihe'ye açıktan açığa kur yapmak anlamına gelmektedir. Kendisini Hikmet'in üzerine Nezihe ile evlendirmek isteyen ailesinin niyetini bilmesine rağmen ondan uzak durmayan Selahattin, asıl niyetini Hikmet'e de açık açık söyler. Buna göre koca servetten mahrum olmaksızın Nezihe ile göstermelik olarak evlenmek daha iyidir. Selahattin bunu söylerken de Avrupalıları referans gösterir ve Avrupalıların da bu gibi durumlarda böyle bir yola başvuracaklarını söyler.

Selahattin'in medeni hayat ile ilgili bildiği tek şey, kadınların güzelliğini övmenin gerekliliğidir. Kadının da “dıştan açık saçıkmiş gibi görünen bu sözlerden” (Güntekin, 1972: 83) utanmaması gerekir. Selahattin'in ancak bu bahiste İstanbul'da öğrendiği uygar hayatı uygulama noktasında harekete geçtiği görülür. Onun, böyle bir konuda büyük laflarla ahkâm kesmesi yüzeysel modernliğine yapılmış bir vurgudur. İstanbul dışında henüz anlaşılmamış olan bu görgü kuralı taşradaki kadınlar tarafından bir an önce kavranmalıdır. Selahattin bu konu ile ilgili şu sözleri söyler: “Yok, yok Nezihe. Siz taşra kızları artık yenileşmelisiniz. İlinizde, kazalarda bir çevre yaratmalısınız. Burada bulunacağın sürece ben sana görgü dersi vereyim.” (Güntekin, 1972: 83). Ayrıca onun, çağın gereklerine uygun şekilde yaşamaktan ziyade içi boş Batı özentisi bir yaşam sürdüğü “İşte biz Şişli, Nişantaşı gibi seçkin yerlerde hep böyle istiareler, mecazlar filanla konuşuruz. Korkma sen de öğrenirsin.” (Güntekin, 1972: 84) gibi söylemlerinde belirttiği gibi sözlerin manasından çok karmaşasına anlaşılmazlığına önem vermesinden de anlaşılmaktadır.

Büyü bahsinde, Selahattin'in net olmayan tavrı, bilim ve hukuku yeterince çözümseymemiş hâli, diyalog şeklinde verilmiştir:

SELÂHATTİN

(Bir onur hamlesiyle) Beybaba... Mutlak bağlılık ve itaatimi her bakımdan ispata hazırım... Sanırım bundan fazlasını sen de istemezsin... Davranışlarım sizin olsun... Fakat düşüncem benimdir. Bize hukuk biliminin ruhu olarak öğrettiler ki insan yalnız davranışlarından sorumludur. Bu bakımdan emrinden çıkmağa hakkım yok... Fakat şunu söylemeğe hakkım var ki ben de büyüye... inanmıyorum... Fen, bilim bunların aksini söylüyor.

HACI ALİ

Kaba kaba söyleteceksin beni... Seni kara sevdalara kardıran neydi be? O çeşit çeşit hastalıkların, baş ağrıların... O sersemliğin...

SELÂHATTİN

(Biraz sarsılmış) Ah ille o sersemlik... Gerçi manyetizma, ispartizma gibi, bilim araştırmacılarını şaşırtan olaylar da varsa da...

KADRIYE

Nasıl Selahattin... Şimdi de düşünce mi değiştiriyorsun?

SELÂHATTİN

(Sıkılmış, şaşırmış) Yok onu demedim... Yani, şu var ki... (Güntekin, 1972: 30)

Selahattin'in hukukçu olması ile tarafını belli edemeyen bu tavrı arasında da ayrıca koşutluk yaratılmıştır. Onun bir hukukçuya yakışmayan davranışları Hacı Ali tarafından "Ulan! Lâfi ağzında geveleyip duruyorsun. Hukuk diye bunu öğretiyorlarsa vay Allah kullarının hâline..." (Güntekin, 1972: 31) sözleri ile ifade edilmiştir.

Hançer'de mesleğinin gerekleri ile çelişkiye düşen bir diğer isim ise Abraham'dır. Abraham'dan bir tıp doktoru olarak, tespit ettiği hastalıkları en uygun şekilde tedavi etmesi beklenir. Ancak o, işinin kutsiyetini unutarak parayı fazla verenin arzularına göre konuşan, onları memnun etmek için uğraşan bir doktordur. Bu yönüyle o, doğru bilgileri saptıran, bundan dolayı topluma zarar veren bir tiptir. İstanbul'da yapılan tetkiklerde çocuğun olmaması noktasındaki kusurun Selahattin'e ait olduğu net bir şekilde ortaya konmuşken Abraham, Çanakkaleli hamilerinin inanmak istedikleri gibi konuşur. Kusurun Hikmet'te olduğunu söyleyerek ona elektrik gibi hayatî tehlike arz eden ilkel tedaviler uygulamak ister. Onun için önemli olan bilim, fen değil, paradır. Abraham, bu davranışının sebebini de şöyle açıklar:

ABRAHAM

Siz bu adamları tanımazsınız daha Madam Selâhattin. Hacı Ali Bey'e gökten kitap inse inanmaz. Onun dediği gibi demeli... Bir supposition sizin spesiyonistler gibi düşündüm söyledim. << Ma paröl donör >>, yarın yerime başkası gelir. Abraham gider, << Hayik >> gelir. O da öyle dedi << Dimitri >> gelir. Tekerlek gibi döner. (Alay ederek) En sonunda benim gibi düşünen biri gelir. O konağın doktoru olur. (Güntekin, 1972: 67)

Hançer'de Nurullah Ataç'ın da dikkat çektiği üzere Reşat Nuri'nin Necmi karakterine sempati duyduğu görülür³⁸. Necmi'ye sadece Hikmet'e olan aşkı doğrultusunda yer verilmiştir. Oysa Necmi Fransa'da tıp eğitimi almış, oradaki saplantılı aşkı dolayısıyla intihara kalkışmış, başaramayarak ülkesine dönmüş, yaşadığı topluma hiçbir fayda sağlayamamış ve bunun da ötesinde kuzeninin eşi ile ilişki yaşamış bir kişidir. Bu özellikleri göz önüne alındığında Güntekin'in Selahattin'e yönelttiği eleştirileri Necmi'ye de yöneltmesi

³⁸ Ataç bu konuyla ilgili şunları kaydeder:

Muharrir bize bu Necmi Beyi sevimli göstermek istiyor, çünkü Necmi Bey şair mizaçlı, çalışmayı sevmez, bütün meşgalesi kırdı ot toplamak, dağlarda gezme; Çanakkale ahalisi pek haklı olarak bu gencin ismini "faydasız" koymuştur. Böyle adamlardan ancak istihza ile yahut sefaletlerine acıyarak bahsedilir, fakat onları güzel ve iyi bulmak! Bunu akıl almıyor (Ataç, 2010: 59).

beklenmektedir. Ancak yazarın bunun yerine Necmi'yi deliliğe yakın bir saflıkla çizdiği görülmektedir. Reşat Nuri'nin Hikmet'i eşini aldatma meselesinde haklı çıkartmak istemesi bu duruma gerekçe olarak gösterilebilir. Yazarın başka piyeslerinde de eşlerini aldatma konusunda bazı kadınlara haklı sebepler yaratma eğiliminde olduğu yukarıda belirtilmişti. Hikmet de eşinin ilgisizliği ve Selahattin'in ailesi tarafından üzerinde kurulmaya çalışılan hegemonya dolayısıyla böyle bir yola adeta sürüklenmiştir. Bu noktada yazar Hikmet'in haklı sebeplerine dikkat çekmek için onun karşısına dünya işlerinden bihaber birini çıkarmıştır. Eğer yazar Necmi'ye karşı eleştirel bir tavır takınsaydı Hikmet de onunla böyle bir ilişki yaşadığı için haksız konuma düşecek, böylece piyesin temel meselelerinden olan “aldatmaya mahkûm bırakılmış kadın” izleğinden sapılmış olunacaktı.

Reşat Nuri, *Bu Gece Başka Gece*'de gazete ve gazetecilere yönelik haber değeri taşımayan konuları haberleştirdikleri için eleştiride bulunmuştur. Haydar'ın röportaj yapmayı reddettiği gazeteciye Hüsnü'nün üzülmesi karşısında Haydar şu cevabı verir:

Haydar— (Gülerek) soruyor musun? Bu zamanda roportaj yapmaya gittiğin bir Fakülte dekanını sırtında ahçı önlüğü, elinde su tenekesi ile yakalar, resimlerini alırsın, şaşkınlıktan türlü münasebetsizlikler söyletirsın, sonra hacıayvat gibi biri “vay ordinaryüs profesörüm” diye kapıdan girer, işleri meydana çıkarır... Yahu bundan iyi roportaj olur mu şimdiki gazeteler için... Patron onu baş muharrir yapardı gazetesine... (Güntekin, Ty.a : 10)

Aynı eserde üniversitelere yönelik bir eleştiri de bulunmaktadır. Kimya profesörü Haydar'ın dekanlık görevine getirilmesine parasal açıdan bakılması ve bir üniversite dekanının kendi özgür iradesiyle hareket etmesinin önündeki güçlüklerin sıralanması bunlardandır. Bir yandan üniversitedeki diğer akademisyenlerin, bir yandan gazetecilerin, bir yandan da devletin onun üzerinde hâkimiyet kurmak isteyeceği yazılmıştır.

2.1.3 Sosyal Sınıf Çatışmaları

2.1.3.1 İstanbullu ile Anadolu İnsanı Arasındaki Çatışma

Reşat Nuri'nin İstanbul ve Anadolu arasındaki çatışmaya iki farklı bakış açısıyla yaklaştığı görülür. O, kimi eserlerinde Anadolu insanının İstanbulluya olan, kimi eserlerinde ise İstanbullunun Anadolu'ya olan ön yargılarına değinmiştir. Birinci tip eserlerde Anadolu'nun tutucu bir kesiminin İstanbulluları din algısı ve geleneksel yaşamdan uzaklaşma açısından yargıladıkları görülür. İkinci tip eserlerde ise öz değerlerinden uzaklaşmayı modernlik sayan İstanbulluların, Anadolu'nun saf ve samimi insanına karşı takındığı üstten bakışa yer verilmiştir. Her iki durumda da yazar kişilerin ön yargılarını ya da gerekçelerini vererek haklı ve haksız olanları ayırmıştır. *Balıkesir Muhasebecisi*'nde ise Güntekin'in bakış açısı öylesine karamsardır ki ne Anadolu'yu temsil eden Şerif Ali, ne de diğerleri gerçek

anlamda iyinin sembolü değildir. İstanbul'da yaşayan kişilerin Şerif Ali üzerindeki kültürel baskısı verilmiş ancak yozlaşan dünyada Şerif Ali kötünün iyisi olarak çizilmiştir.

Güntekin, *Anadolu Notları*'nda İstanbullunun Anadolu'ya bakışını ve Anadolu insanının henüz kirlenmemiş saflığını uzun uzun anlatır. İstanbullunun Anadolu'yu hakir gördüğü üzerinde durur. Osmanlı döneminde Anadolu'ya acınmış ancak gelişmesi için herhangi bir adım atılmamıştır. Bütün kuvvet İstanbul'a verilmiş, bundan dolayı Anadolu "karanlık ve esrarlı bir evliyalar diyarı" olarak görülmüştür. Aradaki bu uçurum öylesine büyüktür ki gençlerden biri İstanbul'da bir işe tutunamaz da yakın vilayetlerden birine giderse dünyanın öbür ucuna gitmiş gibi hayıflanır (Güntekin, 2015: 93).

Reşat Nuri, *Eski Şarkı*'nın Züleyha'sını yukarıda bahsettiği önyargılar çerçevesinde çizmiştir. Züleyha, Güntekin'in Anadolu insanında çok sevdiği saflık ve samimiyeti görmekten uzaktır. Buna sebep olarak da İstanbul'da yetişmiş ve Amerikan kolejinde okumuş olması gösterilebilir. Züleyha çok iyi bir eğitim almış ancak millî değerlerden uzaklaşmıştır. Yazar *Eski Şarkı*'da *Hançer* ve *Hülleci* piyeslerindeki gibi bağnaz ve tutucu Anadolu insanını değil, sevecen, Cumhuriyet inkılaplarına bağlı, hatta ülkenin kurulması için cephelerde savaşmış insanlarını çizmiştir. Bu insanlar gelişime ayak uydurmaya çalışan ancak Batı kültürünün inceliklerini kavramakta güçlük çeken insanlardır (Şener, 1981: 372). Bu sebeple, Güntekin'in eserde eleştiri oklarını esas olarak Züleyha'ya çevirdiği düşünülebilir. Züleyha züppe tavrını bağnaz bir Anadolu kasabasında sürdürse belki haklı görünebilirdi ancak Silifke'de Cumhuriyet'in ilkelerini uygulamak için uğraşan insanlar arasında onun bu tavrı soğuk ve dejenere gözükmektedir. Züleyha'nın Cumhuriyet'in kuruluşu dolayısıyla Silifke'de Yusuf tarafından verilen baloya bakışı bu tavrın en güçlü göstergelerindendir:

ZÜLEYHA, daima okşar gibi bir hareketle.— (...) (etrafına merhametle bakarak) Silifke'de yine buna benzer sefil bir bahçede bir zafer şenliği balosu, şu farkla ki ağaçlarda fenerler, bayraklar, beyaz gömlekler giydirilmiş birkaç mızık neferlerinden bir caz, iki de bir sulanan boş bir dans pisti etrafında, melon şapkalı, gümüş köstekli erkekler, yeldirmeli genç kadınlar, çarşafli ihtiyar kadınlar. İki de bir davul vuruyor, borazanlar ötüyor fakat meydanda çocuklardan başka kimse yok. Bir de kasabanın inkılâpçı genç manifaturacısı hokkabaz oynatıyor, monoloğlar söylüyor, türlü maskaralıklarla halkı eğlendirmeye uğraşıyor, aradabir arkasındaki uydurma smokini atarak bozulan lüks lambalarını tâmir ediyor, duvardan atlayan fukara çocuklarını kovalıyor, iki fukara dikişçi kızını yakalayarak hoplata hoplata dans ediyor, fakat şenliğin asıl meydancısı Yusuf bey, vaktiyle kurtuluş muharebesinin şimdi de yenilik ve inkılâbın kahramanı. (...) (Güntekin, 1971b: 150-151)

"Züleyha'nın eleştirisi kendi açısından haklı fakat tek yanlıdır." (Şener, 1981: 372) O, eleştirisini yaparken çevresel koşulları göz önünde tutmayı unutmuştur. Kendisinin İstanbul'da bulunduğu baloları Anadolu'da görmeyi beklemek, bulamayınca da böylesi bir dille alay etmek ancak empati kuramayan bir insanın vereceği tepkidir. Zira Batılı anlamdaki

çoğu yeniliği İstanbul'dan sonra yaşayan Anadolu insanının millî mücadele kazanıldı diye bir anda yüzyıllardır kültürel hafızasına yerleşmiş değerleri bir kenara bırakarak dans pistine atılması beklenemez. Gelişim birden görüntüde değil, yavaş yavaş özümşenerek yaşanmalıdır. Ancak onun köylü ailesi diye beğenmediği bu aile, yaptığı kazadan sonra üstelik de adı böyle bir skandala karışmışken ona sahip çıkacaktır. Züleyha'nın İstanbullu dayısı ve yengesi bu olaydan sonra “fındık sıçanı korkusuyla sırtlarını kamburlaştırarak” (Güntekin, 1971b: 187) hastane koridorlarından kaçarken, Yusuf'un annesi Yusuf'a Züleyha'yı hastaneden alması için baskı yapar:

YUSUF, kararını vermiş.— (...) Ben Namrun yaylasına kaçtım kendimi uzun zaman yürük obalarında kaybettim. Fakat annem beni orada yakaladı geçen sene ilk ayrılışımızda benim yalnız olarak Ceyhan mahkemesinden dönüşümde “ne yaptın onun kızını” “Züleyhayı isterim ben” diye haykırıp ağlamıştı. Bu sefer daha canavarca hareket etti (...) iftiradır. Züleyha'dan beklemem bunu, iftirada olmasa onun kızını ayak altında bırakamayız (Güntekin, 1971b: 224)

Güntekin, bu diyalogda Anadolu insanının kadirşinaslığına gönderme yapmıştır. Bu durum zor durumda olan bir insana, kendi başını öne eğmek tehlikesi dahi olsa yardım etmekten çekinmeyen Anadolu insanının İstanbullu karşısındaki galibiyeti olarak düşünülebilir.

Balıkesir Muhasebecisi'nde ise önyargılardan ziyade Anadolu'dan İstanbul'a gelen kişilerin karşıt değerler arasında yaptıkları geçiş üzerinde durulmuştur. Huriye'nin kardeşi Şerif Ali Anadolu insanını temsil eder. Ancak bu temsiliyet tamamen Anadolu saflığı içinde verilmemiştir. Manevi değerlerin alaşağı edildiği böyle bir dönemde Şerif Ali diğerlerine kıyasla daha az samimiyezsiz ve ikiyüzlü olabilmeyi başarabilmiştir. Ablasının ve Necdet'in gülünç şikâyetleri karşısında onlarla alay eder. Bu nedenle eserdeki ironinin ortaya çıkmasında oldukça önemli bir yeri vardır. Eserdeki ironi lüks hayattan dolayı hem söylenen hem sefa süren aile fertlerinin durumundan doğar. Evin sessiz kızı Leyla bir yandan babasının servetinin tadını çıkarırken bir yandan da onun işlerini zengin ve namuslu nişanlısıyla yapacağı evliliğin önünde engel olarak görür. Huriye ise bir yandan Balıkesir'deki mutfağını özlerken, öte yandan elbisesinin, saçının derdine düşer.

Şerif Ali de yaşadığı hayatı Tahir'in yolsuzlukla kazandığı paraya borçludur. Ancak o diğerleri gibi bunu inkâr etmez, bu noktada onun diğerlerine nazaran daha samimi davrandığı düşünülebilir. Yaşadığı hayattan memnun olamayan ablasını içinde bulunduğu ikili tutumdan dolayı eleştirir:

DAYI, alay ederek.— Afedersin ama yan cebime koyuver kabilinden lâkırdı bu abla... Başa gelen çekilirmiş: böyle belâ dostlar başına... (Güntekin, 1971a: 5)

DAYI, içini çekerek. – Doğrudur doğru... Balıkesir'deki evin lüksü, Konforu durup dururken (eliyle avizeleri göstererek) böyle gecekondu da oturulur mu hiç? (Güntekin, 1971a: 6)

Fatih Sakallı'nın Tahir için şemalaştırdığı İstanbul ve Balıkesir arasındaki farklar (Sakallı, 2011: 175) aslında diğer kişiler için de geçerlidir. Necdet'in Balıkesir'de felsefe öğretmeni Namık'ın izinden yürüyen çalışkan bir genç, Hayriye'nin ise ev işleriyle ilgilenen çalışkan bir ev hanımı olduğu diyalog aralarında verilir. Ancak İstanbul'a geliş ve içinde yaşanılan dönem Tahir'de olduğu gibi onlarda da bu güzel alışkanlıkların yitimine sebep olur. Onlar *Anadolu Notları*'nda adı geçen, tüketim dünyasının yarattığı doyumsuz insanlara dönüşmüştür. Bu yönleriyle Tahir ve ailesi, yitirilen değerler bağlamında İstanbul'u temsil eder.

Güntekin *Anadolu Notları*'nın ikinci kitabının "Para" başlıklı yazılarında köylünün para fikri üzerinde durmuştur. Yazara göre, orta sınıf hatta onun üstünde parasızlıktan şikâyet etme bir alışkanlık hâline dönüşmüştür (Güntekin, 2015: 225). Bu, tüketim dünyasının insanda yarattığı doyumsuzluğun bir göstergesidir. Buna karşılık Anadolu bu dünyaya henüz yabancıdır. Onun zenginlik dedikleri bir yatak, sağlam ayakkabılar veya on dört beyaz meci diye altındır (Güntekin, 2015: 227, 228). Onun büyük para olarak gördüklerinin İstanbullu için esamesi okunmaz. İşte "Anadolu'nun edebiyat ve müziğe geçmiş, sanat mübalâğalarıyla süslenmiş büyük servet hayali bile bu kadar fıkardır." (Güntekin, 2015: 230).

Güntekin, *Anadolu Notları*'nın yukarıda alıntılanan bölümünde özetle köylü ve kasabalarının çok kıymetli olarak gördüklerinin orta sınıf için oldukça basit şeyler olduğunu yazmıştır. *Balıkesir Muhasebecisi*'nin Şerif Ali'sini de bu perspektiften görmek mümkündür. Şerif Ali, Balıkesir'de ablasının küçümsediği eski hayatını yaşamakta ancak onunla mutlu olmaktadır. Onun zenginlik olarak gördükleri ablasınının yanında hatırı sayılmayacak düzeydedir.

İstanbulunun Anadolu insanına karşı takındığı küçümseyici tavır Şerif Ali ve diğerleri üzerinden verilmiştir. Şerif Ali piyeste İstanbul cemiyeti tarafından küçük görülür ve dışlanır. Ablasının evine geldiğinde evde bir davet verilmektedir. Ancak ablası onun salona geçmesine izin vermez, bunun yerine başka bir odada bekletir. Onun bu ortamlara ayak uyduramayacağı ima edilir:

HURİYE.— Yüksek hayatta âdet ne ise öyle yapılacak... Sen şapkanı başına oturtup uzaktan sinema gibi seyre diyorsun da Allah versin...

DAYI, alınarak sözünü keser. — Ne demek istiyorsun abla? Yani modern hayat edep ve erkanını bilmediğimden mi şapkayla oturuyorum sanıyorsun? (Şapkayı çıkararak.) Nezlem var da... Ondan senin dediğin gibi yerlere göre biz de girip çıkıyoruz... (Güntekin, 1971a: 6-7)

Yeğeni Necdet dahi Şerif Ali'yi terslemekten çekinmez. Tahir'in cezaevinden çıktığı gün düşüncelerini dile getirmek isteyen dayısına, bu işe karışmaması gerektiğini söyler. Felsefe

öğretmeni Namık ile sohbet ederken araya giren dayısına: “Bunlar senin anlayacağın şeyler değil Şerif Ali Dayı...”(Güntekin, 1971a: 23) diye çıkışır.

Güntekin, kapalı ve bağınaz bir toplum yapısı çizdiği piyeslerinde Anadolu insanının İstanbulluya olan peşin hükümlerini dile getirmiştir. Bu eserlerden biri olan *Hançer*’de Anadolu ve İstanbul arasındaki çatışma Anadolu insanının önyargıları üzerinden aktarılmıştır. Bu eserinde yazar, Anadolu’nun o çok sevdiği, samimi ve iyi niyetli insanlarından ziyade, baskıcı ve tutucu kesimine eğilmiştir. İstanbullu Hikmet ve Kadriye bilimin gerçekliğine inanan, kitap okuyan, kendilerine ve yaşantılarına özen gösteren kişiler olarak çizilmişken Sarıhatipler kendilerininkinden ziyade başkalarının hayatlarıyla ilgilenen, kendilerine saygı duymadıkları için diğer insanlara da saygı duymaktan yoksun olan kişilerdir. Dışarıdan gelen yeniliklere kapalı, kendi içerisinde yıllardır süregelen kuralları ile yaşayan Sarıhatiplere göre yaşanan bütün kötü olayların kaynağı Kadriye ve Hikmet’tir. Topraklarında ispirto fabrikası kuruma işini Selahattin’in aklına onlar sokmuştur. İstanbul’da kadın ve erkeğin bir arada vakit geçirmesi, onlara göre en büyük ayıplardan biridir. Hukuk Mektebi’nde okumak için İstanbul’a giden Selahattin de böyle ortamlarda Hikmet tarafından kandırıldığı için onunla evlenmiştir. İstanbullu kadınlar ahlaki yönden zayıf görüldüklerinden dolayı Selahattin’i Hikmet ile evlendirmek istemezler. Buna karşılık olarak Hikmet aile birliğine bağlı, onu kutsal kabul eden bir yaratılışa verilmiştir. O, kendisine yöneltilen tüm hakaretlere rağmen ailesinin bozulması için elinden geleni yapar. Oysa Sarıhatipler için çocuğun olmaması aile birliğinin dağılması için yeterli bir sebeptir. Güntekin’in, Sarıhatiplerin söylemde kalan geleneksel değerlere saygısını Kadriye ve Hikmet’in benliğinde harekete döktüğü görülmektedir.

İstanbullu ile Anadolu insanı arasındaki çatışma büyü bahsinde ortaya konulmuştur. Günlük hayatta geleneklere aşırı bağlı kaldıkları gibi dinin özünü de kavrayamamış, onu bir yaşam şekli hâline getirmek yerine gösterişe çevirerek büyü ve hurafelerle doldurmuş olan Sarıhatipler, Selahattin’in yatağının altından çıkan çıkını Kadriye ve Hikmet’in yaptığı bir büyü zannederler. İki farklı yaşam şeklinin büyü karşısında aldıkları iki farklı tutum aşağıdaki diyalogda verilmiştir:

KADRİYE

(...) Belki siz anlamadınız... Fakat oğlunuz anlamıştır ki... Ne kızım ne ben, böyle şeylere inanan insanlar değiliz... Bizim için büyü, füsün gönüllerin birbiriyle anlaşması mizaçların birbirine uymasıdır.

LEYLÂ ABLA

(Yavaşça Emine’ye) Bu ne abukat karı böyle...

HACİ ALİ

(Muzaffer bir tavırla) Gördün mü hanım... Sen şimdi de ağzınla <<maneviyat>>ı inkâr ediyorsun...

KADRİYE

Maneviyat büyüden ibaret değil ki...

HACI ALİ

Gerçi sahte büyücüler olduğunu bilirim... Fakat doğrusu da yok mu? Nah işte ispat oğlumun hali... (Güntekin, 1972: 28-29)

Reşat Nuri kapalı bir muhitte yaşamış kişilerin göstermelik inançlarına mevlit meselesinde değinmiştir. Mevlit okunurken şevke gelip ahuvah eden bir kadın aslında mahalle imamıyla basılarak zina suçu işlemiştir. Yeşil başörtüsüyle dindar havasına bürünmüş kadınlar miras için babalarını öldürmüştür. Çanakkale eşrafı bu perspektiften din kisvesi altında büyük günahlar işleyen İslamiyet'i özümseyememiş kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna karşılık Kadriye ve Hikmet ise hem millî hem de dinî değerleri hakkıyla kavramıştır. Hikmet'in "Sen bir zavallısın Selâhattin. Milletinin civanmertliğini bırakmış, buna karşılık Avrupalı'nın yalnız gösterişini almış bir zavallı" (Güntekin, 1972: 92) sözleri millî değerlerine olan bağlılığının kanıtı niteliğindedir.

Hançer'de köylünün İstanbulluya karşı olan bakışı verildiği için olaylar Çanakkale'de yaşayan kişiler aracılığıyla aktarılır. Yukarıda da bahsedilen karşıt tutumlar Çanakkalelilerin Hikmet ve Kadriye'ye olan önyargılarını göstermesi açısından önemlidir. Karşı tarafın kendilerini onlardan farklı oldukları için sürekli eleştirmelerine karşılık Hikmet ve Kadriye'nin kendilerini savunmak için karşı saldırıya geçtikleri görülmez. Yalnızca yapmakla suçlandıkları büyü'nün aslında Emine ve kızı tarafından yapıldığı ortaya çıkınca Emine ve kızı üzerinden o muhitte bulunan bütün insanları yargıladıkları görülür:

HİKMET

Sen bu insanları anlamadın anne... Onlar ortak üstüne kız vermeyi başarı sayarlar... Ya... Emine hanım var gücünü büyüye verdi... Ha biliyor musun?.. Senin üstüne aldığın büyüü de meğer o yapmış... Sonradan meydana çıktı... Ne diyordum... Öyle büyü yaptılar ki her yastığın altından bir muska çıkmaya, minderlerin altları şişeler, yağlı kaşıklarla dolmaya başladı... (Güntekin, 1972: 99)

Hacı Ali bütün tutuculuğuna rağmen torunu sandığı bebeğin oğlundan değil Necmi'den olduğunu öğrendikten sonra tepki göstermek yerine susmayı tercih eder. Burada dikkat edilmesi gereken bu davranış biçiminin sebepleridir. Birinci olarak Hacı Ali bunca malı mülkü bırakabileceği Sarıhatipler adını devam ettirecek bir varis ister ikinci olarak ise tehlikeye giren zenginliğinin kurtuluş bileti Hikmet'in dayısında olduğu için onlarla arayışı iyi tutmak niyetindedir. Eserde çizilen despot baba figürünün normal şartlarda bu olaya büyük tepki vermesi gerekirdi, ancak Güntekin bunu yapmayarak okuyucuyu şaşırtmış ve onun değerlerine sahip çıkamayan değişken kimliğine vurgu yaparak trajikomik bir durum yaratmıştır. Hacı Ali, çıkarları doğrultusunda inandığı değerlerin tam tersi şeklinde davranmaktan çekinmemiştir.

Yaprak Dökümü'nde Güntekin, Fikret'in eşi olan Vehbi'yi kaba bir çiftçi olarak çizmiştir. Fikret ise Anadolu'da görev yapmış İstanbullu bir memur olan Ali Rıza Bey'in kızı olması dolayısıyla İstanbul terbiyesi ile yetiştirilmiştir. Vehbi, Fikret'in İstanbullu olması ile başına buyruk olması arasında bağlantı kurar (Güntekin, 1976b: 96). Ancak Anadolu ile İstanbul çatışması esas olarak Ali Rıza Bey ile Vehbi arasında yaşanır. İstanbul'da yaşadıkları karşısında sığınılacak bir liman olarak gördüğü kızı Fikret'in Düzce'deki evine giden Ali Rıza Bey, burada da aradığı huzuru yakalayamamıştır. Ali Rıza Bey'in yumuşak başlı, nazik tavrı Vehbi tarafından suistimal edilmiş ve ikisi arasında çocuk yetiştirme konusunda, Vehbi'nin Ali Rıza Bey'in yaşantısını sorgulamasına kadar giden bir tartışma yaşanmıştır. Fikret onun kabalığını okuma yazma bilmemesine bağlar (Güntekin, 1971b: 100). Vehbi eczacının camını kıran oğullarını dövmek ister ve çocukların bu yolla terbiye edilebileceğini düşünür. Çocukların tatlılıkla da yola gelebileceğini belirten Ali Rıza Bey'e "Zatîâliniz yaptınız, oldu mu?" (Güntekin, 1971b: 99) diye sorar. Eserde Ali Rıza Bey ve Fikret'in nezaketinin karşısına Vehbi'nin aklına geleni söyleyen kaba tavrının çıkarıldığı söylenebilir.

2.1.3.2 Bireyler Arasında Sosyal Statüden Kaynaklanan Ayrım

Tıpkı İstanbullu ya da Anadolu olma gibi ait olunan meslek, giyinen kıyafetler de insanlar arasında ayrıma sebep olmuştur. Güntekin bu ayrımı yapan insanları özellikle emek harcamadan para kazanan kişiler arasından seçmiştir. Kendileri kolay yoldan para kazandıkları için emeğe saygı duymayan bu insanlar yazar tarafından ya küçük düşürülmüş ya da hazin bir sona mahkûm edilmiştir.

Balıkesir Muhasebecisi'nde toplumsal statüyü belirleyen etken paradır. Belirli bir eğitimi tamamlayarak veya emek harcayarak statü atlamak söz konusu değildir. Bundan dolayı eserdeki kişiler bulundukları mevkileri özümseyememiş, onları birer gösteriş aracına dönüştürmüştür. Necdet, tüm idealistliğine rağmen evine gelen eski felsefe öğretmenine gösteriş yapmak için Churchill'in purosundan, İskoç viskisinden ikram eder. Bunun karşılığında Namık'ın "Kralın içtiği viskiyi ben neresinden tanırım?" (Güntekin, 1971a: 21) cevabını vermesi aradaki uçurumu belirginleştirmek açısından önemlidir. Namık geçim sıkıntısı çekerken, Necdet'in kumarda kaybettiği iki yüz lira için zerre üzülmemesi ekonomik adaletsizliğe yapılmış bir göndermedir.

Tahir, Balıkesir'den tanıdığı eski arkadaşlarını dahi randevusuz kabul etmez ve buna gerekçe olarak artık muhasebe müdürü olmayıp büyük bir iş adamı olmasını gösterir. Yeni statü ile birlikte eski dostlar unutulmuş, ekonomik öz güven Tahir'in kendisini herkesten güçlü hissetmesine sebep olmuştur. Tahir, Huriye'nin artık bakanların yanına bile randevusuz

girilmediğini söylemesinin ardından kendisini bakandan bile üstün gördüğünü belirtir. Toplumsal statü farkı Tahir ile uşağı arasındaki konuşmalarda daha da belirginleşir. Tahir paranın verdiği hâkimiyet duygusu ile onu, en ufak bir hatada kovmakla tehdit eder:

Ulan İdris sen Balıkesir’de benim odacımdın... Tabağında kalan fasulye piyazı artıklarını yemekten bağırsakların tespihe dönmüştü... Seni buraya aldım... Kalemî mahsus müdürleri gibi giydirip kuşattım... Fakat adam edemedim... Hadi şimdi arş bakalım... Yoksa belinin ortasına tekmeyi yedin mi alırsın soluğu yine Balıkesir muhasebesinde... (Güntekin, 1971a: 36)

Bir Yağmur Gecesi’nde de ayrım köylü veya şehirli olmak üzerinden verilmiştir. Eserin başlangıcında öz değerlerinden kopmuş bir tip olarak çizilmiş olan Orhan, insanlara sınıfsal statülerine göre kıymet verir. Toplumsal statünün göstergesi olan kıyafetler, ayrımın ortaya çıkmasında önemli bir yere sahiptir. Yağmurdan dolayı ıslanan Oğuz, kıyafetlerini çıkartarak Kâhya’nın damatlık elbiselerini giyinmiştir. Orhan, Kâhya’nın elbiselerinin içinde köylüye benzeyen Oğuz ile teklifsiz konuşur. Öğretmen Kaya da köylü kıyafetleri içerisinde olduğu için aynı muameleye maruz kalır. Orhan’ın onların mesleğini duyduktan sonra özür dilemesi toplumsal statünün insanlara hitap şeklini değiştirdiğini göstermesi açısından önemlidir. Orhan için Oğuz’un su mühendisi, Kaya’nın ise öğretmen olması onlara köylüden daha fazla saygı duyulmasını gerektirir.

Ağlayan Kız’da Kezban ismi üzerinden ucu hem toplumsal statüye hem de İstanbul Anadolu karşıtlığına dayanan bir ayrım yer almaktadır. İç Anadolu’da doğan Sara’ya Abdullah ilk önce Kezban ismini koymuş, ancak İstanbul’a geldiklerinde aile bireyleri arasında bir hizmetçi isminin aristokrat bir kıza nasıl layık görüldüğü üzerine tartışmalar çıkmıştır. Görüldüğü üzere isim hem Anadolu’da konulması hem de daha çok hizmetçilere verilmesi dolayısıyla İstanbullu aristokrat bir kıza yakıştırılamamıştır.

2.1.3.3 Yöneticiler ve Halk Arasındaki Çatışma

Reşat Nuri, piyeslerinde halk ile yöneticiler arasındaki çatışmayı iletişimsizlik açısından irdelemiştir. *Tanrı Dağı Ziyafeti*’nde Prens’in halktan kopuk olduğu için onlarla aynı dili konuşamadığı görülür. *Bir Yağmur Gecesi*’nde ise iletişimsizlik hem halkın yöneticilere hem de yöneticilerin halka olan anlayışsızlığı şeklinde ikili bir boyut kazanmıştır. Piyesin sonunda yazarın eserin merkezine yerleştirdiği bu soruna çözüm ürettiği görülmektedir. Ayrıca *Tanrı Dağı Ziyafeti*’nde maddi menfaatlerini halkın refahından üstün tutan devlet adamları ile halk arasında bir karşıtlık yaratılmıştır. Devlet adamlarının Kantemel ile kurdukları menfaat ilişkisi karşısında emek vererek para kazanan insanlara esas konuda olmamakla birlikte sahne tasvirlerinde yer verilmiştir.

Güntekin, *Tanrı Dağı Ziyafeti*'nde koltuk sevdalısı devlet adamlarının karşısına çalışan halkı çıkarmıştır. Birinci Perde Sahne I'ın tanıtımında Diktatör'ün geldiğini duyuran borazan sesi ile birlikte bütün devlet adamları sıraya dizilip karşılama komitesi hazırlarken telsizci, işçi ve köylüler işlerine devam etmektedir. Diğerlerinin göstermelik iltifatının yanında bu insanlar işlerini yapmaya devam ederek ülkelerine esas faydayı sağlayan kişiler olarak gösterilmiştir. Ayrıca fildişi kulesinde her şeye tepeden bakan, halkın yaşam koşullarını bilmeyen Prens, sorunlara afakî çözümler üretmesi yönüyle komik duruma düşürülür. Prens DDT denen pire ilacını bilmeyen köylülerin bu cehaletten ne zaman kurtulacaklarını düşünür. Ancak aslında kendisi zevk ve sefa dolu hayatının içerisinde gerçeklikten uzak gülünç bir tip olarak çizilmiştir. Prens'in halkı aydınlatmak uğruna onlara öğrettiklerini Ayel şöyle anlatır:

AYEL, Prens'e.— Başkanı bulunduğunuz halk kadınlarını kalkındırma cemiyeti “yakında burada da şube açar elbet” Prens... Çocuklara üstlerine dökmeden reçel yemeyi, reverans yapmayı nasıl öğretmeli, odaları nasıl süslemeli, yüzlerin tazeliğini nasıl muhafaza etmeli? Konferanslar, filmler ve sairelerle bunları elbette öğrenecekler? (Güntekin, 1971a: 98)

Reşat Nuri *Anadolu Notları*'nda âlim ve arif olmak arasındaki farkı Ömer Seyfettin'in bir anısı üzerinden aktarmıştır. Buna göre âlim olmayan ancak arif olan halk “kolay tesir altında kalmaz; vakalar karşısında öyle sağlam mantığı, öyle umulmaz sezileri vardır ki insanı hayrette bırakır” (Güntekin, 2015: 157). Güntekin'in *Tanrı Dağı Ziyafeti*'ndeki Şaman karakterini bu doğrultuda çizdiği düşünülebilir. Şaman, Diktatör'ün sorularına öyle mantıklı cevaplar verir ki Ayel onun bir filozof olduğunu düşünür. Kantemel'in burada “Hayır sadece halk...” cevabını vermesi Reşat Nuri'nin *Anadolu Notları*'ndaki düşünceleriyle benzerlik gösterir.

Bir Yağmur Gecesi'nde halk ile devlet arasında çatışmadan ziyade iletişimsizlik mevcuttur. Ancak bu iletişimsizlik piyesin sonunda halledilmiş, başlangıçta beldenin kalkınması için bütün hizmetleri devletten bekleyen halk, kendi eşrafının ekonomik gücünden de faydalanan devlet ile dayanışma içerisinde sorunlarını çözmüştür. Reşat Nuri bu piyeste Oğuz ve Öğretmen Kaya vasıtasıyla birleştiriciliği vurgulamıştır. Sezai Güneş, 1939-1943 yılları arasında Çanakkale milletvekilliği yapan yazarın, halk ile arası pekiyi olmayan devletin sözcülüğünü üstlenerek uzlaşa sağlamaya çalıştığını belirtmiştir. Bu dönem Atatürk'ün ölümünden sonra İsmet İnönü'nün ilk politik faaliyetlerini yürüttüğü ve II. Dünya Savaşı dolayısıyla devletin esas önemi dış politika ve askeriyeğe gösterdiği bir dönemdir (Güneş, 1972: 163). Eserde, bu siyasi ortam içerisinde kendisini kaderine terk edilmiş hisseden halkın Sarıboğa nehri karşısındaki çaresizliği üzerinde durulmuştur. Sel felaketi nedeniyle perişan olan ve her yağmur yağdığında taşan Sarıboğa nehrinin durumu ile ilgili devlet kanalından

herhangi bir yardım görmeyen halk kendilerine yardım edilmediği gerekçesi ile hükümeti suçlar. Piyes boyunca insanları her faaliyeti devletten beklememek, önce kendi dertlerine kendileri derman aramak ancak çözüm bulamadıkları durumlarda devletten yardım beklemek konusunda düşündürmeye çalışan kişi Oğuz'dur. Oğuz'un bu doğrultuda düşünülebilecek olan aşağıdaki sözleri Güntekin'in piyes boyunca sürdürdüğü iletisini vurgulamak açısından oldukça önemlidir:

OĞUZ

(Heyecanla)

Hangi birine yetsin Hükûmet?.. Hükûmetin elindeki mahdut vasıtalarla mukabil kaç Sarıboğası ve kaçbin meselesi olduğunu düşünsenize... Bir muhite evvelâ o muhitin kendi çocukları yâr olur... El birliğiyle dertlerini, ihtiyaçlarını tayin eder. Kendi kendine başarabildiğini yapar ve ancak yapamıyacağı kadar büyük işler için devletten yardım ister... (Kayaya hitap ederek) Hakikati açık söyleyeyim mi Bayan öğretmen... Sarıova kendi evlatlarından yardım göremeyen bir memlekettir. Dertlerin ilâçları meydandadır. Fakat kimse onlara el sürmüyor... (Acı acı gülerek) Onun için göz yaşlarınıza yazıktır Bayan öğretmen.. Dün ve bugün öldükleri gibi yarın da birçokları sudan yahut susuzluktan yahut başka şeylerden öleceklerdir. Siz ve sizin gibi yufka yürekli buna beyhude göz yaşlarıyla ağlıyacaklardır. İlâç dağıtmak ekip göndermek gibi sudan merhemlerle bir iyilik yaptıklarına inanacaklardır (Güntekin, 1941: 39).

Reşat Nuri, eserdeki eleştirilerini Oğuz aracılığıyla halka yönelttiği gibi Karun Baba aracılığıyla da devlete yöneltmektedir. Sokaklarda yaşayan, başkalarının verdikleri ile yaşamını idame ettiren Karun Baba halk aklının tipik bir temsilcisidir. O, filozofça söylemleri ile de *Anadolu Notları*'nda bahsedilen arif tipinin bir temsilidir. Eserde memurlar arasındaki anlaşmazlıktan ilgili başlıkta da bahsedilmiştir. Yazar devlet memurlarının görevlerini yapmak yerine birbirleri ile didişmesini konu edinerek devletin halka karşı görevlerini yerine getirmediğine eğilmiştir. Ayrıca Karun Baba'nın müfettiş ile yaşadığı diyalog da bu konuda oldukça dikkat çekici bir örnektir. Yağmur gecesinde yaşanan felaketler karşısında herhangi bir tepki vermeyen ve kıyafetleri ıslandığı için toplumsal statüsünü yansıtmayan bir kıyafet giyen müfettişi kimse tanımadığı hâlde Karun Baba onun büyük bir devlet adamı olduğunu anlamıştır. Müfettiş Emin'in kendisini nasıl tanıyabildiğini sorması üzerine Karun Baba'nın "Hele memleketin bir derdine dair bir şey söylendiği zaman hiç ağzınızı açmadan dikkatle dinlemenizden" (Güntekin, 1941: 59) cevabını vermesi halkın problemlerine duyarsız devlet adamlarına dikkat çekilmesi açısından önemlidir.

Güntekin, sorunu halk ve devlet bazında iki taraflı gördüğü gibi çözümü de ortak bir bakış açısından üretmiştir. Kendisini Anadolu'nun kalkınmasına adan su mühendisi Oğuz Sarıboğa nehrinin nasıl ehlileştirileceğine dair bir fikir ortaya atar ve bunun için gerekli olan ekonomik yardım Sarıova eşrafından Demiroğlu tarafından karşılanacaktır. Demiroğlu'nun

tek şartı ise devletin bu işe kefil olmasıdır. Müfettiş Emin'in bu işe kefil olduğunu açıklamasıyla birlikte Sarıboğa nehri ehlileştirilir, nehrin suyundan da faydalanan Sarıova'da tarımsal ilerlemeler kaydedilir. Devlet, tarlalarına yeniden yerleşmek isteyenlere kredi verir, ülkeyi kalkındıracak göçmen kabileleri getirmeye teşebbüs eder. Böylece Güntekin, toplumsal ilerlemeyi toplumun aydın kişileri, halk ve devlet odağına yerleştirerek dayanışmanın altını çizmiş olur.

Dayanışma odağında çiftlik evinin özel bir anlamı vardır. Yağmurlu gecede toplum içerisinde birbiri ile kavgalı kişileri, memurları, devlet adamları ile halkı aynı çatı altında toplayarak uzlaşmalarını sağlayan mekân olarak çiftlik bir sembol olarak kullanılmıştır. Makamlarında veya sokakta olaylara toplumsal statülerinden bakan bireyler burada eşit şartlarda sıcak ve samimi bir ortamda birbirleriyle kaynaşırlar. Nitekim, piyeste çiftlik evinin satılmak istenmesi oldukça hacimli bir yer kaplamaktadır. Burası bir sembol olarak algılandığı için satılması bu sembolik değerlerin sona ermesine işaret etmektedir. Piyesin sonunda Orhan çiftliği satmamış ve dayanışmanın altı çizilmiştir. Ayrıca piyesin finalindeki sözler de bu eve atfedilen değere yapılmış bir göndermedir: “Bu binanın Sarıovanın tarihinde öyle bir rolü olmuştur ki o artık ne bacısının, ne benim şahsî malımız kalamaz. O artık hepimizin, Sarıova halkının evidir...” (Güntekin, 1941: 105)

2.2 Dinin Yozlaştırılması ve Devlet İşlerinde Bozulma

Piyeslerde din kurumundaki yozlaşma menfaatçi din adamlarının dinin gereklerini yerine getirmemesi, devlet kurumundaki yozlaşma ise dalkavuk siyasetçilerin koltuk sevdasına kapılarak fikirlerini beyan etmemesi nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Ara ara başka piyeslerde de değinilmek ile birlikte müstakil olarak din işlerindeki yozlaşma *Hüllecî*'de, devlet işlerindeki ise *Tanrı Dağı Ziyafeti*'nde işlemiştir. *Tanrı Dağı Ziyafeti*'nde hayalî bir mekân seçilerek eleştiri evrensel bir mana kazanmıştır. *Hüllecî*'de ise olaylar Anadolu'da geçer ve yerel bir havaya bürünür.

Gericilik ve halkın dinî duygularının sömürülmesi konusuna Cumhuriyet'ten sonra tiyatro yazarlarımız çokça eğilmiştir (Şener, 1971: 93). Güntekin de *Hançer* ve *Hüllecî* piyeslerinde dinin kötü niyetli kişilerce yozlaştırılan yönlerine yer vermiştir. *Hüllecî*'de halka dini doğru şekilde öğretmekle sorumlu olan din adamlarının maddi menfaatleri uğruna görevlerini kötüye kullanmaları üzerinde durulmuştur. İmam Evliya Efendi hülle nikâhı kıyar, maddi menfaatleri uğruna mutlu yuvaları bir kılıfına uydurarak yıkar. “Cebine parası koyulunca dinsel kurallara da, yasaya da vicdana da aykırı işleri kitabına uydurmakta sakınca görmez.” (Şener, 1971: 95) Sevda Şener, bu oyunla ilgili görüşlerini şu şekilde sürdürür:

Bu oyunda ayrıca cer hocalarının budala, işe yaramaz kişiler oldukları, halkın sırtından geçindikleri sergilenmiştir. Öte yandan yaşlı hanımlar dindar görünüşleri altında çıkarlarına uygun düzenler çevirirken, kurnaz erkekler evliya kılığına girip saf genç kızların ırzına geçmeğe çalışırlar. Özetle, din kurumu, hocaları, imamları, hafızları, cer hocaları ile hepten yozlaşmış, bir çıkar tuzağı haline getirilmiştir(Şener, 1971: 95).

Hançer'de ise din adamlarından ziyade toplumdaki kişilerin dini bir gösteriş aracına dönüştürmeleri üzerinde durulmuştur. Kendilerini dindar göstererek dinen kabul görmeyecek hataları işlemekten de geri durmayan bu kişiler modern yaşam ve bilimin de tamamen karşısındadır. Onlara göre bilim asla din ile boy ölçüşemeyecek bir alan olduğu için kendi akıllarının ermediği birçok hastalığı dinî referanslarla açıklarlar. Ayrıca tıbbı güvenilmediği için hastalıkların tedavisi geleneksel sağaltma yöntemleri ile yapılır.

Devlet mekanizmasına yönelik eleştiri olarak düşünülebilecek memurlara yönelik eleştiriler piyeslerde memurların üzerine düşen vazifeleri yapmaması şeklinde yazılmıştır. Bununla birlikte Güntekin onların hak ettikleri yaşam standartlarına ulaşamamalarını bu durumun haklı bir gerekçesi olarak sunar. Yine devlet kurumlarındaki haksız atama ve usulsüzlükler, işi bilmeyen kişilerin önemli mevkilere gelmesine ve devlet kurumundaki bozulmanın artmasına neden olur. Ayrıca *Tanrı Dağı Ziyafeti*'nde askerî darbe ile devrilen imparatorluk yönetiminin yerine gelen cumhuriyet rejiminin de bir diktatörlüğe dönüşeceğine değinilerek demokrasinin önemi vurgulanmıştır.

2.2.1 Dinin Yozlaştırılması

2.2.1.1 Din Kisvesi Altında Riyakârlık

Reşat Nuri, bağnaz bir toplum yapısını ele aldığı *Hançer* ve *Hülleci* piyeslerinde dini kendi çıkarları uğruna kullanan, dinin gereklerini keyfi şekilde yorumlayan bir kesime yer vermiştir. *Hülleci*'de konu "hülle"nin kötü niyetli kişilerce keyfi kullanılması üzerinden şekillenmiştir. Güntekin, bu piyesinde kurnaz geçinen insanları komik duruma düşürerek güldürü yaratmış, böylelikle dini, bir sömürü düzenine çeviren zihniyeti eleştirmiştir.

İç İşleri Bakanlığı Basın Genel Direktörlüğünün halkın kültür seviyesini yükseltecek piyesler yazılmasını istediği için yazılan eserler arasında yer alan *Hülleci*, zaten yazılış amacı gereği sosyal yönü ağır basan bir piyestir. Dinin bazı kişilerin menfaati uğruna yanlış yorumlanmasını, batıl inançların toplumda yarattığı olumsuzlukları konu edinen piyeslere Türk tiyatrosunda daha önce de sıklıkla rastlanıldığı hâlde *Hülleci*'ye karşı toplumun muhafazakâr kesimlerinden tepkiler gelmiştir.

Metin And, piyesin sahnelendiği dönemde halkın bazı kesimlerinden aldığı tepkileri çeşitli gazetelerden derlemiştir. 1977'de İstanbul Şehir Tiyatrosu Kadıköy'de *Hülleci*'yi

oyunarken tiyatroya bomba atılmıştır (And, 1983a: 62) Ayrıca Ankara Devlet Tiyatrosu oyuncularını Konya’da *Hülleci*’yi oynarken Yüksek İslâm Enstitüsü öğrencilerinden birkaçı salona girip oyunun durdurulması için bağırarak, binanın önünde toplanan çoğu İslâm Enstitüsü öğrencisi 250-300 kişilik bir grup kapıları kırmaya, camları taşlamaya başlamışlardır. (And, 1983a: 59). Öte yandan M.T.T.B İstanbul Yüksek İslâm Talebe Derneği “İslâmiyeti Tezyif ve Tahkir Eden *Hülleci* Piyesinin Protesto Edilmesi Münasebetiyle Tebliğ” başlığı altında bir bildiri yayımlamıştır.³⁹

Piyesin Güntekin’in ölümünden on yıl sonra dahi sahnelendiğinde tepkiler aldığını belirten Refik Durbaş, 1965’te Konya’da yetkililerce yasaklandığını, 1966’da Kırıkkale’de tiyatrunun taşlandığını, aynı yıl Ordu Valisi’nin oyunun oynanması için sahne vermediğini kaydetmiştir. Aynı şekilde 1969’da Erzurum’da temsillere engel olunmuş, 1970’te Elazığ’da gerici gazetecilerin kışkırtmaları neticesinde halk tiyatroyu taşıyıp, sanatçılara saldırmıştır (Durbaş, 1976: 8).

Güntekin bu tepkilere karşı erken bir savunma geliştirmişçesine, eserinde yer alan kişileri şöyle tarif etmiştir:

Besmelesiz yere basmıyor görüldüğü halde para hatırı için her pisliliği yapan, her kötülüğü kara kitaba kolayca uydurveren imamı, uçaylarda sırtında heybesiyle köy köy dilencilik eden cahil ve aptal cer softasını, yaratılışında iyi adam olduğu halde ihtiyacın sevgiyle doğru yoldan sapan, fakat yine de kimseye fenalık etmeğe eli varmayan ve fırsat bulur bulmaz yine iyi bir insan oluveren talihsiz adamı, her zaman görmüşlerdir (Güntekin, 1965: 6).

Hülleci piyesinin İslâm’a değil, İslâm’ı kötüye kullananlara yönelik bir hiciv denemesi olduğunu anlamak için İslâm tarihinde hülle’nin ortaya çıkış şeklini bilmek yeterlidir. Cahiliye Dönemi ve İslâm’ın ilk yıllarında evlilik ve boşanma konusunda bir sınırlamanın bulunmaması, boşanmayı erkeklerin istismarına açık bir konuma getirmiştir. Bakara suresindeki, erkeğin boşanma hakkını üçle sınırlandıran ve üçüncü boşanmadan sonra kadının başka bir erkekle evlenip bu evlilik sona ermedikçe kocasıyla evlenemeyeceğine hükmeden ayetler bu gerekçe ile gönderilmiştir (Köse, 1998: 475). Hülle ise Bakara Suresi’nde “nikâh”

³⁹ Bu bildiri şu şekildedir: “Aziz Milletimiz. Son zamanlarda her vesile ile dinimizi ve O’nun yüce hükümlerine karşı hayâsızca ve küstahça hücumlar sıklaştırılmıştır. Bu cümleden olarak, çeşitli yerlerde ve bilhassa sanat kisvesi altında birçok ısmarlama eserlerde dinî ve millî inanç ve an’anelerimiz, ipleri kimlerin elinde olduğu yüce milletimizce çok iyi bilinen mâhudlar tarafından, gayeleri uğruna, tahrif, tahkir ve tezyif edilmektedir. Hassaten, ötedenberi bu gibi eserleri sahneye koymakla milliyetçi ve mukaddesatçı gençliğin sabırlarını çoktan taşıran ve sık sık üzücü hâdiselere vasat hazırlayan Devlet Tiyatrosu’nun oynadığı eserlerden biri olan *Hülleci*, nihayet Konya’da da müessif hâdiselere sebep olmuştur. Ancak, bütün Konya gençliği tarafından meydana getirilen hâdiseler, ard düşünceliler tarafından yalnız kardeş müessese olan Konya Yüksek İslâm Enstitüsü’ne inhisar ettirilmiş ve tarafsızlığını son derece arzu ettiğimiz Devlet Radyosu da, menfur tutuma âlet olmuştur. Emsâli hâdiselerde olduğu gibi, bu hususta da şerefli Türk Adliyesine ve O’nun asil mensuplarına itimadımız tamdır. Aziz Milletimizin, hâdisenin gerçek mahiyetini öğrenmeden yazan ve söyleyenlere karşı daha uyanık olmasını ve âdil hâkimlerimizin vereceği kararı sabırla beklemelerini rica ederiz.” (And, 1983a: 61)

sözcüğüyle açıklanan bu sahih evlilik meselesinin İslam âlimlerince farklı yorumlanması dolayısıyla, iddet süresi de göz önüne alınmaksızın bir gecelik sadece lafta kalmış şekilde gerçekleştirilmesinden ibarettir.

Piyeste, hülle haksız yere, keyfi bir tutum ile eşinden boşatılan bir kadının yeniden kocasıyla evlendirilebilmesi için başvurulan bir nevi hile yöntemidir. Güntekin, birçok piyeste namusun karşısına çıkardığı parayı bu kez dinin karşısına çıkarmıştır. Birçok kişiye borçlu olan Şerif çalışıp emeği ile para kazanmak yerine başka yollar arar. Bu amaçla kardeşini ev sahibinin hâli vakti yerinde kızı Zehra ile evlendirebilmek için bir kılıfına uydurarak Halil'i Melek'ten boşatır. Ancak Melek'e amcasından miras kaldığını öğrenince ekonomik olarak Zehra'dan daha büyük bir vurgun olan Melek'i kaçırmak istemez ve eve hırsız olarak giren Hilmi Efendi'yi hülleci olarak kullanarak bir gecelik süre dolduktan sonra Halil ile Melek'i tekrar evlendirmeyi planlar.

Piyeste kolay yoldan para kazanmak için sürekli planlar yapan Şerif, dini de bu yolda kullanır. Baş her sıkıştığında “Müslüman” olmanın ardına sığınır. Şerife Dudu'ya on bir aylık kira parasını vermedikleri hâlde onun “Müslüman” bir kadın olduğu için kendilerini affetmesi gerektiğini söyler. Kendisinden hamile kalan Zehra'nın, kardeşi Hafız Halil'e âşık olduğunu öğrenince hem birikmiş kiralardan kurtulmak, hem de anne-kızın paralarına ortak olmak için kardeşini Zehra ile evlendirmek ister. Ancak bunun için kardeşini Melek'ten boşatması gerekmektedir. Şerif, bunu yaparken de İslam'a sığınır ve Müslüman bir insan olduğu için Zehra'ya yardım etmek istediğini söyler:

Şerif

[Sert bir sesle]

Bana bak Adile Dudu... Biz buradan çıkar gideriz ehemmiyeti yok... Fakat senin kız Hafız'a adamakıllı abayı yakmış... Bu sevdadan öyle kolay kolay kendini kurtaracağı benzemiyor... Biz Müslüman insanlarız... Seni de çok severiz... Eğer sen istersen biz gelini boşamağa, Zehra Hanımı Hafıza nikâh etmeğe razı oluruz... (Güntekin, 1965: 40)

Hülleci'de bütün yaşam tarzını dine göre ayarlamaya çalışan insanların, esasında en temel dinî bilgilerinin eksikliğinden dolayı başlarına gelenler yazılmıştır. Bu yolla insanların karşılaştıkları felaketleri din adı altında yaşadıklarında bir lütuf olarak gördükleri vurgulanmıştır. Kendisini dinî bir maskenin ardına gizleyen Şerif'in ev sahibinin kızını hamile bırakması olayında Adile Dudu'nun verdiği tepkiler bu türdendir. Şerif her gece kılık değiştirerek Adile Dudu'nun kızı Zehra'nın yanına gider. Burada üzerinde durulması gereken Şerif'in evliya kılığına girerek Zehra'ya gitmesi ve bu yalana yarım akıllı Zehra'dan başka Adile Dudu ve Rukiye'nin de inanmasıdır:

Adile Dudu

Altı ay evvel bir geceyarısı kızım odada otururken ‹‹ Bismillâh hu... Bismillâh hu...›› diye bir ses işitmiş... Derken kapı açılmış... Odaya yeşil örtülere bürünmüş ak sakallı bir evliyaullah girmiş... ‹‹ Korkma yâ Zehra... Merhaba ›› diye kızımın yanına yanaşmış... (...) ‹‹ Ben sana embiyalardan, evliyalardan, meleklerden selâm getirdim. Seni okuyacağım, hiçbir hastalığın kalmayacak ›› demiş... O gecedan sonra haftada birkaç gece evliya Zehra'nın odasına gelmeye başlamış... (...) Sonrası kız üç aylık gebe... (Güntekin, 1965: 42)

Cer softalığı Reşat Nuri'nin *Yeşil Gece* romanı, *Tanrı Misafiri* hikâyesi ve *Hülleci* piyesinde üzerinde durduğu bir konudur. Cer, Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan beri var olan, müderris ve yetişmiş talebelerin dokuz ay medresede öğrendiklerini üç aylarda şehir, kasaba ve köylerde yaşayan halka öğretmek, onları dinî konularda aydınlatmak amacıyla gerçekleştirdikleri bir uygulamadır. Buna karşılık halk da kendilerine bu hizmeti sunanlara maddi destek sağlamaktadır. Maddi durumu yetersiz öğrenciler “cer akçesi” denen bu para ile bir yıllık geçimlerini sağlamaktadır. Ancak cer olayı zamanla birkaç dua ezberleyerek köylere gidenlerin istismarına uğramıştır. 19. ve 20. yüzyıllarda ise medrese hoca ve öğrencilerinin de kalitelerinin düşmesi ile birlikte halk cerre çıkan mollalardan beklediklerini bulamadığı için şikâyeteye başlamıştır (İpşirli, 1993: 388). Güntekin, eserlerinde cer olayını kullanarak halkın parasını alan sahte mollalara işaret etmiştir.

Hülleci'deki Hafız Halil üç ayları fırsat bilerek memleket memleket dolaşmıştır. Yukarıda belirtildiği gibi cerrin maddi yönünün esas amacı medrese öğrencilerinin halka öğrettikleri karşılığında aldıkları para ile yıllık ihtiyaçlarını karşılamasıdır. Oysa piyeste Hafız'ın cerden kazandığı para ile bir ailenin geçimi sağlanmaktadır. Şerif, onun Ramazan ayında Edirne'de çok para kazandığını, kemerinin içinin “sucuk gibi altın dolu” olduğunu belirtir. Onun cerden kazandığı para ile Salahi Molla'nın borcu ödenmek istenmektedir. Ayrıca piyes boyunca Hafız'ın dinî bilgisinin eksikliğinin de üzerinde durulmuştur. Hafız'ın “testi boş” oyununa gelerek eşinden boşandığını zannetmesi bu yolda gösterilebilecek en kuvvetli kanıttır. Hafız bunun da ötesinde hülle nikâhı için kendi karısının nikâh şahitliğini yapmıştır.

Hançer'de Çanakkale'nin tutucu eşrafı ile İstanbullu Hikmet arasındaki çatışmada riyakârlık vurgusu yapılmıştır. Çanakkale eşrafının dini yaşayış biçimi gösteriş ve abartılı davranışlara dayanır. Hikmet'i dine aykırı davranmakla eleştirirler ancak aslında onlar dinen kabul görülmesi mümkün olmayan, ahlaka mugayir tavırlar sergilerler. Çanakkale eşrafı dinî merasimlerde ağlayıp dövünerek gösteriş yaparken, zina yapmaktan, para için babalarını öldürmekten geri kalmaz. Zinaya adı karışanlardan biri de mahalle imamıdır. Bir topluluğun başında dinî lider vazifesi gören kişinin, dine aykırı davranması yozlaşmanın derecesini göstermesi açısından ilgi çekicidir.

Hançer'de evin despot babası hacca gitmiş olmasına rağmen daha fazla kazanmak hırsıyla topraklarına ispirto fabrikaları kurdurur. Bu durum Şerife tarafından “düzcesi meyhaneciliğe başlamak” olarak yorumlanır:

ŞERİFE

Ne ya? Eskiden mübarek mahsûlü güzel güzel yerler... reçeller, pekmezler, şıralar , tükenmezler yaparlardı.Sen kalk... iki kere hacca git, ağzına bir damla içki koymağa tövbe et, sonra da ömrünün sonunda rakı, şarap tüccarlığına başla... (Güntekin, 1972: 9)

Hacı Ali de rakı ticaretinin Avrupa'dan iyi para çekeceğini belirtir. Burada önemli olan Hacı Ali'yi bu yola sevk eden nedenin maddi zorunluluk değil para karşısındaki doyumsuzluk olmasıdır. Güntekin, ayrıca Hacı Ali'nin içki içmeye dair özlemine de dikkat çekmiştir. Hacı Ali, Abraham ve Hafız Raşit'e rakı içmenin inceliklerini anlatır, hatta daha da ileri giderek rakı şişesini özlemle koklar. Dindar geçinen Hacı Ali'nin maddi çıkarı gereği gelininin başka bir adamdan olan çocuğunu torunu olarak benimsemesi de bu başlık altında incelenebilir. Halit Fahri, *Hançer*'in sahnelenmesinin ardından yazdığı eleştiride Hacı Ali'nin bu tutum değişikliğini inandırıcı bulmadığını yazmıştır (Ozansoy, 1920: 5).

Babür Şah'ın Seccadesi'nde tarihî değeri olmayan eşyaları antika niyetine satarak insanları dolandıran kişi Hacı Murat'tır. Hacı Murat hacca gidip gelmiş olmasına rağmen insanları dolandırır. Bir yandan “başının sarığı, ağzının orucu”ndan bahsederken, öte yandan sahte antikalara insanlara satmaya uğraşır. Üzerine büyük kâr koyarak satmak istediği seccadeyi sahibinden alabilmek için üzerinde namaz kılacağını söylemekten çekinmez.

2.2.1.2 Bilimin Karşısına Dinin Çıkarılması

Reşat Nuri, piyeslerinde hurafeleri ve geleneksel sağaltma yöntemlerini bilimin karşısına rakip olarak çıkartan toplum kesimini işlemiştir. Geleneksel yaşam şeklinin sürdüğü yerlerde tıp gerekli itibarı kazanmamış, halk bunun alternatifi olarak başka yollara başvurmuştur. Bu bölgelerde yaşayan insanlar için normal seyrinde ilerlemeyen olaylar büyü ile açıklanmakta, hastalıkların tedavisi ise tıp dışındaki alternatif yollarla sağlanmaktadır.

Hançer'de büyü dinî bir terim olarak bilimin karşısına çıkarılmıştır. Çocuk sahibi olamayan Hikmet'in batıl inanç kaynaklı birçok uygulama ile çocuğunun olabileceğine inanılır. Hikmet bu uygulamaları “bile bile pis şeyleri ilâç diye içmek, âdi sokak karılarının önünde diz çökerek dualarını, tedavilerini kabul etmek, türbelerde yalın ayak gözüm bağlı değirmen çevirmek...” (Güntekin, 1972: 118) şeklinde sıralar. Yalnız çocuk meselesinde de değil, Çanakaleliler kendilerince gerçekleşmesine imkân görmedikleri bütün meselelerin açıklamasını büyü ile yaparlar. Buna göre Selahattin'in Hikmet'le evlenmek istemesi yapılan

büyü sebebiyledir. Evlendikten sonra kendisine çocuk bile veremeyen bir kadına kendilerinin bütün uğraşlarına rağmen Selahattin'in bağlı kalması da yine aynı sebeptendir.

Reşat Nuri, tıbbın karşısında, ona inanmayan, bunun yerine alternatif yollar arayan çareyi büyüde, falda, dinî hurafelerde bulan bir tip olarak Leyla Abla'yı çizmiştir. Bağnaz, kendinden olmayana saygı duymayan bu toplum yapısında Güntekin, bu özellikleri bir karakterin bünyesinde kişileştirerek konuyu belirgin hâle getirmiştir. Tıbbın somut belgelerle ispatladığı verilere dahi inanmayan Leyla Abla, intihar girişiminden sonra başında kurşun parçası kalan Necmi'nin durumunu kara sevdâ ile açıklar:

LEYLÂ ABLA

Size bir şey söyleyeyim mi? Sizin doktorlarınız bir şey bilmiyorlar... O çocuk uğramış... Evlerden dışarı ona kara sevdâ derler. Hasta adamın karda, kışta, serseri gibi dağlarda, pınar başlarında ne işi var? O peri kızı seviyor olmalı... (Güntekin, 1972: 13)

Dinî yaptırımlardan çekinen, dindar geçinen bu insanlar aslında kendileri zor durumda kaldıkları anlarda büyüye başvurdıkları için Kadriye ve Hikmet'in de aynı yöntemi uyguladıklarını zannederler. Nitekim, Kadriye'nin Çanakkale'den ayrılmasına sebep olan büyüü de aslında Emine ve Nezihe'nin yaptığı ortaya çıkmıştır.

Hikmet'in çocuğu olmadığı gerekçesiyle bu tip yaptırımların çokça muhatabı olması, eserde genellikle geriye dönüşler, geçmişten bahsetmeler yoluyla aktarılmıştır. Piyeste, bu durum Leyla Abla vasıtasıyla doğrudan da sahnelenmiştir. Hikmet'in sorunun kendisinde değil Selahattin'de olduğunu söylemesine rağmen Leyla Abla ona ilaçlar hazırlamaktan geri kalmaz. Ezine'de altmış yaşında çocuğu olmayan bir kadını ikiz çocuk sahibi yapan bu ilacın içinde “karanfil, sinemaki, leylek tersi...” bulunmaktadır. Leyla Abla bu ilacın doktor ilacından daha etkili olduğuna emindir. Din ile bilimin karşı karşıya getirilmesi özellikle çocuğun doğumundan sonra belirginleşmiştir. Gerçi Güntekin piyeste Abraham karakteri üzerinden bilim adamlarını da eleştirmiştir. Leyla Abla'nın güvenmediği tıp bilimsel veriler ışığında ilerleyen pozitif bir bilim olarak değil, patronaj sistemi ile ilerleyen paraya hizmet eden bir çeşit dalkavukluk olarak ele alınmıştır. Ancak bu başlık altında esas olarak üzerinde durulan nokta halkın bilimi bir nevi dinsizlik olarak algılaması, onun doğrularına hiçbir şekilde inanmadığı için değişik yollara başvurmasıdır. Öyle ki Çanakkale'de büyücü ve üfürükçüler doktorların en büyük rakipleri hâline gelmiştir:

ABRAHAM

(Kahkahayla gülerek) Çanakkale'de benim doktorlardan korkum yok... Evvelallah sâyesinde hepsini mat ederim... Ama büyücüler, üfürükçüler. Benim en korkulu rakiplerim bunlar... Allah ihtiyar Abraham'ı şerlerinden korusun... (Güntekin, 1972: 109)

Çocuğun doğmasının ardından Leyla Abla ile Abraham arasında geçen diyalog ise din algısının ne kadar yozlaştığını ve bilim insanlarının çıkarlıklarının derecesini gösterir

niteliktedir. Leyla Abla kendi yöntemlerini tıptan üstün gördüğü için, Abraham ise gebeliğin nasıl gerçekleştiğini bildiği hâlde kendisine pay çıkardığı için eleştirilmiştir:

LEYLÂ ABLA

Hele bak maskaraya... Yüzüme bakıp da beni yadırgıyor... Zâhir yüzüm Habeş diye mi maskara... Ben o gece anana ilâcı içirmeseydim sen zor gelirdin dünyaya...

ABRAHAM

(Alay ederek) Beni de yadırgadı çapkın. (Leylâ Ablayı taklit ederek) Anana elektirik ilâcını yapmasaydım sen görürdün dünyanın yüzünü...

LEYLÂ ABLA

(Kızmış) Tefi ben çaldım. Parsayı sen topladın Abraham efendi... Keramet hep benim ilâcımda... Ama din iman kalmadı ki... Çanakkale’de herkes kerameti senin ilâcından biliyor... (Güntekin, 1972: 108)

Hülleci’de de *Hançer*’deki gibi Anadolu’nun tutucu bir kesimine yer verilmiştir.

Rukiye, Adile Dudu bilimdeki gelişme ve ilerlemelere rağmen kendi kabuklarında yaşayan, bilimsel doğrulara sırt çevirmiş insanlardır. *Hançer*’de daha çok tedavi yöntemi olarak karşımıza çıkan dinî yöntemler, burada hastalıkların sebebi olarak görülür. Şerif, kardeşi Hafız Halil’in kutsiyetini vurgulamak için onu doktorlarla karşılaştırır ve onun hastaları en iyi doktorlardan bile daha çabuk iyileştirdiğini belirtir (Güntekin, 1965: 12). Adile Dudu, doktorlara inanmayarak kızı Zehra’nın durumunu dinî olaylarla açıklamak ister, çareyi de aynı şekilde din adamlarında arar:

Adile Dudu

Kızım Zehra’nın halini biliyorsunuz. Pekâlâ gül gibi tazedir. Lâkin çocukluğunda bir hastalık geçirdi. Doktorlar hastalık diyorlar ama işin içyüzünü ben bilirim. Zehracığım iyisaatte olsunların şerrine uğradı. Eli ayağı çarpıldı; gözleri bir parça kaydı. Dili peltekleşti. Dünya kadar para döktüm, hüddamlı hocalara okuttumsa da kâr etmedi (Güntekin, 1965: 22).

2.2.1.3 “Sözde” Din Adamlarına Yönelik Eleştiri

Reşat Nuri, *Hülleci* piyesinde, maddi menfaatlerini görevinin önünde tutan din adamlarına yönelik eleştirel bir tutum geliştirmiştir. Eserde, İmam dinî vecibeleri yerine getirmek yerine, onlara kendi çıkarlarına göre yeni anlamlar yükleyen bir kişi olarak çizilmiştir. Hafız’ı Melek’ten bir an önce boşayabilmek için ona başvurulur. “Bizim mahalle imamı Evliya Efendi böyle işleri gayet iyi bilir... Şimdi onu getiririm... Ona üç beş lira verdik mi gelini Hafızdan boş düşürür; hem de talâkı selâse ile” (Güntekin, 1965: 44) sözlerinden İmam’ın bu işleri para için çok defa yaptığı anlaşılmaktadır.

Reşat Nuri, İmam vasıtasıyla dinî kurallardan farklı manalar çıkartmak için uğraşan din adamlarına da yer vermiştir. Dinî nikâhın bozulması için erkeğin eşini boşadığına dair “boş ol, seni boşadım” gibi bir beyanda bulunması gerekmektedir. *Hülleci*’deki İmam ise, Hafız’ın cerre çıkmadan önce Melek’i sakaya söylediği “bu boş testiye bana doldur”

(Güntekin, 1965: 50) sözünden dolayı boşamış olduğunu iddia etmektedir. Şahit olarak da Saka ve Mahalle Bekçisini göstermektedir. Hafız'ın birçok defa testinin boş olduğunu söylemesi ise talâkı selâseye girdiği için nikâhın yenilenmesinin önü kapanmıştır.

İmam Evliya Efendi din adı altında her türlü işi kitabına uydurur ancak her fırsatta şeriata aykırı bir iş tutmadığını da belirtir. Güntekin onun yaptıkları ve söyledikleri arasında bir çelişki yaratarak ikiyüzlülüğüne vurgu yapmak istemiştir. Gecenin bir yarısı mahalle bekçilerini şahit diye yanına alarak öğlen sırf adam daha zengin bir kadınla evlensin diye boşadığı çifti yeniden evlendirmek için hülle nikâhı kıymaya gelmeyi İslam'a aykırı bulmaz da gelinin şahitleri olmadan nikâhın kıyılması teklifini şiddetle reddeder:

İmam

Öyle şey olmaz... Ben şer'i şerife mugayir iş göremem... Kitabünnikâh ikişerden dört şahit bulunmasını zarurî görüyor... Ben sizin hatırlarınız için kendimi cehennem ateşlerinde yaktıramam... (Güntekin, 1965: 81)

Bununla birlikte Adile Dudu'nun geldiğini işiten İmam nikâh duasını dahi dışarıda okumak suretiyle nikâhı kıymış bulunur. Art arda gelen bu tutarsız tavırlar, Reşat Nuri'nin parayı dini kaidelere tercih eden din adamlarına yönelik eleştirileridir.

Reşat Nuri, İmam'ın karşısına Hüllecî Hilmi Efendi'yi çıkararak dini gerçek manada yaşamanın ve onun kurallarına uygun olarak davranmanın sözde değil özde olması gerektiğini göstermiştir. İmam'ın hüllecinin evlendiği kadını boşaması mecburiyetinde olduğuna dair söylediklerini Hilmi Efendi'nin oyunu bozar. Sarıklı bir adam olmadığı hâlde şeriat işlerini onun kadar iyi bildiğini bildiren Hilmi Efendi, İmam'dan söylediği şeyi bir kağıda yazıp vermesini ve kendisinin de bu kağıdı şeyhülislama göstereceğini söyler. Tabii sırf Melek ile Hafız'ın nikâhını yeniden kıyarak, o nikâhtan da yeni nikâh hediyesi adı altında para almak niyetinde olan İmam bunu yapmaz ve böylece Hilmi Efendi de Melek'ten boşanmaz. Hilmi Efendi'nin İmam'ın oyununu bozması ve ona yeni bir oyun oynaması, Sevda Şener'in dikkat çektiği Güntekin'in piyeslerinde iyi niyetli kişilerin bazen hakkını alabilmek için hoyratlığa başvurmaları durumuna örnektir⁴⁰.

Güntekin, İmam'ın usulsüzlüklerini bildiği hâlde ona inanan insanları da eleştirmiştir. Adile Dudu Hafız'a oynanan oyunu bildiği hâlde Melek'in bayılması hâlinde erkeklerin ona dokunmaması gerektiğini söyleyen İmam'ın ulemalığını över, hatta dünyanın böyle insanların yüzü suyu hürmetine ayakta durduğunu ifade eder. Oysa İmam'ın maddi çıkarları uğruna her işi dinin kılıfına uydurabileceği bilindiği için Melek'in Konya'daki amcasının vefat haberini

⁴⁰ Sevda Şener, Güntekin'in *Hüllecî* ve *Hançer* piyeslerinde "hoyratlığa karşı yumuşaklığı, zorbalığa karşı hakseverliği, katılığa karşı anlayışlı ve ince olanı" savunduğunu söyler. "Ne var ki bu iki oyunda da yumuşak başlı, uygar kişiler zorbaların üstesinden gelmek için kurnazlığa başvurmak zorunda kalırlar" (Şener, 1981: 372).

alan ve ondan Melek'e yüklü bir miktarda miras kaldığını öğrenen Şerif, İmam'ın bir yolunu bulup Melek'i tekrar Hafız ile evlendirebileceğinden emindir.

Salahi Molla karakteri de bu başlık altında incelenebilir. Başlangıçta “müderreslikten sonraki mevleviyet payesi denilen dereceye ulaşan büyük âlimlerle “birinci sınıf kadırlara verilen” molla unvanı Osmanlı'nın son dönemlerinde sosyal anlamda değer kaybına uğramıştır (Algar, 2005: 238). Türkiye Cumhuriyeti'nde ise “molla” kelimesi, kılık kıyafeti ve zihniyeti ile yeniliklere ayak uyduramayanlar için aşağılayıcı bir ifade olarak kullanılmaktadır (Algar, 2005: 239). Piyeste İmam, Salahi Molla'yı “bir ulema molla” olarak tanımlar, ancak Güntekin onu Cumhuriyet'ten sonra “molla” kelimesinin uğradığı anlam kötüleşmesi doğrultusunda çizmiştir. İmam'ın tanımına göre Salahi Molla'nın dinî kuralları bilen, onlara göre yaşayan örnek bir insan olması beklenmektedir. Buna karşılık Güntekin serim bölümünde onu murabahacı⁴¹ olarak gösterir. Salahi Molla hem insanlara faizle borç veren hem de borcunu ödemeyen insanları çeşitli yollarla korkutan bir kişidir. Borcunu ödemeyen Şerif'in evine izinsiz girmiştir. Üstelik Şerif ile Hafız'ın babasının ölümüne de dolaylı yoldan o sebep olmuştur:

Rukiye

(...) Rahmetli babacığının ölümüne de o sebep olmadı mı? Babana vaktiyle yirmi lira borç vermişti. Adamcağız bir türlü ödeyemedi derken faiz çoğala çoğala elli liraya çıktı... Bir gün Molla yine kapımıza dayandı. « Efendi evde yok » diye yemin ederiz, inanmaz... Baban. « Hanım ben bari şu sarnıca saklanayım. Mollayı içeri al. Evi arasın da gönlü rahat etsin » dedi... Derken Mollayı içeri aldık. Her tarafı aradı. Babanı bulamadı? Söylene söylene defolup gitti. Bir de « Hadi Efendi... Molla gitti. Çık artık » diye sarnığın kapağını açacak oldumdu, ne göreyim... [Ağlayarak] Babacığın tepe aşağı suya düşüp boğulmamış mı? (...) (Güntekin, 1965: 13)

Faizcilik meselesi dışında Molla, Hafız'ı Zehra ile evlendirip parasını alabilmek için yalancı tanıklık yapmıştır. İmam'ın “testi boş” dediği için Hafız'ın Melek'i boşadığı uydurmasına Salahi Molla'nın “Hanım artık senin namahremindir” (Güntekin, 1965: 51) sözleri ile çanak tuttuğu görülür.

2.2.2 Devlet İşlerinde Yozlaşma

2.2.2.1 Memur ve Memuriyet Eleştirisi

Reşat Nuri piyeslerinde devletin işleyişine yönelik eleştirilerini memurlar üzerinden dile getirmiştir. İşini iyi yapmayan memurları işleyişi aksattıkları için eleştiren yazar, hak ettikleri maaş ve terfileri alamayanlara da piyeslerinde yer vermiştir. Güntekin'in özellikle

⁴¹ “Osmanlılar'da faizle para vermeye, özellikle kanuni sınırın üstünde faiz şartı içeren borç mukavelesine ve aşırı karla satış yapmaya murabaha, faizle para verenlere murabahacı” denilmektedir (Dönmez, 2006: 151)

terfî meselesine devlet kurumlarındaki liyakatsizlik üzerinden yaklaştığı görülür. Terfiler kıdem veya başarı üzerinden değil hatır gönül ilişkileri üzerinden verilmektedir.

Yaprak Dökümü'nde işlerini aksatan memurlardan çok zor koşullarda yaşamak zorunda bırakılan memurlar üzerinde durulmaktadır. Eserin ilk sahne birinci tablosunda yer alan diyaloglarda memurların hak ettikleri yerlere gelemedikleri üzerine konuşulur. Süreyya bu yüzden memuriyeti bırakıp özel sektöre geçmiştir:

SÜREYYA, neşeli ve küstah jestlerle.— (...)Gene düşündüm ki bu memurluk denen şeyin esasında hayır yok. (Masadan atlayıp taklidini yaparak.) Bir alay saçlı, sakallı adam mektep çocukları gibi sıraya girmiş, ardarda birbirinin kuyruğuna yapışmış yerinde sayıyor. Bulunduğu yerde ne kadar tepinsen, öndekini ne kadar kakışlasan nafile... Bilmem kaç yıl geçecek, bilmem kim atılacak veya ölecek, bilmem kimin keyfi yerine gelecek ve sen bir adım ilerleyeceksin. Ölme eşeğim hikâyesi... (Güntekin, 1971b: 6)

Yine bu bölümde memurların kendi maaşlarıyla geçinemedikleri için birbirlerinden sürekli borç aldıkları üzerinde de durulmuştur. Süreyya kendisine olan borcunun bir kısmını ödemek isteyen ihtiyar memura ufak tefek hesaplar karıştırılacak olursa, kendisinin arkadaşlarına ne borçları çıkacağını söyler (Güntekin, 1971b: 9). Memurların kılık kıyafetleri için de “at hırsız” benzetmesi yapılmıştır.

Güntekin, esas olarak emekli memurlara dikkati çekmiştir. Ali Rıza Bey emeklidir ancak “şirketten aldığı 125 lirayı emekli aylığına ekleyerek kıt kanaat” geçinebilmektedir (Güntekin, 1971b: 29). Emekli memurlar ile ilgili durum özellikle Şevket'in düğününün yapıldığı gece kahvehanede bulunan kişiler şahsında belirginleştirilmiştir⁴². Çoğu üst düzey memur emeklisi olan bu kişiler, emekliliklerini bu kahvehanede geçirmektedirler. Onların bu durumu Ali Rıza Bey'in ağzından şu sözlerle anlatılır:

ALİ RIZA.— (...)ya bunlar da olmasaydı, ya rabbi hor, hakir kıyafetlerine bakma. (Eliyle grupları göstererek.) Bu biçarelerin hepsi gün görmüş memleketin hayatında iyi kötü bir tesiri olmuş adamlardır. Büyük memurlar, askerler, hekimler, muallimler ve daha kimler... (Güntekin, 1971b: 36)

Yaprak Dökümü'nde Ali Rıza Bey'in kahvehaneler ile ilgili dile getirdiği fikirler Güntekin'in *Anadolu Notları*'nda yazdıkları ile birebir örtüşmektedir. Güntekin *Anadolu Notları*'nın birinci kitabında kahvehanelerin Anadolu'daki işlevi ile ilgili yazılar yazmıştır. Buna göre Anadolu'yu gezenlerin çoğu bu kahvehaneleri “miskin yurtları” olarak görürler. Ancak Güntekin, akşamın altı buçuğunda gecenin ortasındaymiş gibi yaşayan Anadolu insanı için kahvehaneleri sığınılacak bir liman olarak görür (Güntekin, 2015:147). Benzer bir yaklaşım Ali Rıza Bey'de de görülür. Mutasarrıflık yaptığı yıllarda kahvehanelere düşman olan hatta birkaçının kapanmasına sebep olan Ali Rıza Bey, emekli olduktan sonra fikrini

⁴² Emekliler kahvesi sahnesi birçok eleştirmen tarafından eserin en başarılı ve canlı sahnesi olarak değerlendirilmiştir. bk. (Naci, 1995), (Şener, 1981: 376).

değiştirmiştir. Emekli maaşları ile doğru dürüst geçinemeyen ve bundan dolayı da ailelerindeki itibarlarını kaybeden emekliler kahvehanelere sığınır. Ali Rıza Bey emekli olan yaşlı insanların durumunu şöyle özetler “İhtiyarlık kepazelik... İhtiyara hörmet, ihtiyara muhabbet... Tek kuvveti parasıdır ihtiyarın; (gözleri dalıp giderek.) Olmadığı zamanda...” (Güntekin, 1971b: 37)

Güntekin, Ali Rıza Bey’in bu genel konuşmasından sonra, tek tek kişiler üzerinden de emeklilerin durumu üzerinde durur. Memurlar, öğretmenler, doktorlar vb.’den oluşan bu emekli güruhu etin, yağın zerzevatın ucuzunu bulmak için pazara gidip pazarlık ederler. Eski bir ceza reisi, bu pazarlık esnasında hırpalanmıştır bile. Eski bir defterdar emekli maaşıyla geçinemediği için ev tellallığına başlamıştır. Eski bir maarif azası, boğazına kadar borca batmıştır.

Hülleci’de Hilmi Efendi tapu kâtipliğinden kovulmuş eski bir memurdur. Ancak içinde bulunduğu durum onu hırsızlık yapmaya kadar düşürmüştür. Onun bu kovulma hikâyesi üzerinden memuriyetteki terfi zorluğu üzerinde durulmuştur. O beş yüz kuruş aylığını bin iki yüze çıkarmak için on beş yıl uğraşmıştır. Eserde memurların ancak bir üst seviyedeki memurun ölümü hâlinde terfi aldıkları Hilmi Efendi’nin şanssızlığı çerçevesinde anlatılmıştır. Bu durumu bilen Hilmi Efendi bir hastalığa yakalanan ve durumu başında Yasin okunacak kadar kötü olan kalem mümeyyizinin yerine terfi ister, ancak mümeyyizin iyileşip işinin başına dönmesi ile birlikte Hilmi Efendi elindeki işi de kaybetmiş olur.

Liyakatsizlik, *Tanrı Dağı Ziyafeti*’nde de devletin işleyişine en çok zarar veren meselelerden biri olarak işlenmiştir. Kantemel’in imparatorlara darbe yaptığı gece yanında olan Komutan, Doktor, Parti Reisi ve Lâhut otuz yıldır onun etrafından hiç ayrılmamıştır. Bir müzisyen olan ve devlet işleriyle hiçbir alakası olmayan Lâhut baskının yapıldığı gece Kantemel’e bir marş bestelemiş ve böylece meclisteki milletvekili koltuğunu işgal etmiştir. Lâhut’un bu durumu milletvekilliği boyunca da sürdürülmüştür. Öyle ki bir fikir beyan etmek istediğinde arkadaşları ona görevinin söz değil şarkı söylemek olduğunu hatırlatırlar. Otuz yıldır hiçbir emek harcamadan milletvekilliği koltuğunda oturan Lâhut bu işi bir ekmek kapısı olarak görmekte ve yeni seçimde de adının adaylar listesinde olmasından dolayı kendisinin beş yıl daha sigortalı olduğunu söylemektedir.

Kantemel’in kızını evlendirmek istediği prensi bir anda Washington büyük elçiliğine atamasının altında, yeni kurulacak akrabalık ilişkisinin olduğundan da şu sözlerde bahsedilmektedir: “DAHİLİYE NAZIRI.— Yok, büsbütün de bilmiyor değiliz. Komutan zaten memlekette bu kadar yetişmiş insan varken küçük prensin Vaşington Büyük Elçiliğine tayini başka ne manaya gelirdi?” (Güntekin, 1971a: 113) Ayrıca Kantemel kızını da hava

yüzbaşısı yapmıştır. “O münasebetsizliği de yaptırdılar bana?” (Güntekin, 1971a: 122) sözlerinden bu atamanın da usulüne uygun yapılmadığı anlaşılmaktadır. Kantemel Şaman’ı da gelecek sefer mebus yapabileceğini söyler ve böylece milletin sözünü emanet ettiği kişilerin ne yolla seçildiği bir kez daha belirtilir.

Bir Yağmur Gecesi’nde halka hizmet etmekle görevli memurların kendi işlerinden çok birbirleri ile olan husumetlere kafa yordukları anlatılmaktadır. Kendi içinde dahi uzlaşmaya varamamış bir devlet yapılanmasının halka iyi bir hizmet vermesi beklenemez. Güntekin, bu eserinde halkı ve devleti karşılıklı olarak eleştirmiştir. Devlet yukarıda bahsedildiği üzere kendi içerisinde bir anlaşma sağlayamadığı, iletişim kuramadığı için suçludur. Piyeste belediye ve evkaf arasındaki kavga ve davalar yer almaktadır. Öğretmen Kaya tarafından bu anlaşmazlığın boyutu şu şekilde ifade edilir:

KAYA

(Gülerek)

İtiraz ettiğiniz için ilk evvel size, münevver memurlara çatacağım. Aralarında herkesten ziyade birlik bulunması lâzım gelen bir avuç insansınız... Kaçınız birbirinizle anlaşıyorsunuz? Daha ileri gideceğim, kaçınız birbirinizle dargın değilsiniz? (Güntekin, 1941: 41)

Güntekin, halkevleri için yazdığı bu piyesinde sorunların kaynağı olarak gösterdiği iletişimsizliğin çözüme ulaşmasını sağlamıştır. Yağmurlu gecede toplumsal statünün bir ifadesi olarak kabul edilebilecek kıyafetlerini çıkartmak zorunda kalan memurların aslında iyi ilişkiler kurabilecekleri gösterilmiş olur.

Reşat Nuri, *Ağlayan Kız*’da işini yarım yamalak yapan memurların durumuna değinmiştir. Boğazından ameliyat olup hastanede yatan Defterdar, hastabakıcı Melek’in kendisine ettiği hizmetleri överken her memurun vazifesini onun kadar iyi yapmadığını ikinci perde birinci sahnede dile getirir:

Deft— Canım biraş Meleganım... Biz ne vazifeli memurlar görmüşüzki şeyle yalan yanlış işin ötesini beri ediverirler... Oldu mu oldu... Sen sağ ben selamet... (Güntekin, 1946: 1)

2.2.2.2 Demokrasi Adı Altında Diktatörlüğün Sürdürülmesi

Güntekin *Yaprak Dökümü* ve *Balıkesir Muhasebecisi*’nden sonra gittikçe acılaştan bakışını *Tanrı Dağı Ziyafeti*’nde devlet mekanizmasına çevirmiştir (Şener, 1981: 375). Selim İleri Güntekin’in bu karamsar bakışını yazarın *Çalıkuşu*’ndan sonra geldiği noktayı hesaba katarak değerlendirmiştir:

Anadolu’nun bayındırlıktan uzak yörelerine giden o çok genç İstanbul kızından diktatöre bu yol alış, bu son söz, muhalifle diktatörün bu kucaklaşması, Feride’ye sıkıca sarılmış Muhsine’den bu çifte diktatörlü karabasan ülkesine sürükleniş sevgi ve şefkatin iflâsı mı, Reşat Nuri Güntekin’in ağır bir hakareti mi diye sorulabilir (İleri, 1989: 158).

Yaprak Dökümü ve *Balıkesir Muhasebecisi*'nde aile üzerinden verilen yozlaşma, *Tanrı Dağı Ziyafeti*'nde devlet kanalına çevrilerek genişlik kazanmıştır. Eserde devlet kurumlarındaki liyakatsizlik ve demokrasi görüntüsü altında totaliterliğin sürdürülmesi eleştirilmiştir. Reşat Nuri, oyunu tanıttığı “Devlet Tiyatrosu” dergisinde eserinin de ana omurgasını oluşturan demokrasiden diktatörlüğe evrilme sürecini şu şekilde açıklar:

Mamut ölüleri gibi kelle kulak yerinde, fakat içleri çürüyüp kav haline girmiş koca koca eski zaman devletleri, komandos metotları ile çalışan bir avuç uyanık yeni zaman adamlarının sıkı bir vuruşu ile iskambil kuleleri gibi çöküp yıkılıyorlar. Yerlerine birkaç saatte yep yeni bir hürriyet ve demokrasi cumhuriyeti. Fakat sonrası! İşte asıl mesele bundadır. Eskinin hiç değilse pasif bir mukavemeti olacaktır. Sonra her inkılâp az çok bir zaman ister.

“O bir avuç ateş ve iyi niyet dolu adam yıkmakta müttefikler, fakat yapmakta elbette farklı fikirleri olacaktır. Bunun neticesi, o bir avuç insandan ilk önce bir oligarşi çıkıyor, derken o bünye bir yerinden baş veriyor: diktatörlük. Adeta matematik bir fatalite ile her yerde aynı sonucu veren bir matematik problemi. Bu problemin Çin’de başka türlü, Cezayirde başka (Güntekin, 1954: 7)

Selim İleri’nin “diktatörlük tutkusuna edebiyatımızın hemen hemen tek itirazı” (İleri, 1994: 12) olarak değerlendirdiği *Tanrı Dağı Ziyafeti*'nde imparatorluktan diktatörlüğe geçiş Güntekin’in yukarıda alıntılanan yazısında bahsettiği şekilde gerçekleşir. Askerî eğitim almak için Avrupa’ya gönderilen Kantemel, Mola ve Erhan demokrasi ile tanıştıktan sonra yurda döner ve ülkelerindeki krallık rejimine askerî darbe ile son verir. Ancak yine alıntılanan yazıda belirtildiği gibi rejimi yıkma konusunda hemfikir olan üç arkadaş yeni kurulacak sistemin başına geçecek kişi üzerinde anlaşamazlar. Kantemel ve Erhan arasında bir iktidarlık savaşı başlar. Mücadeleyi Kantemel kazanır. Komutan Mola da onun yanında ikinci adam olarak yer almayı kabul eder ve yeni bir devlet rejimi kurulur. Böylece demokrasi adına kurulmak istenen bir devlet, iktidar mücadelesine seyirci kalarak daha başlangıçta demokrasiden uzaklaşmıştır. Tıpkı askerî darbe ile yönetime el koymak gibi, bu durum da demokrasiye aykırıdır. Ayrıca piyeste çok partili döneme geçişin de temsili bir geçiş olduğu vurgulanmıştır. Bu doğrultuda yapılan seçim de Kantemel’in partisi mağlup konuma düştüğü zaman bir şekilde iptal edilecektir:

LÂHUT, sarhoş.— Sen başımızda olduktan sonra bize korku yok... Elbette bir şey bulursun... Olmazsa bir bahane ile seçimi bozar yeniden yaptırırsın... (Sus sesleri ve işaretler.) Gönderirsin vali ile komutanı... “Yanlış olmuş bu seçim... Fesat karıştırmışlar muhalifler” dersin, sandıkların hepsini yakarlar... Yeni sandıklar yaptırırlar. Altlarına da birer gizli kapak takıldı mı, tek muhalif rey kalmaz (Güntekin, 1971a: 148).

Diktatör’ün kızı Ayel, devlet erkânında bulunan diğer kişilerin aksine babasını eleştirir ve babasının kurduğu düzenin diktatörlükten farklı olmadığını belirtir. Kendilerinin de on iki asır boyunca halkı soymuş imparatorlar gibi davrandıkları yine Ayel vasıtasıyla dile getirilir.

Diktatör ve onun etrafındaki kişilerin otuz yıllık iktidarları boyunca elde ettikleri mal varlığı şu şekilde bildirilir:

KUMANDAN, diktatörü kasederek tantanalı bir eda ile.— Hayır, zafer onundur... İnkılâp onundur...

Her şey onundur... Benim şerefim ve hakkım ancak onun bir fedaisi olmaktan ibarettir...

HAZIR BULUNANLAR, aşk ve şevk ile bir ağızdan. — Hepimiz öyle.

AYEL, hafif bir istihza ile.— Ona ne şüphe? Gerçi biraz bağ, bahçe, apartman, araba, hanımlara inci boncuk oldu ama... Onun fedaileriyiz diye kuru hasır üstünde de oturacak değildik ya... (Güntekin, 1971a: 96)

Piyesteki devlet adamları için kullanılabilecek en uygun söylem “kraldan çok kralcılık”tır. Güntekin’in bir avuç dalkavuk olarak çizdiği devlet adamları Kantemel’e onun kendisinden daha çok inanmaktadır. Kantemel kendisinin bir diktatör olduğunun farkındadır. Arkadaşlarına oynadığı oyunda kendilerine imparatorları gibi bir son hazırlamıştır. Çok partili dönemin ilk seçiminin yapıldığı gün Kantemel bütün devlet ve parti erkânını Tanrılar Dağı’nda otuz yıl önce imparatorlara darbe yapılan saraya davet etmiştir. Gündüz ördek avına çıkılır akşam da ziyafet verilir. Bu, otuz yıl önce Kantemel, Mola ve Erhan’ın on kardeş içerisinde savaşı kazanıp ülkenin yönetimini ele geçiren imparatora yaptığı baskına benzer bir baskındır. Böylece Kantemel kendisinin o imparatorun pek de farklı olmadığını bir kez daha göstermiş olur.

Ayel ve Telsizci arasında geçen diyalog da demokratik rejimin ne olması gerektiği ile ilgili konuşulması nedeniyle önemlidir. Güntekin bu diyalogda neyin demokrasi olmadığı üzerinde durmuştur. Başlangıçta diktatörlüğün eleştirisini yapan Ayel burada diktatör olmakla suçlanmaktadır:

TELSİZCİ.— Bana sigara kutusunu uzatırken belki evet... Fakat ondan evvel beni haşlarken, hatta hükümet erkânını haşlarken babanızın kim olduğunu pekâlâ biliyordunuz, yani canınız istediği zaman haşlama, tehdit, küçültme canınız istediği zaman (işaretlerle) sırt ve çene okşama ile ağzına bir sigara ile iltifat... Bu şekilde demokrasi kediler için pek iyidir, ama benim işime gelmiyor... (Güntekin, 1971a: 121)

Demokratlığın iligine kadar işlediğini iddia eden Ayel, bu sözleri söylediği için Telsizci’yi babasına idam ettirmek ister. Yazar, tek bir konuşmada bu kadar uç iki fikri dile getiren Ayel aracılığıyla tezatlık oluşturarak duruma bir kez daha vurgu yapmıştır. Hasan Ali Ediz, piyesin Yeni Tiyatroda sahnelenmesinin ardından kaleme aldığı yazısında Ayel’in eserdeki varlığının *Tanrı Dağı Ziyafeti*’ni zayıflattığını belirtmiştir. “Bu kızın garip davranışları, tuhaf gönül macerası esere kuvvet vermekten ziyade onu zayıflatan bir yama intibainı verdi.” (Ediz, 1957: 5)

Güntekin *Tanrı Dağı Ziyafeti*’nde geri kalmış bir toplumda demokrasinin nasıl uygulanabileceği hakkında da düşünür. Kantemel ve Erhan arasında yaşanan ikinci çatışma bu

doğrultudadır. Kantemel'in cumhurbaşkanlığının birinci yılında Erhan ona bir komplo hazırlar ve bu komplonun gerekçesi olarak da kendisinin cumhurbaşkanı olamamasını değil Kantemel'in cumhurbaşkanı olmak yerine diktatör olmasını gösterir. Kantemel aslında birlikte devirdikleri rejimin bir devamıcısıdır. Güntekin bu noktada iki taraflı bir çıkmaza değinmiştir. Buna göre devirdiği rejimin devamcısı olmak kadar, geri kalmış bir ülkede demokrasiyi uygulamak da meseledir. Bu düşünce Kantemel'in ağzından aktarılmıştır:

Erhan bana, memlekete vaat ettiğimiz hürriyetin nerede olduğunu soruyor, ben ona bu kadar geri bir memlekette baskısız, otoritesiz nasıl inkılâp yapılabileceğini soruyordum. Bu suallerin ikisine de cevap yoktur, ikimiz de hem haklı hem haksızız. Aradan bu kadar yıl geçti. Bugün tekrar karşılaşmak yine bana galiba haklı olarak “kendi usulünle otuz yılda kaç çuvaldız boyu yol aldın” diye soracak. Ben de ona galiba haklı olarak: senin dediğin yolu tutaydım bu kadar da ilerleyecek miydik?... (Güntekin, 1971a: 137)

Seçime hile karıştırılması da piyeste demokratik rejimin göstermelik oluşuna bir göndermedir. Çok partili döneme geçilen ilk seçimde Şaman kendi bölgesindeki oyları seçim gününden önce toplamıştır. Ayrıca da Şaman oy pusulalarını önceden açmış ve bölgede seçimi kimin kazanacağını önceden bildirmiştir. Muhafif partiye oy veren iki kişiden birinin ölmüş olduğunu duyan Diktatör'ün “İsabet olmuş. Muhafif diye nasıl olsa yaşatmazlardı adamcağızı” sözleri ise ülkede farklı fikirlere karşı saygı duyma anlayışının henüz yerleşmediğinin ispatıdır.

Tanrı Dağı Ziyafeti'nde kişiler kesin çizgilerle belirlenmemiştir. Lâhut, Diktatör, Şaman, Ayel, Komutan ve Telsizci dışındaki Parti Reisi, Başvekil, Dâhiliye Nazırı, Doktor, Vali gibi kişiler şahsi hiçbir özellik taşımamaktadır. Her biri aynı ağızdan konuşuyor izlenimi yaratmaktadır. Bu durum piyesin sahnelenmesinin ardından yazılan değerlendirme yazılarında da eleştirilmiştir⁴³. Ancak piyeslerinde Babaefendi, Ali Rıza Bey, Tahir gibi canlı karakterler yaratmakta usta olan Güntekin'in bu tavrı bir gerekçeye dayandırılmalıdır. Hasan Ali Ediz bu durumu diktatör ve dalkavukların dünyanın her yerinde aynı kişilik özelliklerini göstermeleriyle açıklar (Ediz, 1957: 5). Ayrıca Güntekin'in ilk olarak 1954'te Küçük Sahnede sahnelenen bu eserin aslında Türkiye'nin yakın tarihine yönelik bir hiciv denemesi olduğu da yine o dönem konuşulmuştur⁴⁴. Sezai Güneş, Reşat Nuri'nin piyesleri hakkında kaleme aldığı bitirme tezinde bu yorumu daha da ileriye götürerek Diktatör'ün İsmet İnönü olduğu yorumunu yapmıştır (Güneş, 1972: 270). Lütfü Ay ise meseleye “eserde, kendi inkılâbımızın, Serbest Fırka denemesinin ve son demokrasi hareketlerimizin belli başlı meselelerini ve insanların görür, tanır gibi oluyoruz” (Ay, 1954: 19) şeklinde yaklaşmıştır. Bu tavır doğrultusunda düşünüldüğünde Güntekin'in bu eleştiriye göze sokarak Türkiye'de yaşanmış

⁴³ bk. (Ay, 1954: 19), (Yalçın, 1954: 16).

⁴⁴ bk. (Arpad, 1957: 4), (Hoyi, 1957: 2, 5). Rey, 1957b: 3), (Ay, 1954: 19).

bir olay şeklinde yansıtmak yerine, Orta Asya’da hayalî bir devlet üzerinden yansıttığı ancak karakterlere mahallî özellikler yüklemeyerek olayı Orta Asya topraklarının dışına taşıdığı düşünülebilir. Güntekin bu durumun ipucunu, eserini tanıttığı yazısında demokrasi niyetiyle başlanmış ancak diktatörlükle sonuçlanmış rejimleri dünyanın her yerinde aynı sonucu veren matematiksel bir denklem gibi tanımlayarak verir ve bu durumun Çin’de başka, Cezayir’de başka şekilde halledilmesi gibi bir durum olmadığını söyler (Güntekin, 1954: 7).

2.2.2.3 Devlet Kurumlarına Yönelik Eleştiri Eksikliği

Tanrı Dağı Ziyafeti’nde hükümete ve devlete mensup kişiler Diktatör’e yönelik hiçbir eleştiride bulunmamaktadırlar. Bundan dolayı Kantemel’in demokratlıktan diktatörlüğe evrilmesinde onların payı büyüktür ve eserdeki güldürü onlar üzerinden verilmektedir. Birçoğu siyasi herhangi bir geçmişi ya da eğitimi olmaksızın Karkum İmparatorluğu’nun devrildiği zaman Kantemel’in yanında yer aldıkları için bu mevkilere getirilmiştir. Burada Güntekin, yönetimlerin devletin önemli kadrolarına kendi ideolojisindeki kişileri geçirerek liyakatsizlik yoluna gitmelerini eleştirmiştir. Lütfi Ay “hemen hemen üniversal bir konu üzerine sosyal ve politik bir hiciv komedisi” (Ay, 1954: 19) olarak tanımladığı *Tanrı Dağı Ziyafeti*’nde diktatörün etrafında toplanmış kişileri ağacı içten içe kemiren kurtçuklara benzetmiştir:⁴⁵

(...) Diktatör’ün muayyen bazı inkılâbları gerçekleştirdikten sonra karşılaştığı “iç buhran”ın anahtarını da vermektedir. Yetiştirdiği “demokrasi ağacı”nın kendi kendine peyda ettiği kurdlarla nasıl kemirildiğini ve nasıl bir “diktatorya” halini alıvermiş olduğunu gören, yarının ne olacağını acı acı düşünen temiz yürekli, ileri görüşlü, vatanperver bir diktatörün dramıdır bu (Ay, 1954: 18).

Güntekin bu kişileri hem Kantemel’e koşulsuz şartsız inanan ve onun her istediğini yapan dalkavuklar olarak hem de kötü günde Kantemel’i yani yol arkadaşlarını satan ikiyüzlüler olarak çizmiştir. Bu kişilerin bireysel anlamda sivrilen herhangi bir özelliği de verilmeyerek tek tiplilikleri vurgulanmıştır. Yazar bu tavrı bazı yerlerde daha da ileriye götürerek onları bir ağızdan koro şeklinde konuşturur. Bu bir arada konuşmalar genellikle Kantemel’e yönelik methiyelerde kendini gösterir. Kantemel’in yalnızca siyasi politikalarının değil günlük yaşam ile ilgili sözlerinin üzerine de söz söylenmez. O yorulmamışsa, onlar da yorulmamıştır. Onun on saat olarak hatırladığı süre asla on iki saat olamaz:

DİKTATÖR, tekrar ayağa kalkar.— Talihsiz bir gün arkadaşlar... On saat tam on saattir bataklığı tarıyoruz.

LÂHUT.— Ne onu, tam on iki saat güzel ekselâns, on iki.

(Yine telaşlı sus sesleri ve işaretler.)

PARTİ REİSİ, Lâhut’a.— Sen yorgunluktan vaktini de şaşırdın.

⁴⁵ Bu benzetme bizzat Güntekin tarafından eserde de yapılmıştır. bk. (Güntekin, 1971a).

DİKTATÖR, gülerek.— Ah bu artistleri Lâhut yirmi bu kadar seneden beri mebustur. Aranızdadır. Fakat Başbuğ'un on dediği saatin on iki olamayacağını öğrenememiştir (Güntekin, 1971a: 142-143).

Devlet erkânı Kantemel'in seçimin olduğu gün kendilerini ördek avına çağırmasına itiraz etmek yerine arkasından konuşmayı tercih ederler. Sarayda Kantemel'in gelişinden önce gerçekleşen toplantıda Dâhiliye Nazırı Kantemel'in seçim günü onları buraya toplamasının yanlış olduğunu dile getirir. Ancak burada daha çok kişisel menfaatlerin tehlikeye girmesinden dolayı yaşanan bir kızgınlık söz konusudur, ülkenin selameti için yapılan herhangi bir eleştiri bulunmamaktadır. Dâhiliye Nazırı seçim sonucunda kendi partilerinin galip geleceğinden emin olduğu hâlde “şekil bakımından” da olsa görevinin başında olmak ister. Dâhiliye Nazırı kendi iktidarlarını sarsma ihtimaline karşı çok partili döneme karşıdır ve bu kararından dolayı Kantemel'i suçlar. Ayrıca Kantemel'in halkın arasına korumasız karışmak istemesini de tedbirsizlik olarak görür. Demokratik yönetimler için önemli olan bu iki hususun Dâhiliye Nazırı tarafından olumsuz karşılanması, Kantemel'den önce devlet ve hükümet erkânının diktatörlüğü kanıksamamış olduklarını göstermektedir. Ayrıca, bu bölümde Kantemel'e yönelik eleştirinin bir günah işleme hissi ve suçluluk duygusu yarattığı görülür:

BAŞVEKİL, sıkıntılı bir vaziyette ellerini uğuşturarak.— Büsbütün de hakkınız yok denemez arkadaşlar... Fakat elimizde ne var? Öyle istedi, öyle olacak. Kendi kendimize “elbette bir hikmeti vardır” diyeceğiz. Başbuğumuz hiçbir yaptığında yanılmamıştır, “bunda da öyledir”, diyeceğiz ve doğrudur, hakikat budur.

DAHİLİYE NAZIRI.— Doğrudur, ona benim imanım var. Kantemel hiçbir işte yanılmamıştır, fakat bu onun hiçbir zaman yanılmayacağını garanti edemez. Ne kadar büyük olursa olsun o da nihayet bir insandır.

(Parti reisi müstesna, hazır bulunanlarda hayret, birbirlerine ürkek bakışmalar).

BAŞVEKİL, şaşkın tereddütler içinde.— Fakat konuşmamız garip bir şekil alıyor (Güntekin, 1971a: 114-115).

Kantemel, hem “tenkitsizlikten kokacağız” (Güntekin, 1971a: 148) sözlerinden anlaşıldığı üzere bu durumdan şikâyetçidir hem de aslında bu durumun müsebbibidir. General Erhan ile olan ikinci karşılaşmasında geri kalmış bir toplumda yeniliklerin ancak baskı ve şiddet ile uygulanabileceği görüşünü savunan Kantemel, ülkede yarattığı baskı ortamı ile birlikte kendisine yönelik söylenecek her türlü sözün de önünü kesmiş olur. Kantemel kendisinin demokrasi oyunu oynadığını halkın da bildiğini ancak belli etmediğini şu şekilde dile getirir:

DİKTATÖR, gülmesi geçtikten sonra.— Kız sen buna bilâkis memnun olmalısın. Demokrat olduğunu söylediğin zaman gülüyorlar hiç olmazsa. Halbuki ben nutuklarımda büyük kalabalıklara bunu söylediğim zaman gülmüyorlar, alkışlıyorlar... İşin acınacak tarafı bu. Kendim için de memleket için de otuz yıldan beri ben demokrasinin oyununu oynadım, daha biraz evvel bataklarda ördek avından dönerken sandalımız çamura saplandı, etraftan birkaç kişi yardıma geldi. Güçleri yetmeyince ben de

çizmelerimle suya girerek sandalın bir tarafına yapıştım. (Acı bir gülümseme ile.) Onlar da gülmediler... Ne demokrat Başbuğ diye alkışladılar beni, felâket burada (Güntekin, 1971a: 124).

Yakınma ile karışık alay içeren bu sözlerde kendi konforu için harekete geçen Kantemel halk tarafından kahraman ilan edilmiştir.

Kantemel'i eleştirmekten yoksun olan bu kişiler aynı zamanda eleştirilmeyi de sevmeyizler. Amerikan eğitim modeline göre yetişmiş, ne düşündüğünü söylemekten çekinmeyen Ayel'in kendilerine yönelik eleştirilerinden rahatsız olurlar. Buradaki tezatlık Komutan Mola vasıtasıyla dile getirilmektedir. Millî eğitimin temel prensibi olan "çocukları Amerikan terbiyesine göre yetiştirmek" sadece Ayel bünyesinde dahi hazmedilemiyorken, bu politikanın sonucu olarak memleketin bütün çocukları Ayel gibi Amerikan terbiyesiyle yetiştirildiğinde sonuç ne olacaktır (Güntekin, 1971a: 112). Bu durum, devletin vaatleri sözde bıraktığının uygulama noktasında harekete geçmediğinin göstergesidir.

Eleştiri eksiliği yalnız devlete yönelik değildir. Aynı zamanda parti içerisinde de farklı fikir ve görüşlere yer verilmemektedir. Lâhut bir milletvekili olmasına rağmen partinin bazı toplantılarına alınmaz. Ayrıca parlamentoda da sürekli susturulduğunu "Parlamentoda da öyle. Ne zaman ağzımı açsam susturur... Yirmi bu kadar yıldır mebusum... Dört çift lakırdı söyletmedi bana..." (Güntekin, 1971a: 109) sözleriyle ifade eder. Lâhut bir sanatçı olarak çoklukla gerçeklerin dışavurumcusu olarak kabul edilebilir. Ancak onun dışavurumları bilinçli şekilde gerçekleşmek yerine, bir gaf olarak ortaya çıkar. Çoklukla alkollü dolaştığı için otokontrolünü kaybeden ve bundan dolayı da gerçek duygu ve düşüncelerini dile getiren Lâhut'un bu tutumu Kantemel tarafından şöyle değerlendirilir:

DİKTATÖR, şakacı tavrını kaybetmemekle beraber heyecanla.— Bırakın... Hürmet edilmesi gereken bir sestir o ses.

Etrafındakilerin daima güzel kelimelerle peçeledikleri gerçeğin çırıl çıplak sesidir o. Otuz yıldan beri beni arasına gafletlerimden uyandıran onun gafları olmuştur. Bırakın... Ben de insanım... Benim kulaklarım da gerçeğin sesini işitsin arada bir... (Güntekin 1971a: 149)

Kişilerin devletin başındakileri menfaatleri uğruna "efendi" olarak benimsemesi Şaman üzerinden anlatılmıştır. Eskiden, imparatorluk zamanında münecimlik vazifesini yerine getiren Şaman, imparatora darbe yapıldığı gece kaçmayı tercih etmiştir. "Efendim" diyecek kadar benimsediği birini bu kadar çabuk bırakıp kaçması onun şahsi çıkarları ile ilgilidir. İmparator'dan sonra yeni ekmek kapısı, Kantemel olduğu için yeni "efendi"si de odur:

ŞAMAN.— Sayı saymasını pek bilmem. Kırk yıl mı? Elli yıl mı? Efendimiz, imparator efendimizi kovalıdan beri.

DİKTATÖR.— Niye ikisine birden Efendimiz diyorsun?

ŞAMAN.— O da efendimiz de ondan... O gitti yerine bu efendimiz geldi. Hangisi gelirse Efendimiz odur... (Güntekin, 1971a: 128)

Şaman'ın bu tutumu Kantemel'in oyununda devlet ve hükümet erkânının aldığı tavır ile büyük benzerlik gösterir. Kantemel'in oynadığı oyunda başkentten gelen telgraflarla muhalif partinin seçimi önde götürdüğü ve bu partinin başında da imparatorun daha önce de iktidar mücadelesine girdiği Erhan'ın bulunduğu ortaya çıkar. Seçimin kaybedilmesi dışında ülkede ihtilal de çıkmıştır. Kendi hayatları da baş düşman Erhan nedeniyle tehlikeydedir. Böyle bir durumda dahi ona inanmaktan başka çareleri olmadığını düşünerek Kantemel'e itaat ederler. Bu tutum kendi başlarına düşünme yetilerini kaybetmeleri ile bağlantılıdır, onlar da Şaman'ın yıllar önce yaptığı gibi “efendi” arayışı içerisindeyler. Diktatör'ün isteyenlerin kendi yoluna giderek canlarını kurtarabileceklerini söylemesi üzerine Dâhiliye Nazırı “Bize sitem etme, Başbuğ otuz senedir kafamızı ve kalbimizi sana bağladık, kendi başımıza ne yapmalı. Halimiz mi var bize yol açık diyorsun” (Güntekin, 1971a: 168) yanıtını verir. Ölüm ile kalım arasında geçen bu anlar aslında herkesin eteklerindeki taşları döktüğü anlardır. Yıllardır oluşturulmuş olan siyaset ortamı Genç Mebus tarafından dile getirilir. Genç Mebus, piyesin sonunda herkesin yüzündeki maskeyi düşürecek sözleri söyleyerek ateşi fitilleyen kişi olur:

GENÇ MEBUS, ateş püskürerek.— Korku mu? fakat ben daha korkacak yaşta değilim, askerliğimde Çin hudutları içinde üç kişi ile bir Çin karakolunu basmaya gittiğim için devletin en büyük madalyasını verdiniz. Siz bana ölümle değil, sözden korkmayı öğrettiniz, askerliğimi bitirdikten sonra memleketin en parlak gençleriyle beni de aranızda aldınız, vazifeniz hakikatleri söylemektir dediniz... Sonra ne zaman ağzımızı açtıksa hâlâ bu saat'te de yaptığınız gibi sus dediniz, kaşlarınızı ağzınızı burnunuzu oynatarak başınızı öte tarafa çevirdiniz, “sus o daha senin anlayacağın şey değil çocuk” dediniz. Memleket gençliğini takımımızla dejenere ettiniz... (Güntekin, 1971a: 171)

Nihayetinde, otuz yılda Kantemel'e yöneltilmeyen eleştiri bir gecede gün yüzüne çıkmış olur. Bunun sebebi ise Kantemel'in güç kaybetmesidir. Dahiliye Nazırı, onun kendilerine hiçbir zaman kıymet vermediğini, onları dilleri bağlı otomatlar hâline getirdiğini söyler. Buna Kantemel'in verdiği cevap ise oldukça düşündürücüdür:

DİKTATÖR, otoriter bir jestle hepsini durdurarak.— Düşündüklerinizi söyletmedim. Kabul, fakat düşünmediklerinizi söylemeye de ben mi zorladım sizi? Susamaz mıydınız. Hiç değilse üstelik hakikati söyleyecek olanları da bucak bucak etrafımdan kaçırdınız, münafık, müzevir diye lekeliyordunuz (Güntekin, 1971a: 172).

Devlet erkânı Erhan'ın içeriye girmesiyle birlikte yeni efendilerini belirlemiş olur. O içeri girer girmez bir ağızdan “Yaşasın General Erhan... Yaşasın kurtarıcımız.” (Güntekin, 1971a: 179) sesleri yükselir. Lâhut'un otuz yıl önce Kantemel için yazdığı kahramanlık marşını Erhan için tekrar okuması ise ikiye bölünmüşlüğü derecesine yapılmış bir vurgudur. Şaman'ın yıllar önce imparatora yaptığı ile diğerlerinin Kantemel'i yarı yolda bırakmaları arasındaki benzerlik, her dönem ve yönetim biçiminde böyle dalkavukların bulunduğu

yapılmış bir göndermedir. Kantemel'in oynadığı oyunun farkına vardıklarında yani seçimi kendi partilerinin kazandığını anladıklarında ise yine tek dertleri koltukları olmuştur. Kantemel'i eleştirdikleri için yerlerinden olacaklardır. Güntekin'in karamsar bakışı piyesin sonunda bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Çünkü Diktatör onları oturdukları koltuktan kaldırmak yerine, onların gönlünü alır. Kantemel'in onları gönderse bile yerlerine aynı vasıflarda başka kişilerin geleceğini söylemesi devlet içerisindeki koltuk sevdalısı dalkavukların bir devirdaim içerisinde yenilendiği anlamına gelmektedir.

Sevda Şener, trajik ile komiğe sık sık yer değiştirtmesi yönüyle Reşat Nuri'nin çağdaş kara komedya yazarları çizgisinde olduğunu söylemiştir (Şener, 1981: 375). Nilüfer Yalçın ise, *Tanrı Dağı Ziyafeti*'nin Güntekin'in oyunu tanıttığı yazısında söylediği gibi bir komedi olmadığını belirtir. Komedi yalnızca oyunun sonunda bütün karakterlerin sarılıp barışması, ciddiyetin şakaya dönüşmesi değildir. Oyundaki kişilerin komik olması ve insana neşe vermesi de beklenir. Oysa *Tanrı Dağı Ziyafeti*'nde olayın merkezinde olan Diktatör komik değil “patetik”tir. Ülkeye demokratik bir yönetim getirmek isterken bir diktatöre dönüşmüştür. Üstelik bu durumun onu rahatsız ettiğini de konuşmalarında belirtmiş, yaşanan durum karşısında kabullenmekten başka çare bulamamıştır. Bütün bunlar Diktatör'ü gülünç değil acınası yapar. Diktatör'ün etrafındaki “parazitler” de aynı durumdadır. Bir zamanlar aynı ideal uğruna savaştıkları adamın radikal değişimi ve bu doğrultuda kendilerinin de değişmek zorunda kalarak kişiliksizleşmeleri komik değil hazindir (Yalçın, 1954: 16). Yalçın'ın bahsettiği bu durum da kara mizah ile açıklanabilir. Piyeste gülünmemesi gereken bir durum komik hâle getirilerek konuya dikkat çekilmiştir. Özellikle Diktatör'ün arkadaşlarına söylediği son sözler bu doğrultuda düşünülebilir:

DİKTATÖR, sahte bir hayretle.— Neden? Hele bak, şakaya kızılır mı, ben sizin ne olduğunuzu bu gece mi öğreniyorum? Ben diktatörüm . (Muhabbetle kollarını açarak.) Sizden vazgeçebilir miyim? Sizin yerinize gelenler başka türlü mü yapacaklar. (Erhan'ı göstererek.) Yarın bununla tekrar bozuşabilirim. Fakat sizlersiz yaşamam kabil mi? Siz benim kanımın içindesiniz (Güntekin, 1971a: 182)

2.2.2.4 Devlet İşlerinde Usulsüzlük

Tanrı Dağı Ziyafeti'nde devlet işlerinin yasa ve nizam ile hallolmadığı bir ülke düzeni çizilmiştir. Kantemel'in bakanlar ve milletvekilleri üzerinde olan etkisi ve onların da bundan faydalanmaları bu durumun sebebidir. Kantemel cumhurbaşkanı olarak seçim günü bütün devlet büyükleri ve partilileri hiç kimseye haber vermeden ördek avına çıkarmaktadır. Kendisi de Dâhiliye Nazırı'na haber vermeden kafasına göre hareket etmektedir. Dâhiliye Nazırı'nın cumhurbaşkanının güvenliğinden sorumlu olduğu hâlde nerede olduğunu bilmemesinden dolayı başvurduğu istifa blöfüne Başvekil'in verdiği cevap işlerin usulüne uygun değil, hatır

gönül ilişkileriyle yürütüldüğünün göstergesidir: BAŞVEKİL, yorgun ve hafifçe müstehzi.— Uğraştırma beni... İstifa edeceksin, arz edeceğim... “Kim oluyormuş o... Ben git demeden nereye gidiyormuş” diyecek... sen de tabî...(Güntekin, 1971a: 102)

Kantemel'in de kendi koyduğu kurallara uymadığı durumlar vardır. Tapınaklar kanununa göre köşkte bulunan tapınak mühürlüdür. Ancak Şaman iç içe iki kapıdan mühürsüz olanı kullanır ve tapınağa sürekli girer. Kantemel de kendi koyduğu yasağı delerek tapınağa girmek ister. Kanunların gerçekte yürütülmeşi kriz anında Parti Reisi tarafından dile getirilir. Seçimlerin aleyhlerinde sonuçlanmaya başladığını öğrendikleri ilk anlarda Kantemel'in cumhurbaşkanı olduğu için kanunlara göre sorumsuz bir adam olduğunu belirtmesi üzerine Parti Reisi “ Kanuna göre yine öyle ol fakat ne yapılacaksa sen emret, kanunla gerçeğin ne alâkası olur?” tepkisi durumun açık şekilde ifadesidir.

2.3 Ahlaki Ekonomik ve Kültürel Sorunlar

Güntekin'in piyeslerinde, kültür ve ahlak sorunları genellikle Batılılaşma çerçevesinde bir arada ele alınmıştır. Reşat Nuri, Cumhuriyet'ten sonra kaleme aldığı piyeslerinde yüzünü Batı'ya çeviren ülkenin içerisinde bulunduğu değer karmaşasına dönemin diğer piyes yazarları gibi dikkat çekmiştir. Yazara göre yeniliği yanlış anladığı hâlde ona uygun yaşadığını düşünen kişiler ile onu görmezden gelenler arasında bir çatışma yaşanmaktadır. Bu çatışmanın dönemin diğer piyeslerindeki sonuçları Sevda Şener tarafından tespit edilmiştir:

Dram türünde, değişime ayak uyduramayan gelenekçi birey ile bu değişimi yeterli bulmadığı için onun karşısına geçen aydın kişinin mutsuzluğu sergilenir. Komedyada türünde ise züppeler, taklitçiler, alafrangalık özentisi içinde olanlar taşlanır (Şener, 1971: 14).

Güntekin'in piyesleri için de bu tespit oldukça yerinde olacaktır. Dram türünde yazılmış olan *Yaprak Dökümü*'nde geniş şahıs kadrosuna rağmen Ali Rıza Bey'in yaşadığı hayal kırıklığı merkeze alınmıştır. *Balıkesir Muhasebecisi*'nde ise kendini millette bağlı bir idealist olarak gören aslında yaşadığı hayatın konforundan vazgeçemeyen Necdet gülünç düşürülmüştür. Maddiyatın manevi değerler karşısında sürekli yükselişe geçtiği böyle bir ortamda iltimas, yolsuzluk ve rüşvet önüne geçilmez bir hâl almıştır. Ancak tüm bu kötümser tablo içerisinde yazarın çözümü eski değerlere bağlılığı sürdürüp yenilere sırt çevirmek değildir. O, ikisinin ortasında hem Anadolu'da yetişmiş hem de Cumhuriyet'in yeniliklerine ayak uydurmuş *Eski Şarkı*'nın Yusuf'u gibi kişileri ideale yakın bir şekilde çizmiştir.

Değişimin temele alındığı eserlerde yozlaşmaya vurgu yapmak için paranın manevi değerler karşısında kazandığı güce yer verilmiştir. Böyle bir ortamda namuslu bir yaşam ve idealler çöküşe uğramıştır. *Yaprak Dökümü*'nde maddi doyumsuzluk kardeşi kardeşe, evladı babaya düşürerek trajik bir hâl almıştır. *Eski Borç*, *Felaket Karşısında* adlı kısa oyunlarda ise

durum daha çok bireysel meseleler temeline oturtulmuştur. *Eski Borç*'ta maddi desteğin karşısında manevi özveri istenmiş, bu özverinin sömürüye dönüşmemesi için gerçekleştirilen karşı tavır haklı gerekçelere dayandırılmıştır.

Reşat Nuri, para ile emek arasındaki ters orantıya toplumsal değişim ve insan doğasından kaynaklanmak üzere iki şekilde eğilmiştir. Toplumdaki bozulmayı merkeze aldığı eserlerinde paranın yolsuzluk, rüşvet gibi yasadışı yollarla kazanılması yaygınlık kazanmış, namusu ile geçinmek isteyen kişiler zorluklar yaşamaya başlamıştır. Bu eserlerde namusuyla para kazanan insanlar kıt kanaat geçindikleri için ya değişim karşısında çocuklarını koruyamamış, ya da onları koruyabilmek için namuslu bir yaşamdan vazgeçmiştir. Diğer taraftan *Hüllecî* ve *Ağlayan Kız*'da toplumsal yaşantıdan bağımsız olarak doğuştan tembel olan kişiler başkalarının sırtından geçinmeyi yaşam tarzı hâline getirmiştir.

Piyeslerde savaşların ülke ekonomisi üzerindeki olumsuz sonuçları yansıtılmıştır. Güntekin, savaş dönemlerinde Anadolu insanının yaşadığı sefalet ayna tutmuştur. *Eski Şarkı* ve *Bir Yağmur Gecesi*'nde olaylar farklı savaş yılları içinde geçmiş olmasına rağmen kendi kaderine terk edilmiş olan Anadolu'nun kurtuluşunu idealist gençlerin sağlayacağı yargısının altı çizilmiştir. Devlete karşı suçlayıcı bir üslup kullanılmamıştır.

Ekonomik sıkıntıların Batılılaşma ve değer kaybı açısından işlendiği tek piyes ise *Balıkesir Muhasebecisi*'dir. Vurgunculuğun yaygınlaşması değer kaybının nedeni olarak gösterilebilir. Vurgunculuk ve evlilik arasında başka bir yol bulamayan insanlar ahlaksız bir yaşama adeta sürüklenmiştir.

2.3.1 Ahlaki Sorunlar

2.3.1.1 Zenginlik ve Emek Arasındaki Orantısızlık

Güntekin piyeslerinde kolay yoldan para kazanan kişilerin refah içinde yaşamalarına karşın işlerine emek sarf edenlerin hak ettikleri ekonomik rahata ulaşamaması durumuna yer vermiştir. Yenilik hareketleri ile birlikte değişen toplum yapısını incelediği piyesleri *Yaprak Dökümü* ve *Balıkesir Muhasebecisi*'nde ekonomik refaha yasa dışı yollar ile ulaşılmaktadır. Değişen birçok değer gibi emek vererek çalışmak da 20. yüzyılda önemini yitirmiştir. Bu eserlerde hak ettiği değeri kazanamayan kişilerin memurlar arasından seçilmesi de devlet mekanizmasına yönelik bir eleştiri dili geliştirildiğinin bir göstergesidir.

Yaprak Dökümü'nde Ali Rıza Bey uzun yıllar namusuyla para kazanmasına rağmen ailesini kıt kanaat geçindirir. Buna karşılık, memuriyeti bırakıp gümrük kaçakçılığı yapan Süreyya iki ayda rahat bir yaşama kavuşur. Eserde nasıl zengin olduğu bilinmeyen Leyla'nın

sevgilisi Tevfik vardır. Tevfik, Güntekin'in *Balıkesir Muhasebecisi*'nde bahsettiği savaş sonrası ortaya çıkan vurgunculardan biridir.

Balıkesir Muhasebecisi'nde zengin hayat vurgunculuk neticesinde görülür. Tahir Balıkesir'de çok çalışmasına rağmen kıt kanaat geçinen bir memurdur. İstanbul'a gelişi durumu değiştirir. Çocuklarını Avrupa'da okutacak, onlara kotralar, arabalar alacak kadar zengin olur. Olaylar Tahir'in İstanbul'daki yaşantısı esnasında geçer. Balıkesir'deki yaşantıdan ise diyaloglarda bahsedilir. İstanbul'daki hayat içkili davetler ve lüks içinde geçmektedir. Balıkesir ve İstanbul'daki iki farklı yaşam tarzında zenginlik ve emek arasında ters orantı bulunmaktadır. Balıkesir'de çok çalışıp, az para kazanan Tahir, İstanbul'da az çalışıp çok para kazanır. Ancak onun, haram karışmamış tek paranın muhasebeciliğinden kalan üç yüz yirmi iki kâğıt emekli maaşı olduğunu söylemesi İstanbul'da kazandığı paranın ne şekilde elde edildiğinin açık bir ifadesidir.

Sevda Şener, güldürü gibi görünse de *Balıkesir Muhasebecisi*'nde aslında karamsar bir havanın hâkim olduğunu belirtir (Şener, 1981: 375). Bu karamsar havanın Tahir'in hâl ve tavırlarıyla acı bir komediye dönüştüğü de söylenebilir. Çünkü aslında Tahir'in taşkınlıklarında içten içe yaşadığı hayatla dalga geçen bir hava sezdirilir. Güntekin, değişen dünyaya ve değerlere bu yolla yaklaşır. Nitekim de zengin hayatın şaşasına kendini en çok kaptırmış görünen Tahir, bu zenginlikten vazgeçmek isteyen ilk kişi olur. Zaten eşinin baskısıyla, çocukları için bu hayatı tercih ettiği ortaya çıkınca Huriye ve çocukların Tahir'den daha az suçlu olmadıkları bir kez daha ortaya çıkar.

Çalıştığı meslek grubu dolayısıyla çok çalışıp az para kazanan kişiler dışında, sırtını birilerine dayayarak kendi çalışmayan asalak tiplere de yer verilmiştir. *Hüllecî*'deki Şerif ile *Ağlayan Kız*'daki Abdullah bu tiplere örnektir. Bu eserlerde durum değer yitiminden ziyade insanların doğası bazında ele alınmıştır.

Hüllecî'de Şerif kırk yaşlarında olmasına rağmen kardeşinin cerden kazandığı para ile hayatını sürdüren veya çeşitli üçkâğıtlar çevirerek para kazanma yolunu tutan bir karakter olarak çizilmiştir. Helal para kazanmanın emek neticesinde olması gerektiğini aklından bile geçirmeyen Şerif, para için kardeşini, kendisinden hamile kalan bir kadınla evlendirmeyi bile göze alır. Ayrıca İslami bir maske arkasında gizlenen Şerif, kardeşini daha zengin bir kadınla evlendirmek için hile olarak kabul edilebilecek bir şekilde kardeşini boşatır ve sonrasında hülleyle başvurur. EmegİN kutsiyetinin farkına varamamış olan Şerif piyesin sonunda gülünç duruma düşürülerek cezalandırılmıştır. Melek'in kendisine oynanan oyunu fark etmesi üzerine beş parasız kalmış, Zehra'yı hamile bırakan sahte evliyanın aslında Şerif olduğu anlaşılınca da onunla kendisi evlenmek zorunda kalmıştır.

Ağlayan Kız'da Sara'nın babası Abdullah herhangi bir gelir kaynağı olmaksızın yaşamını idame ettirmektedir. Parasını bitirip, kariyerinden de olunca, beş altı yaşlarında annesiz kalan Sara ile İbrahim ilgilenmiştir. Abdullah bu vasıta ile İbrahim'e sırtını dayamıştır. Onu bir ekmek kapısı olarak görmüştür. Kızını da bu yüzden onunla evlendirmek ister, çünkü bu onun İbrahim üzerinden devam ettirdiği hayatına "kayınbaba" sıfatını ekleyerek meşruluk sağlayacaktır. Bu durum Sara'nın aktarımıyla birinci perde ikinci tablo sahne birde şöyle özetlenmiştir:

Sara— (...) Sara, biz fukarayız dedi, benim ilerisi için büyük tasavvurlarım var ama bilinmez. Sıkı zamanlarımızda bizi o elimizden tutmuşdu. Bugün bile ben adeta onun çiftliğinde kâhyayım. Onun için sen İbrahimle evlenecek olursan... (Güntekin, 1946: 14)

2.3.1.2 Maddi Değerlerin Öncelik Kazanması

Güntekin, insan ilişkilerinde manevi değerlerin öneminin azalmasına karşılık maddi çıkarların kıymetlenmesine piyeslerinde değinmiştir. *Yaprak Dökümü* ve *Balıkesir Muhasebecisi*'nde durum yine toplumsal değişim ile ilişkilendirilmiştir. Ali Rıza Bey'in toplum ile olan çatışmasının temel çıkış noktası da budur. Ali Rıza Bey manevi bir değer olarak kabul edilebilecek namus kavramını, maddi kaygılarının önüne koyduğu için yaşadığı dönemden kopmuştur. Ayrıca manevi değerler üzerinden şekillenmesi gereken evlilik kurumunda ekonomik denkliğin aranması da yine maddiyatın maneviyat üzerindeki baskısı olarak ele alınmıştır. Yapılan iyiliğe karşılık beklenilmesine de *Eski Borç* piyesinde değinilmiştir. Burada manevi bir değer olarak görülebilecek iyiliğin maddi karşılık beklentisi ile yapılması nedeniyle tezat bir durum oluşturulmuştur.

Yaprak Dökümü'nde 20. yüzyılın değişen değer yargılarına vurgu yapılmıştır. Bu dönemde para ve gösteriş bütün değer yargılarının önüne geçmiştir. Para aile ilişkilerine dahi zarar vermeye başlamıştır. Eserde Leyla ve Necla paralı bir eş bulmak için birbirine düşmüştür. Necla ablasının eski nişanlısı ile parası için evlenmek ister ve bu kararını bildirirken sarf ettiği sözler maddi değerlerin iki kardeş arasına dahi nasıl girdiğinin en açık ifadesidir:

NECLÂ, haykırarak.— Sırtına iki paralık bir lutr manto geçirdin diye ne oldum delisi oldun değil mi? Öksürükten ciğerleri dökülen parmak kadar kızkardeşinden bir eski çorabını esirgedin, zengin karısı oluyorum diye hepimize tepeden baktın, Allah senin gibilerin burnunu böyle kırar işte ahlâklı hanım. (Kudurarak ve ağlayarak.) Babam bir fanila için üstüme yürüdüğü gece bana karşıdan güldüğünü unuttum mu sanırsın? Kocam yeni kürk aldığı zaman eskisini sana vereceğim dediğini unuttum mu sanırsın, (kürkü yakalar, fırlatarak.) Şimdi ben başım gözüm sadakası onu sana bağışlıyorum (Güntekin, 1976b: 90) .

Çocuklar parasızlıktan dolayı babalarını azarlar hâle gelmişlerdir. Ali Rıza Bey için para otoriteyi otorite de çocuklar üzerindeki söz hakkını kaybettirmiştir. Kendilerine istedikleri hayatı sunmayan bir babanın çocukların hayatına müdahale etmeye hakkı yoktur. Necla bu “yer demir gök bakır” durumundan istifade ederek Abdülvehap’la kaçmıştır.

Eserde para kazanma hırsı ile namuslu yaşamak da karşı karşıya getirilmiştir. Şevket karısının istekleriyle baş edemediği için hırsızlık yapmıştır. *Balıkesir Muhasebecisi*’nde de para ile namus/dürüstlük çatışması görülür. Olayların İkinci Dünya Savaşı yıllarında geçtiği eserde, çok para kazanmak için insanın namus ve dürüstlüğünden vazgeçmesi gerektiği vurgulanmıştır.

Eski Şarkı’da Batılı tarzda yaşam Züleyha’yı millî değerlerinden uzaklaştırmanın yanı sıra aşırı maddeci de yapmıştır. Züleyha değişen dünya ile birlikte aşka olan inancını yitirmiş, aşkı eski ve geri kafalı insanların inandıkları bir masal olarak değerlendirmiştir:

ZÜLEYHA, aynı mahzun istihza ile— (...) Harp sonu dedikleri bu yeni dünyamızda artık bu masala kulak tutan kalmamış gibidir, sade bizim için söylemiyorum bütün dünyada böyle Roman ki aşk demektir, şimdi artık hiçbir ağır başlı romanda aşk yoktur, hele o gülünç “ilanı aşk” bunlar bu gün ancak gülmek için kullanılan kelimelerdir. Evlenecek genç insanlar âdet yerini bulsun diye, birbirlerine tekrar ederler hepsi bu...

AYŞE.— Kolej sizi böyle yaptı... Ne iyi olmuş da babacığım vaktiyle beni.

ZÜLEYHA, can damarına dokunulmuş belli belirsiz bir sinirlilikle sözlerini keserek.— Değil Ayşe, bunu basit insanlar böyle söylerler, kolej meselesi hatta tahsil meselesi de değil, bu değişen zamanın en ağır meselesidir (Güntekin, 1971b: 153-154).

Aşka inancını yitiren ve her şeyi akılla açıklamaya çalışan Züleyha’nın kalbi insani duygulara kapanmış gibidir. Adaya geldiğinden itibaren kendisine her türlü özeni gösteren Ayşe’yi dahi “basit insan” olarak tanımlamaktan çekinmez. Yukarıdaki diyalogda görüldüğü üzere Züleyha’nın manevi duygularının zayıflamasına sebep olarak okuduğu okul ve değişen yaşam koşulları gösterilebilir. Züleyha’nın aşka inanmayan bu tutumu aile kurumuna zarar veren bir tavır olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Güntekin Yusuf ile Züleyha’nın evliliklerinin bitmesine sebep olarak Züleyha’nın radikal fikirlerini gösterir. Güntekin, bir röportajda bu evliliğin bitmesinin sorumlusu olarak onu gösterdiğini şöyle aktarır:

Bir tez piyesi yazmak iddiasında olaydım; piyeste birini bulur, kendisi ile beraber temiz bir Anadolu çocuğunu da yıkıp giden Züleyha’ya: “Eski Şarkı mı? Hürriyet mi? Öde bakalım bunların harcını” dedirtirdim (Güntekin, 1976: 132).

Felaket Karşısında adlı bir perdelik kısa oyunda para evliliğin karşısında bir engel olarak çıkarılmıştır. Buna göre ekonomik olarak birbirine denk olmayan insanların evliliği uygun değildir. Sözlendiklerinde karşı tarafın ekonomik durumuna uygun olan Nermin babasının iflas etmesi neticesinde fakir kalınca karşı tarafça kendilerine layık görülmez.

Güntekin, Nermin ile babasını saygılı ve gururlu insanlar olarak çizmiştir. Nişanın bu ekonomik eşitsizlik dolayısıyla yapılmaması teklifi de zaten onlardan gelmiştir. Karşı taraf ise bu teklifi onaylayarak maddi ve manevi değerler arasındaki seçimlerini maddiyattan yana kullanmış olur.

Eski Borç'ta esas olarak yapılan iyilik karşılığında girilen beklenti üzerinde durulmuştur. Burada iyilik manevi bir değer, beklenti ise maddi bir karşılık olarak düşünülebilir. Leyla, Pervin'in ailesinin yaptığı iyiliklerin altında ezilmektedir. Zengin bir tüccar olan babası iflas edip hapse düşmüş ve Pervin'in babası tarafından kurtarılmıştır. Görünüşte bu aile Leyla'yı Pervin'den ayırmaz, kendi kızları gibi sahip çıkar ancak hakikatte ona her zaman Pervin ile eşit olmadığı mesajını verirler:

Leylâ— (...) Görünüşte beni Pervin'den ayırt etmiyorlardı, değil mi? Pek küçükken ben de öyle zannediyordum. Pervinle bir kardeş gibi oynuyorduk. Fakat o bir titizlik, bir haksızlık ettiği vakit ben ağzımı açamıyordum; o kadar haşarı bir çocuk olduğum halde o ne derse başımı eğiyordum; demek ki hiçbir şeye aklımın ermediği zamanlarda bile bu aileye karşı olan borcumuzu hissediyordum (Güntekin, 1931a: 41).

Leyla her zaman Pervin'in şımarıklıkları karşısında boyun eğmek zorunda bırakılmıştır. En basit bir oyunda bile yenilmeyi hazmedemeyen Pervin'in gönlünü yapmak için bir dadı Leyla'ya şu sözleri söyler: “O sizin velinimetinizin çocuğu...Onu geçmek sizin haddiniz mi? Siz de arkasından koşun.”(Güntekin, 1931a: 41) Bu ihtardan etkilenen Leylâ, Pervin'in babası Lütfü Paşa dolayısıyla girdiği okulda, Pervin'in ailesinin “ne ettik de okumasına vasıta olduk.” (Güntekin, 1931a: 42) şeklinde düşünmesine engel olmak için bildiği çoğu bilgiyi söylemez. Leyla sorulan sorulara verilecek en doğru cevapları bildiği hâlde susmuştur. Ancak onlar bununla da yetinmeyerek Pervin'in okuldaki öğretmenlerin öğrencileri kayırdığına dair yazdığı mektubu, Leyla'nın üstüne almasını istemiştir. Bu suçu üstlenen Leyla okuldan uzaklaştırılarak onlara olan borcunu ödemiştir.

Piyeste, kötü niyetli kişilerin yaptıkları “sözde” iyiliklerin altında kalan kişilerin bağımlı hâle geleceği vurgusu da yapılmıştır. Kendisini birine borçlu hisseden bir birey her zaman bu yükümlülük altında ezilir ve özgür düşüncelerini ortaya koyarak rahat hareket edemez. Leyla bunun farkına vardığı için duruma son vermiştir:

Leylâ— Borcunu ödeyen pişman olmaz, abla. Leylâ bilâkis kurtuldu; sâde malûmat neye yarar? Bugün kendimi bir kuş kadar hafif hissediyorum; gurursuz bir âlimden, esir ve zelil bir ruhtan kim istifade eder? gurursuz, istiklâlsiz milletler gibi gurursuz şahıslar da ne kadar zengin, âlim, bahtiyar olursa nâfile!.. (Güntekin, 1931a: 43)

Leylâ okuldan kovulmayı göze alarak esaret altında kalmaktan kurtulmuş, hayatı kendi doğruları ile yaşayan bağımsız bir birey olmuştur.

2.3.1.3 İltimas, Yolsuzluk ve Rüşvet

Reşat Nuri Güntekin, tavsiyenin kendi nesline adeta bir ders gibi öğretildiğine *Anadolu Notları*'nda değinmiştir. Bu durum genellikle devlet işlerinde kullanılır. Çünkü halk “elinde herhangi bir neviden bir nüfuz bulunan insanın hatır, gönül, tavsiye, iltimas denen şeylerden daha derin bir şey”e itaat edebileceğine inanmaz. Onlara göre bir doktor vazifesinin kutsallığı gereği hastasına ihtimam göstermez. Bundan dolayı “en cahil insan bile” iltimas kelimesini kullanır ve ondan medet umar (Güntekin, 2015: 22). Maddiyatın gittikçe yaygınlaştığı, manevi değerleri onun önünde tutan kişilerin toplumdan dışlandığı bir dönemde rüşvet paranın gücünü kullanarak olmaz sanılan işlerin gerçekleşmesini sağlayan bir araç olarak eserlere yansımıştır. Yolsuzluk ise insanların kolay ve çok para kazanmak için yasaya aykırı davranarak tuttuğu işler olarak işlenmiştir.

Balıkesir Muhasebecisi'nde Tahir yolsuzluk yaptığı gerekçesiyle tutuklanır. Şerif Ali, Tahir'in sayesinde Balıkesir'deki satış şubesine müdür olur. Bunlar dışında Tahir kendisini tutuklamak için gelen komişere “Yani demek istiyorum ki Allah daima iyilerin mükâfatını ihsan eder... Hem öteki dünyada hem de bu dünyada... Temiz vicdanınıza sığınyorum...” (Güntekin, 1971a: 42-43) sözleriyle rüşvet teklif eder. Tahir'in birlikte çalıştığı insanlar aklanmak için mahkemeye yanlış beyanlarda bulunurlar. Mahkemeyi bir futbol oyununa benzeten Ramiz, ifade esnasında aralarında paslaşarak birbirlerini kurtarabileceklerini söyler. İdealist felsefe öğretmeni Namık ise düştüğü durumun umutsuzluğundan dolayı öğrencisi Necdet'ten babası Tahir Bey'in yanında çalışabilmek için tavsiye ister. Görüldüğü üzere *Balıkesir Muhasebecisi*'nde iltimas, yolsuzluk ve rüşvetin bir arada işlendiği görülür. Güntekin bu üç kavramı bağlantılı şekilde ele alarak ve bunları sürekli hâle getirip olağanlaştığına vurgu yaparak toplumdaki kokuşmuşluğun derecesine dikkat çekmiştir. Daha önce de bahsedilen piyesteki karamsar hava da esas olarak buradan beslenmektedir.

Yaprak Dökümü'nde ise kendi hâlinde bir memurken bir anda işten ayrılan Süreyya iki ay içerisinde ekonomik olarak kendisini toparlar. Ancak bu gelirin aslında gümrükten mal kaçırmak şeklinde yolsuzluk neticesinde sağlandığı ortaya çıkar.

Yaşanılan çağda paranın açamayacağı kapı yoktur. İnsanların onun uğrunda meslek ahlakını, namusunu hiçe saydıkları görülür. Abdülvehap, gece yarısı kendisi ve arkadaşlarını mahallenin huzurunu bozdukları gerekçesiyle uyaran bekçilere para vererek durumu kurtarır. Muzaffer Bey, evlilik dışı hamile kalan ve kürtaj olmak zorunda kalan sekreter kız Leman'a para vererek kendini aklamaya çalışır. Aslında Leman ve Muzaffer arasında karşılıklı hazzaya dayalı bir çıkar ilişkisi vardır. Muzaffer vereceği para karşılığı alacağı tensel hazzaya, Leman ise paranın kendisine tanıyacağı imkânlarla odaklanmıştır.

Olca Öner Toy *Anadolu Notları*’ndaki yazıların Güntekin’in kurmaca eserlerinin kaynaklarından biri olduğuna daha önce dikkat çekmiştir (Öner Toy, 1989: 19). *Eski Şarkı* piyesindeki istasyon sahnesi bu bakımdan oldukça önemlidir. Bu sahne Güntekin’in yazma sürecinde zaman zaman Anadolu’da yaşadıklarından faydalandığını gösteren bir belge niteliğindedir. Güntekin *Anadolu Notları*’nın birinci cildinin “İstasyonda” bölümünde Anadolu’da iltimas ve tavsiyenin geldiği durumu göstermek amacıyla kendi anılarından örnek verir. Bu durum iş hayatında o kadar çok başına gelmiştir ki, tavsiye isteyecek istasyon memurunun niyetini önceden anlar ve ondan uzaklaşmaya çalışır. Guatr hastası bir kadına hastalığıyla ilgili moral vermeye çalışırken, kendisinin doktor olduğundan şüphe eden köylüler hastanedeki doktorun kendilerine iyi muamele etmesi için tavsiye yazmasını isterler (Güntekin, 2015: 18, 21). Bu anının kurmaca esere aynen tatbiki *Eski Şarkı*’da bulunmaktadır.

Eski Şarkı’da Yusuf’un Züleyha’yı uğurladığı istasyonda Yusuf eşini Afyon’daki hastaneye yetiştirmeye çalışan köylüye bir tavsiye mektubu yazar. *Anadolu Notları*’nda Güntekin’in yakındığı gibi burada da köylüler tavsiye olmadan doktorların kendileri ile ilgilenmeyeceğini düşünmektedir. Yusuf tıpkı Güntekin gibi Anadolu insanındaki tavsiye olmadan işlerinin daha zor hallolacağını düşünme durumundan şikâyet etmektedir. Güntekin, bu durumu halkın memura ve vazife denen şeye inanmamasına bağlar (Güntekin, 2015: 22). Ancak bunu yaparken de tek tek insanları suçlamak yerine, toplumsal zihniyeti eleştirir⁴⁶. *Eski Şarkı*’daki istasyon memuru, *Anadolu Notları*’ndaki memur gibi Haydarpaşa istasyonunun kasasından birkaç lira çaldırmıştır. Bunun için bu görevden alınarak Anadolu’ya gönderilmiştir. Ancak o, bu sürgünün kendi hatasından dolayı değil arkasını kollayacak kimse olmamasından dolayı başına geldiğini düşünür. Güntekin durumun vahametini ve gülünçlüğüne daha açık anlatabilmek için esere bir de mahkeme için tavsiye isteyen bir köylüyü dahil etmiştir⁴⁷. Anadolu insanındaki memura güvenmeme durumu öylesine bir hâl almıştır ki mahkemenin adaletine dahi güvenilmez.

Ayrıca *Eski Şarkı*’da Anadolu insanının içinde bulunduğu fakirlikten dolayı başvuru kanun dışı bir uygulamaya da yer verilmiştir. Müşerref’in henüz on dört yaşında bile değilken evlenebilmesi için Kaymakam Nihat Bey tarafından bir hile uydurulmuştur.

⁴⁶ Güntekin tavsiyenin kendi nesline adeta ilkökul sıralarında öğretilen bir ders olduğunu belirterek şu örneği verir:

Ben, şu aşağıdaki hikâyeyi daha ilk mektep çocuğuyken hocamdan dinlediğimi hatırlıyorum.
-Allah, İbrahim Peygambere ileride dünyaya bir âhir zaman peygamberi geleceğini müjdelediği zaman İbrahim Peygamber ellerini açmış: “Aman Yarabbi! Benim sulbümünden gelsin.” diye yalvarmış. İltimas ve tavsiye işte o zamandan başlamıştır (Güntekin, 2015: 22).

⁴⁷ Bu kişi, Güntekin’in *Anadolu Notları*’nda yer almaktadır. Notlarda, bir toprak meselesi nedeniyle Adana’ya giden ve bundan dolayı jandarmaya yakınan ihtiyar köylünün piyese yansıtılmasıdır. Ancak *Anadolu Notları*’nda Güntekin bu kişinin tavsiye mektubu isteyeceğini düşünerek uyuma taklidi yapar ve hikâyenin devamını dinlemez (Güntekin, 2015: 21-22). Bu köylünün hikâyesi notlardaki hikâyenin devamı niteliğindedir.

Ancak Güntekin bu meseleyi, kaymakamın hukuksuzluğuna değil, ailenin yoksulluğunun boyutuna dikkat çekmek için ele almıştır. Yoksulluk öyle bir boyuttur ki, evden bir boğazın eksilmesi bile ailenin lehinedir. Ayrıca yüksek istidatlı ve çalışkan bir yönetici olmasına rağmen iki binden daha az nüfuslu adada görev yapan Nihat Bey'in memlekete daha faydalı olabileceği bir yere nakli için bir tanıdık gerekmektedir.

Babür Şah'ın Seccadesi adlı eserde Hacı Murat daha fazla para kazanmak amacıyla antika olmayan eski eşyaları antikaymış gibi satmaktadır. O, eski eşyalara nasıl antika görünümü verdiğini şöyle anlatır:

Hacı— (Hiddetle) Sermayeden zarar edeceğim ya ne sandın?. Senin yirmi senelik pis rahleni dört yüz senelik bir antika şekline sokmak ne kadar emek ve para sarf ettiğimi biliyor musun? Günlerce rutubetli mahzenlerde bırakacaksın, toprakların altına gömeceksin. Sonra yine günlerce ateşlerin karşısında kurutacaksın... Üstünü seksen bir türlü pislikle ova ova aşındıracaksın... Bu ihtiyar halimde göz nuru döktüm, kıl testerelerle kurt yeniklerine benzeyen delikler açtım. Sen antikacılığı kolay mı sanıyorsun? (Güntekin, 1931b: 4)

Hacı Murat'ın antikacılığın gerçekten bu şekilde yapıldığını düşünerek “sen antikacılığı kolay mı sanıyorsun?” demesi ise oldukça ironiktir. Sahtekârlık yaparak insanları dolandıran Hacı Murat, bu işi yaparken harcadığı emeği çok hayırlı bir iş yapıyormuşçasına dillendirmekten çekinmez. Yakın dostlarını, ahabplarını, paraya gerçekten ihtiyacı olan insanları dahi bu şekilde dolandırmaktan sakınmaz. Nabi'den bir liraya aldığı rahleyi on beş liraya satarak kâr eder. *Bu Gece Başka Gece* adlı oyunda da Hacı Murat'a benzer bir kişinin, oyun kişisi olmamakla birlikte, varlığından bahsedilmektedir. Molla'nın dersten geçirilmesi için Haydar'a ricada bulunduğu çocuğun babası Göksu oturaklarını boyatıp yıldızlatarak Şah İsmail'in tenceresi diye turistlere satmaktadır.

Reşat Nuri'nin piyeslerindeki en büyük başarılarından biri de oyun içinde oyun kurması olarak değerlendirilir. (Şener, 1981: 376). *Babür Şah'ın Seccadesi*'de de oyun içinde oyun kurgusuna rastlanmaktadır. Hacı Murat'ın paraya ne kadar düşkün olduğunu bilen Nabi Efendi ve arkadaşları bir araya gelerek Hacı Murat için bir hile hazırlarlar. Antikacı dükkânına “âsarı atıkaya olan merak ve vukufîle meşhur Mısırlı Sabir Paşa” (Güntekin, 1931b: 5) olarak giren doğramacı çırağı, Nabi Efendi'nin eski keçe seccadesinin Babür Şah'ın üzerinde namaz kıldığı seccade olduğunu söyleyerek ona değerinin çok üstünde bir fiyat verir. Bunu duyan Hacı Murat da Paşa'dan süre ister ve Nabi Efendi'den seccadeyi ucuza aldıktan sonra Paşa'ya satarak kâr etme amacı güder. Önceden planlanmış bu oyun sayesinde Hacı Murat kıymetsiz bir seccadeye üç yüz lira vermiş olur. Burada ilginç olan Hacı Murat'ı dolandırmak için uğraşan kişilerin yöntem olarak ona yakın bir yol seçmesi yani dolandırıcılık yapmasıdır. Güntekin, Hacı Murat'ın karşısına dürüst birini çıkararak ona ders verdirmek

yerine, kendisi gibi açığız kişileri çıkararak gülünç düşürmüştür. Piyenin sonunda Hacı Murat oyuna gelip Nabi'den üç yüz liraya aldığı seccadeyi üç yüz yirmi liraya bir Alman turiste satmıştır. Neticede Hacı Murat yirmi lira kazanarak yine kâra geçmiştir. Piyesteki bu son, bu düzenin ikiyüzlülük ve sahtekârlıkla işleyen bir çark olduğuna yapılmış bir vurgudur.

Ağlayan Kız'da başhemşire Şevket Abla rüşvet ve iltimas karşısında tavır takınmış ideal bir kişi olarak çizilmiştir. Kliniğin yöneticisi konumunda olan İbrahim için dahi olsa hiç kimseye ayrıcalık tanınmamasından yanadır. İbrahim düğününe davet ettiği Melek için erken çıkış istemediği için pişman olduğu zaman Şevket Abla birinci perde sahne altında “ona imkân yokdu...” (Güntekin, 1946: 7) cevabını verir. Ayrıca Güntekin bu eserinde de “rüşvet”in toplumda ne kadar çok yaygınlaştığına dikkat çekmiştir. Defterdar hastaneden taburcu olurken hastane ücreti dışında hastane personeline de ayrıca bahşış vermek istemiştir. Bu girişim de yine ikinci perde ikinci sahnede Şevket Abla tarafından engellenmiştir:

Şevk— Affedersiniz hastahanede bahşış kabul edilmez.

Deft— canım size değil ya, çoluk çocuğa...

Şevk— Bahşış almak herkes için şiddetle yasaktır.

Deft— (Biraz alınmış) Usule diyecek yok. Ancak el altından da olmaz mı dersiniz?

Şevk— Hayır... Başlarına geleceği bilirler...

Deft— Başka yerlerde bilirler ya... Hani paranın yüzü sıcaktır da ...

Şevk— Bizde değil... (Güntekin, 1946: 2)

Bu Gece Başka Gece'de birçok kişi Haydar'dan çıkar sağlamak amacıyla ona yaklaşır. Molla, babasından yüklüce para aldığı bir çocuğun fazla not verilerek geçirilmesini ondan ister. Ricada bulunmadan önce kişilerin Haydar ile iyi geçinmek için sarf ettiği çaba ise iltimasa giden yolda insanların düştüğü ikiyüzlülükleri gösterir niteliktedir. Molla yanık muhallebinin mis gibi sakız koktuğunu iddia eder. Mahmure çeşitli ciltelerle onu ikna etmeye çalışır. Haydar'ın evliliğinden sonra “hürriyet” dediği rahat hayatında kadınlara karşı olan zaafi da hem onu böyle bir hayata alışkın olmadığı için yaşadığı acemilikler dolayısıyla komik düşürmüş hem de çıkarları amacıyla birbirleriyle yakınlık kuran insanların varlığına ışık tutmuştur. Yıllar sonra karşılaştığı Daktilo Nigar ile yeniden bir ilişki kurmak isteyen Haydar, onun aslında evli olduğunu ve kendisine eşinin Erzurum'a çıkan tayinini İstanbul'a aldırabilmesi için sıcak davrandığını anlar. Hüsnü de aynı şekilde bu durum dolayısıyla alay konusu olmuştur. Biri dansçı biri solist olan Pandora ve Hasret ile yaşanan üçüncü perde birinci tablodaki ikinci sahne bu açıdan önemlidir Pandora'nın sevgilisi Çamur Memed'in ise işini hallettirebilmek için sevgilisini Hüsnü ve Haydar'ın yanına göndermesi namus kavramının çıkarlar karşısındaki değerini göstermek için esere dahil edilmiştir. Aynı durum, Mahmure ve Daktilo'nun Haydar'a karşı aldığı tavırda da mevcuttur.

Molla'nın karıştığı işler de bu başlık altında değerlendirilebilir. Molla'nın üç yüz lira karşılığında insanlara diploma dağıttığı ve kendi hukuk diplomasının sahte olduğu ortaya çıkmıştır. Bundan dolayı Molla kendisi avukatlık yapamaz ancak bulduğu davaları barodan avukatlara dağıtarak komisyonculuk yapar:

Haydar— (...) Gerçi yazıhanenin mekânı tabelası muayyen adresi yok... Fakat ne çıkar? Tanrının da mekânı yok. Fakat bu onun varlığına, kuvvet ve azametine mani mi? Bir elinle davaları toplarsın, ötekiyle onları seni çekemiyen barolu arkadaşlardan darda kalanlara ulûfe dağıtır gibi dağıtırsın... Sen kendin bir barosun be Molla bey... Ne söylüyorsun... (Güntekin, Ty.a : 30)

2.3.2 Ekonomik Sorunlar

2.3.2.1 Birinci Dünya Savaşı Öncesi Anadolu'nun Durumu

Hançer'deki olaylar Çanakkale'de 1911'de geçer. Birinci Dünya Savaşı'na çok yakın bir tarih olan 1911'de ülke ekonomisinin bozulması esere yansımıştır. Hacı Ali bağlarında üzüm, elma yetiştirerek tüccara satan bir çiftçi iken topraklarından daha fazla kâr elde etmek ister ve topraklarında ispiroto fabrikaları açar. Ancak Birinci Dünya Savaşı'na girilmesi ile birlikte Çanakkale Boğazı kapanacağı, işçiler askere alınacağı, Çanakkale'deki fabrikalara asker el koyacağı için şirketin senetleri düşmektedir. Güntekin, savaş koşullarının ülke üzerindeki ekonomik etkilerini Hacı Ali'nin şirketi üzerinden eserine yansıtmış olur.

2.3.2.2 Millî Mücadele Sonrası Anadolu'nun Durumu

Eski Şarkı'da Cumhuriyet'in ilk yıllarında Anadolu'da yaşanan yönetsel boşluk ve ekonomik güçsüzlük üzerinde durulmuştur. Reşat Nuri, bu duruma yeni kurulan devletin her şeye yetişememesi şeklinde haklı bir gerekçe sunsa da, eserdeki ada vasıtasıyla Anadolu'nun sefalet içindeki insanlarına ışık tutmayı ihmal etmemiştir.

Yokluk bakımından Güntekin'in Nuh peygamberin gemisine benzettği bu adanın nüfusu iki bin kadar, geçim kaynağı ise biraz zeytin, bir parça incir ve keçiyoynuzu ile keçi peyniridir. Bunları limana uğrayan küçük bir vapura beş on liraya satarlar, bu paranın yarısı da vergi olarak devlete ödenir. Bu durum ada halkının eline geçen parayı oldukça azaltmaktadır.

Müşerref'in ve Hacer'in evlendirilmesi de ekonomik yetersizlikler doğrultusunda düşünülebilir. Hacer, yaşadığı yoksulluktan kurtulsun diye kendisini taciz eden kişiyle evlendirilir. Zehra'nın ekonomik durumu öylesine kötüdür ki evden bir boğaz eksilsin diye kızı Müşerref'i çok küçük yaşta evlendirir. Reşat Nuri, piyeste bu durumu kuru bir gerçeklikle değil acınası bir gülünçlikle vermiştir:

BABAEFENDİ, Fenerci'nin yanından kalkarak.— Ben bilirim kime sopa çekmek lâzım ama ne yapacaksın (birden parlıyarak Zehraya) Bre sen değilsin parmak kadar kızı Balıkçı'ya verip gönderiyorsun kim bilsin nerelere?

ZEHRA.— Ay ben katil olacağım. Vermeyecektim de ne haltlar yedirecektin be bunak? Hortlayasica oğlun bu kadar haşaratı başıma bırakıp denizin dibine gitti.

BABAEFENDİ.— Oğlum denizin dibinde hava tebdili yapmağa gitmiştir, yine sizin için gitti.

ZEHRA, ağlayarak.— Görüyor musunuz parmak kadar çocuğumu elimle veriyorum, yaşı daha on dört bile yok, kaymakam beye nikâh için bir hilye uyduruncaya kadar bir ayağını öpmediğim kaldı.

KAYMAKAM, bağırarak ve gülerek.— Hay Allah belânı versin be Zehra Hanım. Size bir iyilik edelim dedik adamı böyle teşhir mi ederler? Beni mahkemelere mi verdireceksin?

(Yine gülüşmeler). (Güntekin, 1971b: 208)

Eserde Fenerci'nin durumu da ekonomik yetersizlikler üzerinden incelenebilir. Aslen Karadenizli olan Recep Ağa memleketinde iş istihdamı olmadığı için adaya yerleşmiştir ve elli yıldır eşi ve çocuklarından ayrı yaşamaktadır. Eşi ile altı ay birlikte kaldıktan sonra yedi ay askerlik yapmış, daha sonra da para kazanabilmek için bu adaya gelmiştir. Eşinin ona yazdığı mektupta “beni aldığında on dört yaşında idim, ak saçlı kadın oldum” (Güntekin, 1971b: 163) “Ya sen ne oldun? Gel dünya gözüyle birbirimizi görelim” (Güntekin, 1971b: 164) sözleri ekonomik yetersizlikten dolayı yaşanan çaresizliğin gösterilmesi açısından önemlidir.

Yine yeni kurulmuş bir devletin her şeye yetişmesi beklenilemeyeceği fikrine dayanılarak, olayın geçtiği güney Anadolu'daki ada, kendi kaderine terk edilmiş şekilde çizilmiştir. Babaefendi'nin hikâyesi adanın kaderiyle de doğrudan bağlantılı olması yönüyle önemlidir. O, 1897 Osmanlı-Yunan savaşından sonra güney Anadolu kıyılarına yerleşmiştir. Girit'te Kolonel Vaso'ya karşı çete muharebesi yapmıştır. Girit elden gidince ailesi ile birlikte bu adaya yerleşmiştir. O dönemde ada eserin geçtiği zamandaki gibi terk edilmiş değildir. Limanda vapurlar, yelken gemileri bulunmaktadır. Ancak muharebelerin başlamasıyla birlikte ada Anadolu'dan ayrı düşmüştür. Ada halkı karşı kıyılara kaçmış, yalnızca çok ihtiyar ve yoksullar adada kalmıştır. Böylece bu güney Anadolu adası kimsesizliğe mahkûm edilmiş olur. “Bu kuş uçmaz kervan geçmez adaya” (Güntekin, 1971b:121) müfettiş bile uğramaz, bundan dolayı Babaefendi her türlü hizmeti Kaymakam'dan bekler:

BABAEFENDİ.— Kaymakam bey... insaf ediniz... anarşidir be anarşi... Girit gibi bir yer olmuştur burası... karışan yok, görüşen yok... kimse de metelik vermez. Biraz nizam koyunuz rica ederum... siz devletsiniz (Güntekin, 1971b: 121).

Kimsesizliği kanıksamış olan Babaefendi aile işlerine dahi Kaymakam'ı karıştırır:

BABAEFENDİ.— Gelinim olmuş, çocuklarım olmuş taba'yı şâhânedan değildir onlar, hariç es kanundur onlar. Siz vereceksiniz hepsinin terbiyesini...

KAYMAKAM.— Yâni senin gelininle kızlarını devlet mi terbiye edecek?

BABAEFENDİ.— Ne sandınız idi?. Kolaydır memleketin büyüğü olmak? At nalı gibi mühür taşımak? Emredeceksiniz, dinlemezlerse atacaksınız hapisde, atacaksınız suratlarında iki samar (Güntekin, 1971b: 122).

Aslında Babaefendi'nin bu tutumu, rejim değişikliği karşısında Anadolu insanının geliştirdiği tavra dair de yorumlanabilir. Cumhuriyet'in ve Atatürk inkılâplarının yanında olan halk geçmiş rejimden kalan alışkanlıklarından da kolayca kurtulamaz. Babaefendi, Kaymakam'a bir yandan ben “demosum, halkım” adada bir tane de demos kalsa onu dinleyeceksiniz tarzında demokrasi temelli sözler söyler. Öte yandan ise Atatürk'ü zamanın en güçlü padişahı ilan eder. Güntekin bu durumu Anadolu insanına duyduğu iyimserlik çerçevesinde kaleme almış ve güldürü ögesi olarak kullanmıştır. Kaymakam'ın aktardığı anı bu konuya örnek olması açısından önemlidir:

KAYMAKAM.— ... Mübadelede Babaefendinin Giritteki toprakları için ufak bir ümit beliriyor. Oğlu bu iş için onu giydirip kuşatıp Antalya'ya götürüyor. Tesadüf Atatürk Antalyada misafir. Halk onu görmek için caddeye yığılmış, Babaefendi de kelli felli sakalıyla ön sıralarda halkla beraber, Babaefendi de alkışa başlıyor, fakat ne diye bilir misiniz? (dizlerini büküp ellerini çarparak sesini titreterek taklidini yapar) Padişahım çok yaşaaa... (Güntekin, 1971b: 123)

Adada Finikelilerden kalma mermer harabeleri de bulunmaktadır. Bunlar tarihî ve kültürel açıdan önem teşkil etmelidir ancak tıpkı ada insanı gibi burada unutulup kalmışlardır. Muharebeler başlamadan önce buraya seyyahların gelip mermer harabelerini inceledikleri bilinir. Yusuf bu mermerlerin böylesine boş verilmiş olmasını “ Anadolu'nun bir göz erimi uzağındaki bu adada âdeta hazineler gömülü. Bunca asır nasıl görmemişiz yarabbi?.. (Düşünerek.) Ama muharebeden vakit bulduk mu desenize? (Güntekin, 1971b: 128) sözleriyle açıklar. Savaşta bombardımanlar dolayısıyla kimisi tarihî kimisi asri bu yapılar zarar görmüştür.

2.3.2.3 İkinci Dünya Savaşı ve Sonrasında Ülkenin Durumu

*Balıkesir Muhasebecisi'*nde İkinci Dünya Savaşı'nın toplumsal sonuçlarına vurgusu yapılmıştır. Eser, İkinci Dünya Savaşı'nın toplumda yarattığı ahlâk ve ekonomik çöküntüyü inceler (And, 1983: 524). Buna göre İkinci Dünya Savaşı ile birlikte ülkede pahalılık başlamıştır. Anadolu'da yolsuzluk alıp başını yürümüştür. Bu şirketlerden biri de Tahir'e iş teklifinde bulunur. Tahir'in işi kabul ettiği ortam, Necdet tarafından “Harbin ilk yılı... Pahalılık başlamış... Her yer gibi bizim evde de sıkıntıdan birbirimizi yiyoruz” (Güntekin, 1971a: 24) sözleri ile tarif edilerek Tahir'e haklı bir gerekçe yaratılır.

Piyeste esasen tüm karakterlerin çöküşüne sebep olarak dönem koşulları gösterilebilir. Çünkü 1950'li yıllarda toplumdaki değişim yalnızca bir yaşam biçimi sorunu değil ekonomik düzen sorunudur da. Sevda Şener “Vurgunculuğun bir kazanma biçimi olduğu ve olağan

karşılandığı bir ortamda ahlaksız değer yargılarından söz etmek neye yarar?” diye sorar ve şöyle devam eder:

Eğer öğretilen ilkeler, benimsetilen ülküler yaşamın gerçekleriyle çelişiyorsa yaşamın taban kurgusu, ahlak değerlerine uymuyorsa, namus, erdem ölçüleri yaşama uygulandığında ortaya iyi ve güzel olan araçlardan yoksun kalma, yoksulluğa düşme tehlikesi çıkıyorsa doğru seçim yapamadıkları için gençleri kınayabilir miyiz? Oyun Tahir’in şu sözleriyle son bulur:

“Hem evliya, hem vurguncu, öyle yağma yok... Ya o ya bu...”

Vurgunculuğun öteki seçeneği evliyalık ise suç gençlerin midir? Onların yanlışı babalarını yargılamakta acele etmiş olmalarıdır. Ya çalışma ve kazanma düzeninin vurgunculuk üzerine kurulmasında suçlu olanlar kimlerdir? (Şener, 1981: 375)

Bir Yağmur Gecesi’nin II. Dünya Savaşı yıllarında geçtiği radyo konuşmasından anlaşılmaktadır. Savaşın yaşandığı yıllarda Anadolu’nun birçok yerinde hüküm süren yoksulluk, Sariova çerçevesinde incelenmiştir. Burada bulunan Sarıboğa nehri, halkın felaketidir. Halk kimi zaman kuraklıkla kimi zaman da nehrin taşması dolayısıyla selle mücadele etmek zorundadır. Savaştan dolayı dış politikaya önem veren devlet bu tip sorunlara yetişememektedir. Ancak Güntekin’in burada da devlete karşı suçlayıcı bir dil kullanmaktan ziyade sorunların nedenleri üzerinde durduğu görülür. Buna göre, devlet başında çok daha büyük dertleri olduğu için bu işlere yetişemiyordur. Halk kendisine yol gösteren birileri olmadığı için çözüm üretemiyordur.

Sel baskınında nehrin etrafında yaşayan halk dağlara kaçır. Felaket bitince ise köylerine geri dönerler. Bu bir mecburiyet ve kabul edilmiş çaresizlik olarak verilmiştir. Anadolu insanının yaşam gerçeği “Sen artık İstanbullu oldun Bey... Şehirliye nasıl anlatılır? Gelmesinler de nereye gitsinler fakirler... Ata yurdu demişler... Birkaç parça toprakları var... Velhasıl dert büyük...” (Güntekin, 1941: 13) sözleri ile aktarılmıştır. Sel felaketinde can kaybının olabileceği radyodan bildirilmiştir. Bu durumun süreklilik arz ettiği ise Oğuz vasıtasıyla dile getirilmiştir:

OĞUZ

Bayan öğretmen, siz her ölene ağlamağa kalkarsanız yazık olur gözlerinize... Radyo bu gece ölüm tehlikesi geçiren birkaç biçareden bahsediyor diye heyecana geldik. (Ateşlenerek) Fakat ölüm, elinde tırpanıyla, her gün aramızdadır... Su basar sudan ölürüz, kuraklık olur, açlıktan ölürüz... İkisi arası olur; bataklık, sıtmasından ölürüz... (Güntekin, 1941: 38)

2.3.3 Kültürel Sorunlar

2.3.3.1 Kültürel Çözülme

Kültürel çözülme, kişileri ahlaksızlığa sürükleyen, mutsuz eden, ailelerin dağılmasına neden olan çatışmanın fitilini ateşleyen bir etmen olarak Güntekin’in piyeslerinde yer almaktadır. Batılılaşma hareketi ile birlikte, kendi değer yargılarını tamamen dışlayan bir

kuşak namus, saygı, sevgi gibi kavramlardan uzaklaşarak dejenere olmuştur. Bu eserlerde yeni kuşağın, eski değer hükümlerine karşı geliştirdiği alaycı üslup yer almaktadır. Reşat Nuri, bu yozlaşmış tiplere karşı eleştirel bir dil kullanır ve bireysel ya da toplumsal hayatta başarısızlığı, bu tutumun sonucu olarak yazar. Yeni bir kuşak şeklinde adlandırılmış olmakla birlikte bu dejenere tiplerin içerisinde yaş itibarıyla eski kuşağa ait olduğu söylenebilecek kişiler de vardır. Bu durum Güntekin'in toplumsal değişimin bireyler üzerindeki etkisini kişisel özellikler ile birleştirerek vermiş olmasıyla açıklanabilir.

Reşat Nuri Güntekin, Muhsin Ertuğrul'a yazdığı bir mektupta “bizim inkılâbımız”ın birincisi kurumlarda, ikincisi ise ailede olmak üzere iki şekilde gerçekleştiğini söylemiştir. Birincisinin kolayca gerçekleşmesine karşılık, ikincisinin aile hayatlarında- özellikle de büyük şehirde yaşayan ailelerde- sarsıntılar yapması kaçınılmazdır. Bu inkılaplar savaş sonrası dönemde gerçekleştiği için durum daha da güçleşmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın henüz bitmiş olduğu 1925 senesinde geçen (Yaprak Dökümü) ufak tefek serpintileri hâlâ devam eden o fırtınanın masalıdır.” (Güntekin, 1976g1: 604-605)

Yaprak Dökümü'nde dönem şartlarının getirdiği yenilikleri yanlış anlayan kişiler kültürel çözülmeye sebep olurlar. Kültürel çözülme ile eserdeki ailenin çöküşü arasında sebep sonuç ilişkisi bulunmaktadır. Ailenin çöküşü Batılılaşma adı altındaki kültürel çözülüşün sebep olduğu değer yitimi ve baba otoritesinin bunun önüne geçememesinden kaynaklanır. Dış dünyada yaşananlara sırt çevirerek kendi kabuğu içinde yaşayan Ali Rıza Bey, Anadolu'da yaşadığı dönemde çocuklarını da bu değişimden uzak tutmaya gayret etmiştir. Ancak İstanbul'a geldiklerinde durum değişir. Genellikle iktisadi çöküntü ile birlikte ortaya çıkan çözülme Ali Rıza Bey'in ailesi için de kaçınılmazdır. İktisadi çöküntünün ahlaki çözülmeye yol açabileceği Ali Rıza Bey ile olan diyalogunda Süreyya tarafından “... Hele üstelik paranız da olmasa çocuklarınız, âhır ömrünüzde size acı bir yaprak dökümü manzarası seyrettirmekten başka bir şey yapamazlar...” şeklinde (Güntekin, 1971b: 9) aktarılmıştır. Babalarının muhafazakârlığından dolayı adeta bir kafesin içerisinde birçok yenilikten mahrum büyütülmüş olan Leyla ve Necla babalarının ekonomik liderliği kaybetmesi ile birlikte oluşan otorite boşluğundan faydalanarak bu yeni hayata nüfuz ederler. Bastırılmış olan hayallerini gerçekleştirme fırsatı bulurlar.

Yaprak Dökümü'ndeki kültürel çözülmenin sebebi 1950'lerden sonra yazılmış eserlerde olduğu gibi kapitalizmin gelişmesi değil yanlış Batılılaşmadır (Naci, 1995: 150). Ferhunde'nin eve gelmesiyle birlikte şekle dayalı bir modernleşme hareketi başlamıştır (Kanter, 2009: 1612). Modern hayatın gereklerini idrak edememiş aile bireyleri Batılılaşmayı yanlış anlamış bu kadın vasıtasıyla modernleşmeye başlayarak baştan yenik duruma

düşmüştür. “Kapalı bir kutu olmaktan çıkıp dışa açılan Ali Rıza Bey’in evi artık modern yaşamın getirdiği şekli değişikliklere ayak uydurmuş gibidir.” (Kanter, 2009: 1612) Böylece bir “insanlara göstermek için yaşama” durumu başlar. Parasızlıktan yakacak odun alamaz hâle gelen aile çay partilerinde başkalarının gönlünü hoş etmekten geri kalmaz. Güntekin, bu çay partilerine katılan kişilerin bir kısmının smokinlerinin vücutlarına uymadığının, yüzlerinin soğuktan morarmış olduğunun (Güntekin, 1971b: 78) altını çizerek onların Batılı tarzda yaşayan varlıklı kesimin kötü bir taklidi olan düşük gelirli insanlar olduğu gerçeğini vurgular ve en temel yaşamsal faaliyetlerini öteleyerek bu partilere katılan kişiler aracılığıyla yanlış Batılılaşmanın altını çizer.

Yaprak Dökümü Güntekin’in aynı isimli romanından sahneye uyarlanmıştır. Romanda yer almayan Naili karakteri, bu ev partilerinin değişmez bir siması olarak piyese eklenmiştir. Bu tip, danslı sosyete eğlencesinin gramofon kadar zorunlu bir gereğidir (Güntekin, 1976ü: 130). Naili eğlence düşkünü, yaşına yakışmayan tavırlar sergileyen, en ciddi meseleleri bile şakaya alan bir tip olarak eski kuşağın dejenere tiplerinin bir temsilidir. Naili’nin kimi sözlerine aile bireylerinin verdikleri tepkiler ise kültürel çözülmeye ışık tutmak açısından önemlidir. Soğuktan üşüdüğü için yataktan çıkamayan Necla’yı yerinden kaldırmak için “soyunur dökünür koynuna giriveririm” (Güntekin, 1971b: 67) şakasıyla tehdit eden Naili, aile bireylerinin öfkesi yerine kahkahalarıyla karşılanmıştır. Üstelik Ayşe’den Hayriye’ye kadar tüm aile bireylerinin aynı tepkiyi vermesi ailedeki çöküşün en büyüğünden en küçüğüne kadar tüm bireylere sirayet ettiğinin bir göstergesidir.

Naili Şevket’in cezaevine girmesi ve Ali Rıza Bey’in de otoritesini kaybetmesiyle birlikte ailenin sorunlarını çözme misyonunu yüklenir. Böylece Ferhunde’nin hamiliği ile baştan yenik başlayan süreç, Naili’nin rehberliğinin de eklenmesi ile dönüşü olmayan bir yola girmiş olur. Tabii bu sorunlar, derinlikli meselelerden ziyade Naili’nin uzmanlık alanı olan durumlar ile ilgilidir. Bozulan gramofonu o tamir ettirir, davetlerden önce evdeki dağınıklığı çabucak o ortadan kaldırır, Abdülvehap ve Leyla arasındaki meselelerde ona danışılır.

Toplumsal yozlaşmanın insanlar arasında yarattığı iletişimsizlik de piyese yansıtılmıştır. Yeni yaşam tarzına kapılan dejenere tiplerin, insanlara özellikle büyüklerine saygı duymayı unuttukları görülmektedir. Leyla kendisini yaptığı taşkınlıklardan dolayı uyaran ablasına diklenerek hakaret eder. Babasını idol alan ve onun izinde ilerleyen Fikret dahi annesine saygısızlık etmekten kaçınmaz. Ona “kafasız” demekten çekinmez. Ekonomik yetersizlik babaya olan saygıyı zaten büsbütün ortadan kaldırmıştır:

NECLA.— Ne hakla kısmetime mâni oluyorsunuz baba, sırtıma bir manto istediğim zaman Emniyet sandığının borcu olduğu gibi duruyor diye yüzüme bağırın sen değil misin? Bir çorap için bir gömlek

için, yer demir gök bakır... Gemisini kurtaran kaptan diye kurt gibi uluyan sen değil misin? O halde ayağıma gelmiş iyi kötü kısmeti ne hakla tepmeye kalkıyorsunuz? (Güntekin, 1971b: 89)

Sonuç olarak *Yaprak Dökümü*'nde, "Toplumun değer yargılarında ortaya çıkan hızlı değişimin bir değerler karmaşasına yol" açması (Şener, 1981: 371) piyesteki kişileri ahlaki açıdan çöküntüye uğratmıştır. Şevket çalıştığı kurumu soyan bir hırsıza, Leyla zengin bir adamın metresine, Necla ise ablasının eski nişanlısıyla evlenen birine dönüşmüştür. Çocuklarını kendi afaki ahlak kurallarına göre yetiştirmek için uğraşan Ali Rıza Bey, sonunda hiçbir babanın kabul edemeyeceği uygunsuz durumları kabullenmek zorunda kalır.

Eski Şarkı'nın Züleyha'sı medeni kanunun kadına tanıdığı özgürlükleri yanlış anlamış ve bu yeniliklere dayanarak evliliğini ayakta tutacak değerlerden uzaklaşmıştır. Eşine sevgisini göstermediği gibi iletişim kurmaktan da kaçınarak evliliklerinin bitmesine sebep olmuştur. Züleyha'nın yanında büyüdüğü dayısının Bebek'teki yalısı yozlaşmışlığın temsilidir. Züleyha ile Yusuf'un mahkemeden boşanma kararı almasının ardından Züleyha tekrar Bebek'e döner. Boşanma kararı alınmıştır ancak pişman olma ihtimallerine karşı bir yıllık kesinleşme süresi vardır. Züleyha bu süreçte İstanbul'da danslı kumarlı sosyete eğlencelerinde vakit geçirmektedir. O dönemdeki düşüncelerini şu şekilde aktarır:

ZÜLEYHA.— (...) İstanbuldayım dayımın köşkünde yani eski muhitimdeyim, kocasından ayrılmış bir kadını mı? Ne olacağım? O da belli değil; bildiğim bir tek şey nihayet bir erkek kadar hür bir kadını m. Belki Amerika projesine dönerim tekrar, belki İngilizce hocalığı gibi bir şey bulurum, yahut yeniden evlenirim, bu çok zayıf bir ihtimal ama hakkım. Kendi doğup büyüdüğüm muhit olmasına rağmen bir parça yadırgadığım bu havada ve bu bulanık bekleyiş anlarında bütün kuvvetim hür bir insan olmak gururundan ibaret. Bütün kuvvetim bu anlıyor musunuz? (Güntekin, 1971b: 182)

Züleyha büyüdüğü çevrenin etkisiyle özgürlüğü yanlış yorumlamıştır. Yalnızlığı hür olmak, kendi kültüründen uzaklaşmayı da modernleşmek saymıştır. Böylece sevgi, saygı, sadakat gibi duygulardan uzaklaşarak mutsuz olmuştur. Dayısının yalısında geçirdiği günlerde etrafında birçok erkek bulunan Züleyha bunlardan biri ile Alemdağı'nda içki içmiş ve dönüşte bu kişi ile trafik kazası geçirerek gayrimeşru ilişki yaşadığı gerekçesiyle gazetelere düşmüştür. Züleyha kendisine yüklenen bu suçu gerçekte işlememiştir. Bundan dolayı *Eski Şarkı*'daki çözülmenin *Yaprak Dökümü*'ndeki gibi ahlaki çöküş ile değil kişisel mutsuzluk ile sonuçlandığı düşünülebilir.

Güntekin İstanbul ve onun kokuşmuşluğunu esas olarak bu kazadan sonra gösterir. Züleyha'nın adının böyle bir skandalla anılmasının ardından dayısı dahil İstanbul'daki bütün arkadaşları ona sırt çevirmiştir. Bu kazanın ardından yalnızca Yusuf'un Züleyha'ya yardım etmesi, Batılılaşmayı yanlış anlayan Bebek'teki yalı karşısında Anadolu insanının yüce gönüllülüğünün altının çizilmesi olarak görülebilir. Yusuf hem annesinin ricası hem de Züleyha'nın babasına olan vefa borcu için onu yüz üstü bırakmamıştır.

Ağlayan Kız'da yeni terbiyenin temsili dejenere tiplerin abartılı hâllerine içkili davetler vasıtasıyla yer verilmiştir. Mesai saatlerinde mazbut bir hastabakıcı olan Melek içkili davette çok farklı bir kişiliğe bürünür. Viski içmek, durmaksızın dans etmek Abdullah tarafından birinci perde sahne altıda “asrilik” (Güntekin, 1946: 8) olarak yorumlanmıştır. Yine bu davette Abdullah, Kerim Paşa gibi yaşları olgunluk çağına ermiş erkeklerin genç kızlara olan zaafları sergilenmiştir. Yani piyeste yozlaşma yalnızca yeni nesil üzerinden değil tüm karakterler üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Defterdar iyi niyetli gibi görünmeye çalışsa da kızı yaşındaki Melek'e göz koymuştur. Kerim Paşa iyilik etmek niyetiyle değil Melek'e daha yakın olabilmek için onu kliniğe aldırıştır. Abdullah, Kerim Paşa ve Defterdar'ın bu tutumu üçüncü perde dördüncü sahnede Şevket Abla tarafından eleştirilmiştir:

Şevk— Paşanın ne diye onu fakülteye almak istediği malumda ondan. (Birdenbire boşanarak, korkunç bir hiddetle) Saçlı sakallı bir alay adam utanmadan, allahdan korkmadan mart kedileri gibi... (Güntekin, 1946:5)

Gençler argo kelimelerle konuşmayı, boğuşmayı, patavatsızlığı huy edinmişlerdir. İnsanlar birbirlerine olan saygılarını yitirmiştir. Gülgün Şükrü'nün kafasına vurmaktan, Sara Adnan'ın arkasından sigara tabağı ve baston fırlatmaktan çekinmez. Ayrıca Güntekin, genç neslin eskiye olan düşmanlığını dil üzerinden de anlatmıştır. Arapça terkipler, eski devre ait isimler onlar için alay konusudur. Gülgün, ismine iltifat eden Paşa'ya birinci perde sahne beşte “Bırakın reca ederim... Gülünç, eski zaman işi, ihtiyar işi...(...)” (Güntekin, 1946: 5) cevabını verir. İsmi sevmediği için “Lili” lakabını isim niyetine kullanır. Nimet de kendisini “Nini” diye tanıtır. Reşat Nuri, dejenere tiplerin birbiri için kullandığı manasız lakaplara daha önce *Balıkesir Muhasebecisi*'nde de değinmiştir. Orada da içkili davette para ve zevk düşkünü tipler Necdet'e “Nejo” diye seslenmektedir. *Yaprak Dökümü*'nde de Abdülvehap ve arkadaşları Leyla'ya “prens Lili” diye seslenmektedir.

Eserde İstanbul dışında Anadolu'ya yayılmaya başlayan yozlaşma da yine Defterdar tarafından aktarılmıştır. İkinci perde birinci sahnede insanlara güvenin azalmış olduğu üzerinde durulmuştur:

Deft— (...) E bunun burasında da İstanbul... Gerçi İstanbul olmayan yer de kalmadı ya... Ne olsa buranın itleri haşâ minhuzur ,daha usta... Sureti hakdan görünerek yüzünüze gülerler, birtakım vaadi vaidlerle aklınızı çelmeğe uğraşırlar... (Güntekin, 1946: 1)

Bu Gece Başka Gece'de özgürlüklerin kullanımında aşırıya kaçılmış, eşler arasındaki saygı sınırları yok edilmiştir. Piyeste yer alan hiçbir evliliğin iyi koşullarda devam etmemesi bu düşüncüyü desteklemektedir. Şehnaze, Mahmure ve Hüsnü'nün eşi ilişkilerini kendi doğrularına göre yaşayan, başkalarının yanında eşlerini küçük düşürmekten çekinmeyen kişilerdir. “İstibdatları yıktık, hürriyetin, bağımsızlığın nimetlerini tadıyoruz” (Güntekin, Ty.a

: 87) ifadesi eşlerinden ayrılan Haydar ve Hüsnü'nün yeni yaşamlarına yönelik bir gönderme olarak kullanılmıştır. Haydar ve Hüsnü bu hürriyet ortamında toplumun kazandığı yeni alışkanlıklara uyum sağlayamadıkları için kendilerini küçük düşürmüştür.

Çıkar ilişkileri, usulsüzlük ve iltimas artmıştır. Kadınlar çıkar sağlayabilmek için güzelliklerini kullanmaktan çekinmezler. Erkeklerin eşlerini bu yönden rahat bırakmasıyla kişisel özgürlük alanlarının genişlemesindeki hatalara dikkat çekilir.

2.3.3.2 Kuşak Çatışması

Reşat Nuri, *Yaprak Dökümü* ve *Ağlayan Kız* piyeslerinde iki farklı kuşağı karşı karşıya getirmiştir. Yaşanan radikal değişiklikler ile birlikte yenileşmeyi yanlış yorumlayan, yaşam tarzları, ahlak normları farklı bir kuşak ve ona ayak uyduranlar ile yeniliklerin karşısında olmamakla birlikte aşırılıkları yadsıyan, eskiye olan saygısını yitirmemiş kişiler arasında bir çatışma oluşturulmuştur. Piyeslerde eski terbiyenin temsili olarak kabul edilebilecek Ali Rıza Bey ve İbrahim yeniliklerin karşısında bağnaz bir tavır takınmaz. Hatta *Ağlayan Kız*'da İbrahim'in eskiye daha yakın olmakla birlikte yenilikleri de yadsımamış bir tip olarak ideale yakın bir çizgide verildiği söylenebilir. *Yaprak Dökümü*'nde ise Ali Rıza Bey içine kapalı yaşamakta ısrar etmesi dolayısıyla çocuklarına modern yaşam karşısında bir tavır kazandırılmamış ve onlarla çatışmaya düşmüştür. Bundan dolayı piyesin sonunda Güntekin, yeniliği yanlış anlayanlarla birlikte onu da cezalandırır. *Ağlayan Kız*'da ise mesele daha çok evlilik üzerinden şekillenmiş, neticede iki farklı kuşağın temsilcisi Sara ve İbrahim arasında uzlaşma sağlanmış ve evlilikte sevginin her şeyden üstün olduğu vurgusu yapılmıştır. Ayrıca *Yaprak Dökümü*'nün Nail'si ve *Ağlayan Kız*'ın Abdullah'ı ile Kerim Paşa'sı gibi eski kuşağa ait olmakla birlikte gençlere ayak uydurmak için kendini küçük düşüren kişiler de eserlerde mevcuttur.

Reşat Nuri, harp sonu denilen bulanık zamanlarda eski kıymet hükümlerinin “hayli sarsılmış olmakla birlikte daha yerli yerinde” olduğunu, yenilerin ise “henüz nazariye ve lâkırdı olmaktan ileri” geçemediğini belirtmiştir (Güntekin, 19761: 116). Bundan dolayı eski ile yeni arasındaki çatışmayı birinin diğerini yenme mücadelesi açısından eserlerine konu etmiştir. Güntekin, bu dönemde “eskiden yeniye geçiş hareketlerinin birçok muhafazakâr aile çocuklarında sarsıntılar çöküntüler yapması”nı kaçınılmaz bir zaruret olarak görür (Güntekin, 19761: 116). *Yaprak Dökümü* de bu çöküntülerden birini konu almaktadır. Eski terbiyeye göre yetişmiş, hayata bu pencereden bakan baba ile onun değerlerinden sıyrılarak “asri” olana önem vermeye başlayan evlatlar arasında yaşanan çatışma bu doğrultuda incelenebilir.

“Devrin şartları ve gereğini yeterince iyi algılayamayan ya da sadece uzaktan gözlemleyerek kendi sert kabuğu içinden olanları seyreden” (Kanter, 2009: 1615) Ali Rıza Bey, bu yeniliklerin kendi hayatlarına asla müdahil olmayacağını düşünmektedir. Bu durumun kaçınılmazlığı ise memurluktan istifa eden Süreyya vasıtasıyla ifade edilir:

SÜREYYA, biraz tereddütten sonra.— (...)Büyük dünya harbinden sonra bütün dünyada bir garip uyanma oldu... Buna buhran, çılgınlık diyenler de var... 1925, insanı artık sizin ondokuzuncu asır sonu insanınız değil bu muhakkak... Ampul yanacak, fakat gözler gene her şeyi gölge içinde görecek... Olur mu böyle şey beyefendi? Gözlerin açılması hırsları, iştahları azdırdı, kimse artık kendi halinden memnun değil, bütün dünya için bu böyledir. Eski ahlâk kaidelerinizin bu sel önünde yıkılmamasına nasıl imkân görüyorsunuz?.. (Güntekin, 1971b: 8)

Ali Rıza Bey’in çocuklarının “asri” hayat sevdasına kapılmayacakları düşüncesinin temelinde büyük çocukları Fikret ve Şevket’in kendi doğrularına dolayısıyla eski değer yargılarına göre yetişmiş kişiler olmaları yatmaktadır. Ancak Fikret ile Şevket’in gelişim dönemlerini Anadolu’da geçirmeleri ayırıcı bir etkidir. İstanbul o dönemde Batı ile olan ilişkilerden en çok etkilenen şehir olduğu için, kültürel değişiklikler İstanbul’da yaşandıktan sonra Anadolu’ya geçmektedir. Böyle bir durumda Anadolu’da yani daha kapalı bir çevrede büyümüş büyük çocukların babalarını rol model olarak görmeleri doğaldır. Oysa Leyla ve Necla henüz kişilik gelişimlerini tamamlamadıkları bir dönemde İstanbul’da yaşamaya başlamış ve babalarının da onları doğru olana yönlendirecek otoriteden yoksun olması dolayısıyla yozlaşmanın açık hedefi hâline gelmiştir.

Ali Rıza Bey, onların mizaç ve ilgilerinin Fikret ve Şevket’ten farklı olduğunu bildiği hâlde harekete geçmemekte ısrar eder. Onlar, büyük çocuklarının aksine kitap okumayı sevmezler, hatta Ali Rıza Bey onları Ferhunde’ye tanıtırken “henüz bir parça hafif” (Güntekin, 1971b: 24) olduklarını söyler. Ancak çevresel faktör ve mizaçlarından dolayı İstanbul’da yaşanmaya başlayan yeni hayata karşı daha fazla meyilli olabileceklerinin üzerinde durmaz. Sonuçta Leyla ve Necla eserde geleneksel değerlerin karşısındaki değerleri temsil eden yozlaşmış tiplere dönüşür.

Çatışma ilk olarak Ali Rıza Bey’in Altın Yaprak Anonim Şirketindeki işini bırakmasıyla başlar. Burada uğrunda istifa edilen namusun karşısına para çıkarılmıştır. Bu işten ayrılma ailedeki kültürel çöküşü iktisadi açıdan da destekleyerek baba ve çocuklar arasındaki çatışmayı arttıracaktır. Ekonomik yetersizlik baba figürünün otoritesini de zayıflatarak çocukların kültürel ve ahlaki yönden çöküşünü hızlandırmıştır. Ancak Ali Rıza Bey, bu tehlikeleri öngörmekten uzak, kendi kafasında yarattığı ideal dünyada, namuslu yaşamak için bedel ödeyen bir kahramandır. Onun bu hareketi bunca yıllık hayat arkadaşı ve onun doğrularına koşulsuz inanan Hayriye Hanım nezdinde dahi tepki görür. Bu

konuşmalarda Hayriye Hanım, Ali Rıza Bey'in ihmalkârlığının neticelerinin neler olacağını önceden tahmin etmiştir:

HAYRİYE.— ... pahalılık artıyor, meleklerin gitgide zaptedilmez hale geliyorlar. (Bağırarak.) Pencere kapamakla iş bitmiyor, çünkü gramofon artık içerdedir, Ferhunde hanım kendi gramofonunu onlara hediye etti, içeride dans ediyorlar, neye soktun evime onu. (Şiddetle pencereyi açar, uzaklı, yakınlı gramofon feryatları işitilir.) Bu bir salgın, Ali Rıza Bey karşı dursana, sustursana, evimde susturayım, çocuklar sokağa dökülsünler daha mı iyi, üstelik bir de yokluk, yokluk yüzünden evlâtlarım birer birer dökülmeye başarlarsa, iki elim on parmağım yakandadır... Ölsen mezarında rahat bırakmam seni... (Güntekin, 1971b: 31)

Hayriye Hanım ve Ali Rıza Bey arasında başlayan bu fikir ayrılığı daha da büyüyecek ve Hayriye Hanım, çocuklar ile Ali Rıza Bey arasındaki çatışmada çocukların yanında yer alacaktır. Çünkü Ali Rıza Bey işinden istifa ederek ellerindeki son şansı da yitirmiş ve çocukları bu uçuruma bile isteye itmiştir.

Babasının ilkeleri doğrultusunda yetişen Fikret ile Hayriye Hanım arasında Ali Rıza Bey ve kızları arasında görülen çatışmanın tersi gözlemlenmektedir. Burada eski terbiyeyi temsil etmesi gereken anne yeniye, yeni terbiyeyi temsil etmesi gereken evlat ise eskiyi temsil etmektedir. Hayriye'nin yeni değerler karşısındaki tavrı daha çok çocuklarını korumak istemesinden ve onların isteklerine hayır diyememesinden kaynaklanır. Yoksa kendisinin dansa, müziğe, eğlenceye düşkünlüğü olduğu söylenemez. Sevdâ Şener de onu "kocasını ve çocuklarını kırmamak için olayların gidişine engel" olmayan *koruyucu kadın* tipleri arasında göstermiştir. Buna göre Hayriye "kişiliği, aklı, duyguları gelişmiş olmasına rağmen, sevdiklerinin eğilimlerine ayak uydurmakla yetinir." (Şener, 1972: 68) Zaten Güntekin de Hayriye Hanım'daki değişikliği yaşadığı hayal kırıklıklarına bağlar. Ona göre Hayriye Hanım eşine sarsılmaz bir inançla bağlıdır fakat eşinin "pratik hayat işlerinde" birçok defa başarısızlık göstermesi ve son ekmek kapısını böylesine bir sebep yüzünden kapatması (Güntekin, 1976h1: 118) onun için eşinin doğrularından başka doğrular aranması gerektiğinin göstergesidir. Bu yeni doğrular Ali Rıza Beyin bu zamana kadar onları bulundukları yerde saydıran ve son yaptığı hareketle de düşüşlerini hazırlayan doğrularının tam tersidir. Bu yaşına kadar Ali Rıza Bey'in himayesinde yaşayan ve onun doğrularına inanan Hayriye Hanım'ın yeni hamisi kızları Leyla ve Necla da olduğu gibi Ferhunde'dir. Fikret ile olan çatışması da toplumsal değişimden ziyade Hayriye'nin kendi başına hareket etmekten uzak tavrından kaynaklanır.

Hayriye Hanım kızını başını kitaplardan kaldırmadığı için beğenmez. Başını kitaplardan kaldırmayan Fikret onun yaşam standartlarına göre hayatın tadını çıkaramamaktadır ve bir kadının yegâne amacı olan iyi bir eş edinmek fikrinden uzaktır. Geleneksel bir dünya görüşüne sahip olan Hayriye Hanım kızının bu kitap okuma merakına

ve felsefi düşüncelerine anlam veremez. Fikret'in kitap okumaktan dolayı gözlerini kaybetse dahi yüreği ile görmeye devam edeceğini söylemesi karşısında “Anladım diyeceğim ama yalan olacak.” (Güntekin, 1971b: 23) cevabını verir. Böylesine aşkın düşünceler, hayatı basit gerçekler üzerinden yorumlayan Hayriye Hanım için aşırıdır.

Şevket dahi tamamıyla dünya hazlarından vazgeçerek katı idealizmle yetinememiş, bundan dolayı Ferhunde'ye karşı koyamamıştır. Ali Rıza Bey'in çok özel bir ihtimamla yetiştirdiği oğlunun bile zamanın cereyanlarından etkilendiği böyle bir ortamda, hayattan beklentileri farklı bir kuşağın yetiştiğini kabul etmek çok da zor olmamalıdır. Değişen yaşam koşulları bu yeni nesil üzerinde bir şok etkisi yaratmış ve kendi millî değerlerini özümseyememiş bazı kişileri bazen gülünç duruma sokmuş, bazen de uçurumun kenarına sürüklemiştir. Bu mevzu Tanzimat Dönemi'nden beri Türk edebiyatında “yanlış Batılılaşma” adı altında incelenen gelmiştir. Ancak Güntekin yalnızca Batılılaşmayı yanlış anlayanları değil, modern hayatın gerisinde kalmakta direten kişileri de eserine yerleştirerek meseleye farklı bir boyut kazandırmıştır. Felatun Bey'in karşısında sürekli yüceltilen Rakım Efendi'nin yerini çağın gerçeklerine sırt çevirdiği için gülünç duruma düşürülen Ali Rıza Bey alır. Zaten eserdeki kuşak çatışması da buradan doğar. Ali Rıza Bey, ailesini felakete sürükleyen durumlar karşısında sathi ve yapmacık tedbirler alır. Naili'nin evinin içine kadar girip, kızlarına laubali şakalar yapmasına izin verir ancak kafasındaki külâhı ciddiyete aykırı gördüğü için kafasından çıkarttırır. O, namus kavramının 20. yüzyılda kapsamının daraldığının farkında değildir. Bundan dolayı, karşılıklı çıkar ilişkisine dayanan bir birlikteliğin farkına varamaz. Daktilo kız Leman'ın yaşam tarzı açığa çıktığında Ali Rıza Bey'in restinin de özünde geçersiz bir kahramanlık olduğu anlaşılır.

Dekora uygun olarak aydınlık şekilde ilerleyen birinci perdede Ali Rıza Bey'in işinden istifa ettiğini bilmeyen çocukları babaları ile uyum içerisinde. Leyla ile Necla'nın büyük çocuklardan farklı mizaçta oldukları sezdirilir ancak ortada çatışma denebilecek bir durum yoktur. Çatışmayı esas olarak başlatan ekonomik çöküntü, bu çöküntüyü esas olarak gün yüzüne çıkaran ise Ferhunde'nin eve girmesiyle birlikte başlayan davetlerdir. Çatışma Ferhunde ve Şevket'in düğününde ilk defa alkol kullanan Leyla'nın sarhoş olmasıyla sembolik hâle getirilmiştir. Ali Rıza Bey'in hasta olduğunu düşündüğü masum küçük kızı, şarabın etkisi ile flödamur söylemeye başlamıştır. Evde yaşanan ekonomik kriz nedeniyle çocukların sesi babalarına karşı yükselmeye başlamıştır:

NECLÂ.— (...) koca evi ipotek ettiler, dünya kadar para çektiler ellerine, iki hafta içinde altından girip üstünden çıktılar, bana iki fanila çorapla bir külüstür manto bile çıkmadı; ayağımda babamın yün çorapları, sırtımda babamın yamalı fanilasını, dilenciden beter ettiler beni (Güntekin, 1971b: 64).

Modern yaşamın anlamsızlaştırmaya başladığı değerler üzerinden yaşamını sürdürmeye inat eden Ali Rıza Bey, eserin sonunda bu değerlerin tam tersi şekilde yaşamaya mahkûm edilir. Ali Rıza Bey'deki bu değişim kendi ağzından da aktarılır. Başlangıçta pazarda pazarlık yapmayı beceremeyen Ali Rıza Bey, yaşadığı değişimi sözlerine şöyle yansıtır:

ALİ RIZA, güçlükle doğrulup ayağa kalkarak.— Kavga mı arıyorsun hanım?. (Sert ve alaycı acı bir tavırla.) Mesut yuvamızda çalıp oynamakla geçireceğimiz mesut gecede böyle bir şey arıyorsan sen zararlı çıkarsın, güzelim biliyorsun ki ben artık o eski ben değilim, kavgadan rezaletten korkmuyorum, benim de ar damarım çatladı artık alacaklarını istemeğe gelen, kapıda dolandırıcı, batakcı diye bağırان esnafa hangi sesle bağırıldığını hele bir hatırla, kavga arıyorsan Sulukule Çingeneleri gibi karşılıklı bağırırız, isediğin kadar, (Güntekin, 1971b: 72)

Eserde Ali Rıza Bey hep karşısında durduklarını yaşamakla sınanmıştır. Birinci perdede Muzaffer Bey ile olan konuşmasında böyle gayrimeşru bir ilişki yaşaması durumunda Şevket'i evlatlıktan reddedeceğini söyler ancak onun Ferhunde ile evlenmesine karşı çıkamaz. Bu ilişkinin ne şekilde evlilikle sonuçlandığı Şevket'in ağzından “ Sonra o Ferhunde hanım evimize girdi, aramıza karıştı, etrafımda dolaştı, çocuğun çocuğun içinde rezalet halinde onunla oynadım, sonra tamir için...” (Güntekin, 1971b: 46) sözleriyle aktarılmıştır. Buna rağmen değil Şevket'i evlatlıktan reddetmek, onu gelini ile ilgili kötü söz söylememesi konusunda uyarır. Buna benzer bir “büyük lokma yeme” durumu da kahvehanedeki Sermet Bey'e karşı takındığı tavırda bulunmaktadır. Kızlarının ahlaka mugayir yaşadıklarını bildiği hâlde görmezden gelen bu adam ile konuşma tenezzülünde bulunmayan Ali Rıza Bey neticede ondan beter bir duruma düşmüş, kızının metres hayatı yaşadığı adamın himayesi altında yaşamaya başlamıştır⁴⁸.

⁴⁸ Güntekin, bu vurguları Ali Rıza Bey'in düşüşünü hızlandırmak için yapmıştır. Reşat Nuri'nin hacmi yüksek bir romandan dört perdelik bir piyes çıkardığı düşünülürse bu kanı desteklenebilir. “Romandan Piyes Çıkarmak” yazılarında kurulu bir anlatı üzerinden tiyatro yazmayı, eseri sıfırdan yazmaktan zor olarak gören Güntekin, *Yaprak Dökümü*'nü piyese çevirirken eserin en can alıcı noktalarını, düşüşü seyirciye en kolay hissettirecek bölümlerini cımbızladığını belirtir (Güntekin, 1976h1: 118). Bunu yaparken de özellikle Ali Rıza Bey'in bir kahramanlık olarak gördüğü işten ayrılma sahnesini esere dahil edip etmemek konusunda düşünür. Ona göre bu bölüm ikinci perdenin içine yedirilerek okuyucuya kahramanın kendi ağzından anlatılması suretiyle de sunulabilirdi ancak Ali Rıza Bey'in zamanın gerçeklerine karşı yalnızca aile içinde değil başka ortamlarda da sırt çevirdiği gerçeği bu perdenin sahnelenmesi yoluyla bir kez daha gün yüzüne çıkarılmaktadır. “ Nihâyet onun kendi nâmûs telâkkisine ne kadar titiz ve uzlaşmaz bir adam olduğu anlatılmazsa gelecek vakalardan alacağı tesiri anlatmak kabil olmaz.” (Güntekin, 1976ü: 121).

Selim Nüzhet Gerçek, *Yaprak Dökümü*'nün Şehir Tiyatrolarında sahnelenmesinin ardından kaleme aldığı yazısında Güntekin'in romanı piyese çevirme yöntemini eleştirmiştir. “kanaatimce romana, katî bir lüzum olmadıkça, sadık kalmalıydı. Bu suretle piyesin daha ziyade muvaffakiyetine hizmet etmiş olurdu. Çünkü bir şahıs gibi eserin de tanıdığımız hususiyetlerini değişmiş bulunca, mutlaka biraz yadırgarız. Netekim bana öyle oldu.” (Gerçek, 1994: 162)

Lütfi Ay ise piyesin neticesinin romandaki olaylara tam anlamıyla bağlı kalındığı için yanlış anlaşılmaya müsait bir hale geldiğini söylemiştir. Yazar romanda verdiği açıklama ve tahlilleri sahnede veremediği için karakterler silik kalmıştır. Bundan dolayı aslında yazar böyle bir amaç gütmmediği hâlde eser anne ve babanın da çocukların yuvarlandığı çukura düşmesiyle “insanların ancak para ile mesut olabileceklerini vehmettiren tam bir ahlâk sukutiyle sona ermektedir.” (Ay, 1944: 22)

Ağlayan Kız'ın sonunda Sara ve İbrahim'in aradaki yaş farkına rağmen evliliklerini sürdürme kararı aldığına ve yaş farkı meselesine toplumsal bir ön yargı olarak yaklaşıldığına "Eşler Arasında Uyumsuzluk" başlığında yer verilmiştir. Ancak bu sonuca rağmen Güntekin, piyes boyunca özellikle de Sara ve İbrahim üzerinden kuşak çatışmasını işlemiştir. Piyenin sonunda da ikisinin arasındaki aşk bu ön yargıyı yenmelerini sağlamıştır. Özellikle kişilerin evliliğe bakış açıları ve konuşma şekilleri dolayısıyla bir çatışma yaratılmıştır.

Evliliğin para ile olan bağlantısı gençler tarafından kanıksanmış bir durumdur. Babası battığı için evlenemeyeceğini düşünen Nimet birinci perde sahne beşte "Bu zamanda çehreye aldırın kaldımı?. Bütün dava papelde. Papel yok koca da yok." (Güntekin, 1946: 6) Kendi yaptığı evliliğe de "parti, vurgun" gözüyle bakan Sara, Nimet'in de iyi bir parti yapacağına inanır. Nimet'in birinci perde beşinci sahnede arkadaşının babası ile ilgili söylediği sözler de bu konuda dikkat çekicidir:

Nimet— Vallahi onun için elimizden geleni esirgiyor değiliz, ama ... (Kahkaha ile gülerek Aptullahın omzuna vurur) Ümidimiz Aptullah beyin demin dans ederken bana söylediği şeker kamışı projesinde. (Saraya) Onu başarır bir de milyonlar akmaya başlarsa zor kurtarırsın babanı elimden... (Güntekin, 1946: 6)

İbrahim'in bu sözler karşısında "Bu yeni çocuklar dehşet paşam" (Güntekin, 1946: 6) tepkisini vermesi iki kuşak arasındaki farklılığın göstergesidir. İbrahim, Sara ile olan konuşmalarında da evliliğin sadece maddiyat temeline oturtulmasının yanlışlığına değinmiştir. Piyeste maddi söylemlere karşı duran yalnızca Şevket Abla ve İbrahim'dir. Yaşları gereği eski terbiyenin temsilcileri olan Abdullah ve Kerim Paşa gençlere ayak uydurabilme hevesine kapılmıştır. Abdullah Melek'in viski içmek istemesini asrılık olarak değerlendirir. Böylece asrılığı yalnızca yenilerin değil eski kuşağın da yanlış anlamış olduğu gösterilmiş olur.

Sara ve İbrahim'in ilk gecesinde de evlilik konusunda bir karşıtlık oluşur. İbrahim'in eski tür evlenmeleri iç geçirerek anlatmasına karşılık Sara bunlarla alay etmektedir. Eskilerin hacle adını verdikleri gelenek üzerinden birinci perde ikinci tablo birinci sahnede verilen çatışma şöyledir:

İbra— (Bir takım düşünceleri hülasa eder gibi kesik kesik) Demek bu kadar sade immiş bu iş... Eskiler Hacle derlerdi buna... Daha çocukken rüyası görülürdü. Ben kendim için her şeyin bu rüyadan ibaret kalacağına inanmışdım... (Sükut) Eskiden olaydı buradan yapma çiçeklerden askılar, şamdanlar olacaktı.; Yüzünde dudak; yanaklarında yapışdırmalar olacaktı... Sen titreyerek oturacaktın; Ben sana adımı soracaktım.

Sara— (Bu sıkıntıyı mutlaka gidermek için bir hareket yapar ve gülerek) Ne insanlar adında mı bilmezlerdi aldıkları kızın... (Güntekin, 1946: 11)

Kişiler arasında konuşma tarzından dolayı da anlaşmazlıklar çıkar. Gençlerin kendi aralarında geliştirdikleri dil, diğerleri tarafından anlaşılmaz. Sara'nın "zilliyi susturmak" sözünü Abdullah'a Melek açıklar. Sara terkip ile kurulan tamlamalar ile dalga geçer. "İlanışk" geçmiş döneme ait bir kullanım olarak nitelendirir. İbrahim'in "mukaddesat" olarak değerlendirdiği aşk ile dalga geçer.

2.3.3.3 Batılı Tarzda Yaşamın Benimsenmesi ile İçtimaî Hayatta Yenilikler

Piyeslerde ev davetleri ve buna bağlı olarak değişen müzik zevki toplumsal hayatta yerini alan yenilikler olarak verilmiştir. Reşat Nuri *Yaprak Dökümü*'nde içkili, danslı ev eğlencelerinin sosyal hayatta kazandığı yaygınlık üzerinde durmuştur. Güntekin, günlük yaşamda henüz yeni var olmaya başlayan bu eğlenceleri sosyolojik açıdan şöyle değerlendirir:

İnkılâbımızın ilk yıllarında türk ailesi çetin bir imtihan geçirmiştir: Harem-selâmlık usûlü birden bire kalkıyor, erkek birkaç gün evveline kadar ancak kafes ve peçe arasından gördüğü, anahtar deliği ve tahta perde aralığından titreyerek gözetlediği komşu kadını şarabın ve tangonun ateşli rüyası içinde yarı çıplak kollarına teslim edilmiş buluyor. Gene o zamana kadar en belli başlı gece meşguliyetlerinden biri mahalle imam ve bekçisini önüne katarak fenerler ve sopalarla baskına gitmek olan mahalleli seyirci veya oyuncu sıfatıyla, bu yeni sosyete eğlencesinde hazırır. (Güntekin, 1976: 116)

Sevda Şener'in değer sarsıntısı içerisinde her türlü aşırılığını deneyen toplumda bastırılmış cinsel isteklerin dışavurumu (Şener, 1981: 374) olarak tanımladığı bu içkili eğlencelerin ilki Şevket ve Ferhunde'nin düğünüdür. Evde yapılan bu düğünde içki ve dansın dozu o kadar çok artmıştır ki Şevket dahi çareyi oradan uzaklaşmakta bulmuştur. Ali Rıza Bey'in kitaplarla dolu raflarının boşalmaya başladığı ilk sahne de bu düğün sahnesidir. Sevdâ Şener, kütüphanedeki bu değişim dekoru ile ailenin değişmekte olan yaşam biçimi arasında bir bağ kurmuştur. Buna göre Ali Rıza Bey'in kitaplığının ikinci perdede bazı raflarının boşalmış ve boşalan kitap raflarına içki şişelerinin konulmuş olması, üçüncü perde de buradan "Ali Rıza Bey'in korkunç ve iğrenç sefalet rengi bağlamış odası" olarak söz edilmesi ailedeki hızlı değişimin bir göstergesidir (Şener, 2007: 97). Aynı şekilde kitapların yerine içki şişelerinin konması evde, kitaplarla özdeşleştirilmiş olan Ali Rıza Bey'in yerini içki ve dans ile özdeşleştirilmiş olan yeni hayat tarzının alması olarak yorumlanabilir.

Bu düğün ailedeki çözülüşün anlaşılması için oldukça önemli bir merhaledir. Çünkü dışarı ve içeri diyalektiğinde daima içeriyi, derinlikleri, kökleri, güveni ve geleceği simgeleyen ev (Korkmaz, 2004: 224) artık genç kızların odalarına kadar sarhoşlarla doludur. Ali Rıza Bey'in bu zamana kadar kendisinin ve çocuklarının kayıtsız kalmasına uğraştığı yaşam tarzı artık bu güvenli yuvanın içindeki bireylerin bazılarını yavaş yavaş, bazılarını ise büyük bir hızla tesiri altına alacaktır. Leyla bu düğünde sarhoş olarak sokakta aralarında

Abdülvehap'ın da bulunduğu bir gurup erkekle serserilik yapar. Leyla'nın dönüşümü çok hızlı bir şekilde bu düğünde gerçekleşir. Eski değer hükümlerine aykırı şekilde Leyla annesinin yanında Abdülvehap ile flört eder. Abdülvehap ve arkadaşları çıktıkları mehtap gezisinde bir komşunun bahçe kapısını sırf kendi zevkleri için kırmaktan çekinmezler ve bunu bir eğlence atfederler.

Eserde aile toplumsal çatışmanın en şiddetli şekilde ele alındığı çekirdek kurum olarak ele alınmış (Şener, 2007: 96), bu yolla toplumdaki kimliksizleşme minimal düzeyde gösterilmek istenmiştir. Ev davetleri de bu değişimin anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Bu eğlenceler yemeden, barınmadan daha zaruri ihtiyaçlar olarak toplumsal hayatta yerini almıştır. Ailenin sefaletinin artmasına rağmen bu ev davetlerinden herhangi bir taviz verilmez. Evin çatısı damlar, Necla soğuktan yatağından çıkamaz, ekmekler soğuktan kurumuştur ancak yine de evde davet verilir. Davet esnasında ortadaki yorgan, hamam taşı, boş konserve tenekesi gibi eşyaların aceleyle tıklandığı dolaptan ortalığa saçılmasıyla sefalet ve yapılan eğlence arasındaki tezatlığın altı çizilmiştir. Ali Rıza Bey dahi bu davetlerden medet umar hâle gelmiştir. Ancak Şevket'in hapisten kurtuluşu için çare olarak gördüğü davetli hukuk profesörünün yarattığı hayal kırıklığı onun bütün umutlarını suya düşürür.

Değişen müzik zevki de hem bu davetlerde hem de günlük hayatta yerini almıştır. Türkiye'de gramofon yaygınlaşmış ve müzikli eğlencelerin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Batılı dans müzikleri bütün eğlencelerde çalınır. Güntekin, gramofon ile ailedeki değişimin hızlanması arasında sembolik bir bağ kurmuştur. Eski kültürü temsil eden Ali Rıza Bey dışarıdan gelen gramofon sesine tahammül edemez, ancak onun artık evlerinin içerisinde olduğunu fark etmemiştir. Hayriye “pencereyi kapa diye bağırdın yüzüme, pencere kapamakla iş bitmiyor, çünkü gramofon artık içeridedir, Ferhunde hanım kendi gramofonunu onlara hediye etti” (Güntekin, 1971b: 32) sözleriyle duruma dikkat çeker. Böylece bu Batılı çalgı evin babasından habersiz evin içine sızar ve ailedeki çözülüşü başlatarak sembolik bir mana kazanır.

Balıkesir Muhasebecisi'nde yitirilen değerlerden ziyade Batılı yaşam biçimi ile birlikte Türkiye'de benimsenen yeni alışkanlıklar üzerinde durulmuştur. Evlerde verilen içkili davetler *Yaprak Dökümü*'nde olduğu gibi burada da toplumsal değişmeyi ve değişen zevkleri göstermek açısından esere dahil edilmiştir. Dans, içki ve kumar ekseninde dönen hazza dayalı bu eğlenceler, zengin ve Batılı hayatın olmazsa olmaz bir gereği olarak görülür. Özellikle İstanbul değişen kültürel koşulları en yoğun şekilde yaşadığı için bir semboldür ve Anadolu'dan İstanbul'a gelenler bu duruma ayak uydurmak için mücadele ederler.

Balıkesir'den İstanbul'a gelen Huriye, İstanbul'daki bu hayata uyum sağlayabilmek için yoğun çaba harcar. Balıkesir'de kuskus çevirip erişte keserken İstanbul'da kendini kuaförlerin elinden kurtaramaz:

HURİYE.— Şu halime bak... (Kıyafetini göstererek.) Yakışır mı bana bu yaştan sonra böyle lüküsler? Ama ne yaparsın bir kere düştük içine Manikürcüden ellerini kurtarırsın pedikürcü ayaklarından yakalar. Ondan kurtulursun berber başına o kocaman elektrikli taşı geçirir, saatlerce... Sonra efendim o yüze vücuda kaç türlü ilâç kaç türlü kremler, boyalar...

DAYI.— Sen de şöyle daha zayıf bir şeylerle geçiştiriver canım...

HURİYE.— Olu mu Şerif Ali? Buraya kimlerin girip çıktığını bilir misin sen? Adamı tefe koyarlar... (Utanıp gülerek.) Ayıptır söylemesi bana bu yaştan sonra oturup kalkma, el sıkma, sofrada yemek yeme dersi veriyorlar... (Güntekin, 1971a: 6)

Bununla birlikte eserde bu davetlerin yavaş yavaş Anadolu'da da görülmeye başlandığı Şerif Ali'nin sözlerinden anlaşılmaktadır:

DAYI.— ... halimize göre biz bile ara sıra sosyete yapıveriyoruz aramızda.

HURİYE.— Sahi mi?

DAYI.— Eh... Ele güne karşı öyle icap ediyor... Eyi kötü müdürlük var serde... (Eliyle salonu işaret ederek.) Bizimkisi böyle değil tabii... Üç beş konu komşu ile nezih aile toplantıları... Biraz radyo gramafon çalıyorlar, gençler edep dahilinde birbiriyle dans oynuyorlar... Ara sırada salon oyunları. Cezalıları horoz gibi falan öttürüveriyoruz... Vakit geçiyor... (Güntekin, 1971a: 8)

Yaprak Dökümü'nde Ferhunde ve Şevket'in düğünü vesilesiyle görülen içkili ev partisinin bir benzerine de *Ağlayan Kız*'da rastlanmaktadır. Eserde Sara ve İbrahim'in düğünleri bu şekilde yapılmıştır. Ancak *Ağlayan Kız*'da bu partiye toplumsal değişime ışık tutmak amacıyla yer verildiği söylenemez. Burada eski terbiyenin temsilcisi olan kişiler de partiye katılır. Oysa *Yaprak Dökümü*'nde Ali Rıza Bey düğün gecesi kahvehaneye sığınarak, dışarıdan bir göz vasfıyla bu eğlenceleri sorgulamış, nitekim partinin sonunda kahramanların çözülüşü hızlandığı için bu eğlencelere karşı suçlayıcı bir dil geliştirilmiştir. *Ağlayan Kız*'da eski ve yeni kuşak arasında karşıt bir dil geliştirilmiş olmasına rağmen bu durum oyunun merkezine yerleştirilmemiştir. Oyunun merkezine ailevi meseleler alınmış, diğer konular ise yardımcı fikir olarak işlenmiştir.

Ağlayan Kız'da içkili davetlerden hariç olarak gazinolar da sosyal hayatta yerini alan ve insanları suç işlemeye teşvik eden mekânlar olarak bulunur. Bu tip eğlence yerlerine kendini kaptıran Melek, geceleri hastaneden kaçmayı huy edinmiştir. En son Bebek'teki gazinoda kendisi yüzünden kavga çıkmış ve karakola düşmüştür. Kavgayla karışanlardan biri olan Defterdar vasıtasıyla üçüncü perde üçüncü sahnede Bebek'teki gazinonun durumu anlatılmıştır:

Deft— (...) İçerler, gülerler, bağırlar, kalkıp kalkıp dans ederler, uygunsuz el şakaları ederler. Derken o da yetmedi kız gazinonun ortasında kazaska oynamaya kalkdı. Nezih bir aile düğününde olur, ille

gazinoda itin köpeğin içinde... Oğlanlardan biri kızın karşısında oynar, canbaz kızları gibi kucağına alıp havaya kaldırır, etekleri metekleri açılır... (Güntekin, 1946: 4)

2.3.3.4 Değer Yitimine Uğrayan Kavramlar

2.3.3.4.1 İdealizm

Eserlerinde özellikle idealist kahramanlara yer veren Güntekin'in kendisini de bir idealist olarak değerlendirmek mümkündür. Onun eserlerinde Anadolu'ya açılması ve Anadolu'yu sadece bir mekân olarak görmeyip onun sorunlarına eğilmesi, yalnızca Anadolu'yu çok iyi bilmesinden değil aynı zamanda onu çok iyi gözlemlemiş bir idealist olmasından kaynaklanır. Konuşulan Türkçeyi eserlerine en iyi uygulayan yazarlardan biri de odur. Güntekin, romanlarında özellikle idealist kahramanlar çizer. Anadolu'nun içinde bulunduğu taassuptan kurtulması *Kan Davası*'nın Ömer'i gibi idealist kahramanların çalışkanlığıyla mümkündür. Piyeslerde de başarı kazanan bu idealist tiplere yer verilmiştir. Ancak buna karşılık toplumsal değişme ile birlikte ideallerinden vazgeçmeye zorlanan veya konforlu bir hayatı ideallerine tercih etmiş olan kişiler de mevcuttur. Bu durumda Güntekin'in, onların ideallerine aykırı insanlar olma süreçlerini derinlikli şekilde irdelediği görülür.

Yaprak Dökümü'nün Ali Rıza Bey'i yaşam felsefesini artık geçerliliğini kaybetmiş değerler üzerine yaslamıştır. Onun katı idealizmi, yaşadığı olaylar neticesinde bütün değerlerinden yavaş yavaş taviz vererek *yabancılaşması* ile sonuçlanır. “Yabancılaşma en yaygın anlamı ile kişinin kendilik değerlerinden kopması ve öteki olma yolunda ilerlemesidir.” (Kanter, 2009: 1608) Aksini düşündüğü değerler karşısında kendince mücadele ettiğini sanan ancak sağlam bir duruş takınmayarak sürekli boyun eğen Ali Rıza Bey eserin sonunda ideallerinde olması gerekenin tam tersi bir insana dönüşür.

Ali Rıza Bey'in ideallerinin çöküşe uğraması esasen iki sebebe bağlıdır. Birincisi Ali Rıza Bey'in mizacı ile alakalıdır. Hadiseler karşısında yalnızca seyirci kalmakla yetinen Ali Rıza Bey, bu tavrını eserde kendisi de anlatmıştır:

(...)fena iş yapmak korkusu ile hiç iş yapmadım, fenaliğe karşı hatta sesimin çıkabileceği kadar haykıramadım da, hadiseler sel gibi akıp gitti etrafımda, ben gözlerimi kapattım ve kitaplarımın içinde kendimi unuttum, kitaplarım bir de çocuklarım (Güntekin, 1971b: 20).

İdeallerin zıt değerler karşısında en azından hakkıyla savunulmaya ihtiyacı vardır. Ali Rıza Bey ise kendi inandıklarını yok sayan fikirler karşısında dahi “o da bir fikirdir” (Güntekin, 1971b: 25) demekle yetinir, herhangi bir savunma geliştirmez. Ali Rıza Bey'in ideallerini çöküşe uğratan ikinci sebep ise ideallerine katı bir biçimde bağlı olan bu adamın yeniliklere gözlerini tamamen kapatarak var olanı ve dış dünyada yaşananı yok saymasıdır. Oysa dışarıda

değişen bir dünya ve buna uygun yaşayan insanlar vardır. Ali Rıza Bey'in bu tutumu Güntekin tarafından sabit fikirliliğe yakın bir çizgide çizilmiştir. Kendini kapalı bir kutuda toplumdaki bütün yeniliklerden soyutlayan bunun da ötesinde dışarıdan gelebilecek hiçbir tehlikeye karşı önlem almayan bu duruşun başarısızlıkla sonuçlanması kaçınılmazdır. Evini dışarıda yaşanan hayata karşı bir kale gibi koruyan başkarakter çocukları üzerinde bir bıkkınlığa sebep olmuş ve onların kurtuluşu “asri hayat”ta aramalarına sebep olmuştur.

Ali Rıza Bey'in ideallerini adım adım çökmeye götüren olayların ilki gramofonun eve girmesidir. Eserde gramofon geleneksel değerlerin karşısında yeni yaşam şeklinin dans ve eğlenceye olan düşkünlüğünü temsil eder. Bir muhafız gibi evini koruduğunu düşünen Ali Rıza Bey, gramofonun eve girdiğini dahi fark etmez. Fark ettiğinde de herhangi bir tedbir almaz. Bu tavizi Ferhunde'nin eve girmesi, Fikret'in kendinden yaşça çok büyük ve kültürel anlamda ona denk olmayan biriyle evlenmesi, Necla'nın ablasının eski nişanlısı ile kaçması, Leyla'nın zengin bir iş adamına metres olması, Şevket'in çalıştığı bankadan para kaçırmaması gibi olaylara tepki göstermemesi durumu izler. Güntekin, eserin sonunda Ali Rıza Bey'i tekerlekli sandalyeye bağlı, çocuk gibi davranan bir bireye çevirerek patetik bir hâle getirmiştir. Üstelik bu yeni durumda onun dans ve pastaya karşı olan aşırı bağlılığı bu acıklı durumu daha da belirginleştirmiştir.

Şevket ve Fikret de eserde yeni değerler karşısında ideallerini koruyamamış kişilerdir. Fikret yaşadığı hayata tahammül edemediği için İstanbul'dan uzaklaşmış ve ideallerinden vazgeçmiştir. Evlenmek ve çocuk sahibi olmak istemeyen Fikret, evdeki yeni yaşantıya dayanamayarak dul, üç çocuk babası Vehbi ile evlenmiş ve Düzcce'ye yerleşmiştir. Şevket'in durumu ise Fikret'ten daha acıklıdır. Şevket'in değişimi Ferhunde ile evlendikten sonra başlar. Şevket'in bu yanlış kararı Ferhunde'nin aileye girmesiyle birlikte ailedeki kültürel çözülme hız kazandığı için kendisi ile birlikte birçok kişinin de kaderini değiştirmiştir. Namuslu, biriktirdiği para ile Avrupa'ya giderek eğitimini tamamlamak için uğraşan idealist genç Şevket, içine girdiği yaşama ayak uydurmak için daha çok paraya ihtiyaç duyar. İhtiyacı olan parayı çalıştığı bankadan çalarak başlangıçtaki idealist çizgisinden tamamen uzaklaşmış olur. Cezaevinden çıktıktan sonra giydiği hüküm dolayısıyla iş bulamaz hâle gelir.

Sabri Esat Siyavuşgil *Yaprak Dökümü* ve *Balıkesir Muhasebecisi* arasındaki benzerliğe şu sözlerle dikkat çekmiştir:

Balıkesir Muhasebecisi doğrudan doğruya Yaprak Dökümü'nün amcazadesidir. Yaprak Dökümü'nde zamaneye uyayım derken fiyasko veren bir ailenin acıklı mâcerasını seyretmiştik. Balıkesir Muhasebecisi'nde zamaneye pek güzel uyup da arada bir hamamın namusunu hatırlayan bir başka ailenin sergüzeştini dinliyoruz (Siyavuşgil, 1953: 4)

Yaprak Dökümü'nün değişen yaşam koşulları nedeniyle ideallerinden vazgeçmeye zorlanan karakterlerinin yerini *Balıkesir Muhasebecisi*'nde parayı ideallerine tercih eden Necdet alır. *Yaprak Dökümü*'nde Ali Rıza Bey değişim karşısında kendince direnmeye çalışmış, Fikret'in yanına sığınmış, hiçbir yerde barınmadığı için dans ve içki üzerine şekillenen dejenere hayatın bir parçası olmuştur. Ayrıca Ali Rıza Bey'in değişimi ancak eserin sonunda tamamlanır. Bu yönüyle Ali Rıza Bey'in doğru veya yanlış ideallerini korumaya çalışan fakat sonunda başarısız olan bir kişi olduğu düşünülebilir. Necdet ise daha eserin başında ideallerinden söz arasında bahseden ama onların tam tersi şekilde yaşayan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Henüz yaşamının başında, kendinden başka sorumluluğu olmayan Necdet kendisine mecburiyetler yaratmaya çalışsa da aslında kendi tercihi ile sosyete hayatına dahil olmuştur. Nitekim bu ortamlara ayak uydurmak için herhangi bir çaba harcamaz, bu uyum kendiliğinden gerçekleşir. Bu yönüyle ikisi de toplumsal değişimi konu almasına rağmen *Balıkesir Muhasebecisi*'nin *Yaprak Dökümü*'nden farklı olarak en başından değişimi kabullenmiş, ancak bunu inkâr eden bir karakterin düştüğü komik durumu işlediği düşünülebilir.

Her fırsatta babasının kendilerini sürüklediği bu hayattan nefret ettiğini dile getiren “idealist” genç Necdet, Avrupa ve Amerika gezilerinden de geri kalmaz. “Bir yandan hususî otomobil ve kotralarla gezip tozarken diğer taraftan, iğreti ve züppe bir idealizmle babasına karşı için için isyan etmeyi marifet sayar.” (Siyavuşgil, 1953: 4) Balıkesir yıllarında öğretmenini Namık'ı örnek alan, namusu ile para kazanarak ülkesine katkı sağlamak isteyen Necdet, Namık ile yıllar sonra gerçekleşen karşılaşmasında ona ideallerinin iflas ettiğini söyler. Ona göre Amerika ve İsviçre gezileri, yapacak ciddi bir işi olamamasından kaynaklanır (Güntekin, 1971a: 17). Güntekin, Necdet'in ideallerinin iflas etmediğini, bunun yerine onun ideallerini başka şeylerle değiştirdiğini, öğretmenini Namık ile olan konuşmasında net bir şekilde gösterir. Çok sevdiği, saygı duyduğu öğretmeninin kendisine anlattığı problem ile ilgilenmek yerine Churchill'in içtiği sigaranın aynısını içmekle övünen Necdet, yaşadığı zamanın sözde baskısıyla kumar oynayanlara ortak olmak zorunda kalır. Aynı konuşmada kendisinden yardım isteyen felsefe öğretmenini yine idealistliği nedeniyle reddeder. Necdet'in yapmacık hayal âlemine karşılık Namık, maddi sıkıntılar içinde hayatın gerçekleriyle yüzleşmiş bir karakterdir. Necdet kendi bataklığına öğretmenini çekmek istemeyerek “sözde” idealist tavrını sürdürür:

NECDET.— Fakat bu olamaz kimi kimin himayesi altına sokuyorum? Siz zavallı Anadolu için bir ideal çeşmesisiniz... (Bağırarak.) Nasıl istersiniz ki bu çeşmeyi elimle kurutayım?

NAMIK, bağırarak.— Aman oğlum o kurumazsa benim soyum silsilem kuruyacak...

(İçeri salonda biraz evvel başlamış bir zeybek oyunu gitgide artan kahkahalar haykırışmalar ve el şakırtıları ile devam etmektedir.),

NAMIK, soluk soluğa.— Necdet... Çocuğum... Emin ol... Durum çok ciddidir, vahimdir hatta...

NECDET, isyanlar içinde elini salon tarafına çevirerek.— Yaşamak istersiniz öyle mi hocam? Bu hayatı mı? Değer mi? Ben sizi felsefe kürsüsünden indireceğim, elimle bu rezaletin ortasına atacağım öyle mi? İmkânı yok hocam... Prensip meselesi... (Güntekin, 1971a: 26)

Yukarıdaki diyalogda da görüldüğü gibi, Reşat Nuri Necdet'in hareketlerinde abartıya kaçarak durumun gülünçlüğüne arttırmıştır. Necdet çoğunlukla yüksek perdeden konuşur, jest ve mimik hareketlerinde aşırıya kaçır, içinde bulunduğu hayattan duyduğu utançtan dolayı ağlar. Bütün bunlar Necdet'in yapmacıklığının altını çizmek içindir. Akşamki davette babasının aşırı hareketlerini görerek “baba katili” olacağını dahi söyler. Necdet'in ve diğer aile bireylerinin hareketlerindeki abartının dozu esas olarak Tahir'in cezaevinden çıkmasıyla artar. Bu sahne Necdet'in sözde idealizmini doruklarda yaşadığı bir sahnedir. Necdet 28 yaşında Avrupa'da eğitim görmüş bir genç olarak namusuyla para kazanacağı bir iş bulup çalışabilir. Ancak o yasa dışı yollarla para kazandığı kanunlarca da onaylanmış olan babasının, yine bu yolla kazandığı parasıyla satın aldığı evinde oturarak ahkâm kesmeye devam eder:

NECDET, bağırarak— Neresi kurtuldu Şerif Ali Dayı, neresi kurtuldu. Alnında nal gibi damga ile o kendini de, suçsuz günahsız çoluk çocuğunun da kendi eliyle ipe çekti; demin cenaze dönüşü diye bir lâkırdı ettin... Çok yerinde o sözün... Babam yaşayan ölüdür artık... Yaşayan ölü... Anladın mı? (Güntekin, 1971a:47)

İlerleyen bölümlerde ise kendisini ailenin reisi ilan ederek şikâyetin dozunu arttırır:

NECDET.— Başımızdan geçen felâketten sonra babam artık bir manevî ölüdür beyefendi... Para ve saire işlerinde o yine ailenin reisi olarak ne isterse yapar. (Sesini çatlatarak ve yüzünü ekşiterek.) Fakat ben ki para denen şeyden oldum olası tiksinimiş bir adamım ailenin şerefi meselesinde söz artık benimdir (Güntekin, 1971a: 63).

Necdet çatışmanın bu en yoğun yaşandığı anlarda bile para vurgusu yapmış ve babasının yolsuzluk neticesinde kazandığı paradan vazgeçememiştir. Reşat Nuri, Tahir'in cezaevinden çıktığı bölümde Necdet'in şikâyetinin dozunu kasıtlı olarak arttırmıştır. Çünkü karakterin sözde idealizminin çöküşü de o oranda hızlı olacaktır. Tahir kendisini yasa dışı bu işlere sürükleyen Ramiz'in yeni teklifini ailesini daha fazla üzmemek için reddeder. Daha da ileri giderek var olan malı mülkü de hayır kurumlarına dağıtıp Balıkesir'e, eski namuslu hayatlarına dönmeyi teklif eder. Bu konuda son kararı da kendisini “ekber evlat” sıfatıyla aile reisi ilan eden Necdet'e bırakır. Ancak her fırsatta paraya önem vermediğini söyleyen Necdet, babasının her şeyi bağışlayıp gitme teklifine kesin bir cevap veremez. Sonunda da annesi ve kız kardeşini bahane ederek içinde bulunduğu hayatı tercih eder. Güntekin, Necdet'i böyle bir tercihe zorlayarak onun gerçek yaşam algısını belli etmiş olur. Böylece Necdet, ayağına gelen

namuslu yaşama fırsatını teperek ideallerini gerçekleştirmeyi sürekli düşünüp bir türlü harekete geçirmeyen tavrını bir kez daha tekrarlamıştır. Tüm bunlar düşünüldüğünde eserde en gülünç ve acınılacak olan kişinin Necdet olduğu sonucuna varılmaktadır. Sevda Şener bu yorumu daha da ileri götürerek Güntekin'in bu oyunu Necdet'i eleştirmek için yazdığını belirtmiştir. “Oyunun asal çıkış noktası bu eleştiride yoğunlaşmaktadır. Öteki oyun kişileri; anne, baba, dayı, kız kardeş Necdet'in yönelişlerini güçlendirirler” (Şener, 1989: 27).

Necdet'i içinde bulunduğu rahat koşullar nedeniyle ideallerinden vazgeçmiş, dejenere olmuş bir karakterdir. “İnsan maddi bakımdan tatmin olduğu an, ideal denen şey kuru bir düşünceden ibaret kalmakta, böyle bir durumda insan samimi olmayan düşüncelerinden dolayı ikiyüzlü bir benlik taşımaktadır.” (Güneş, 1972: 262) Onun karşısına ise felsefe öğretmeni Namık'ı gerçek bir idealist olarak çıkarır. Namık gençliğinde etrafına öğrencilerini toplayan ve onların fikirlerine olumlu yönde nüfuz edebilmek için elinden geleni yapan bir öğretmendir. Reşat Nuri “mektepten memlekete” düsturuyla hareket eden ve toplumun aydınlanmasının okullardan başlayacağını düşünen bir yazardır. Toplumun aydınlanmasında öğretmenlere önemli görevler düştüğünü düşündüğü için de toplumsal yönü ağır basan eserlerinde idealist öğretmen tipleri çizmiştir⁴⁹. Namık da başlangıçta bunlardan biridir. Ancak dönem koşulları öylesine kötüdür ki Namık ailesini tehlikeye atmamak için ideallerinden vazgeçmek zorunda kalır. Güntekin, o dönemde toplumun hızlı bir değişim içinde olduğunu farkındadır. Bu değişime ayak uydurmamayanlar Ali Rıza Bey örneğinde olduğu gibi gülünç ya da acıklı duruma düşmektedir. Bu çerçevede yazarın İkinci Dünya Savaşı sonunda ülkenin geldiği durumu göz önüne aldığı ve Namık'ın ailesini korumak için ideallerinden vazgeçmesini bu gerekçeye bağladığı düşünülebilir. Ayrıca Namık ve Necdet karakterlerini aynı diyalog içerisinde karşı karşıya getiren Reşat Nuri'nin, Necdet'in yapmacık ideal iflasının karşısına hayatın gerçeklerini yerleştirerek ironi yoluna gitmiş olduğunu düşünmek de mümkündür. İdealleri iflas etmiş bir öğretmenin eserde yer alması, Güntekin'in *Balıkesir Muhasebecisi*'ndeki karamsar tavrının en büyük ispatlarından biridir. Birçok eserinde Anadolu aydınlanması için harekete geçen ve başarılı olan öğretmenler, bu eserde ekonomik güçlüklerden dolayı ideallerinden vazgeçmektedir. *Çalıkuşu*'nun

Ben muallimliği aklıktan ölmek için kabul etmiştim. Hesabım doğru çıkmadı. Bu meslek bir gün aklıktan öldürebilir. Fakat ne ziyanı var? Değil mi ki, benim gönlümün şefkate olan açlığını doyuracak, kendi hayatını başkalarının saadetine vakf etmek tesellisini bana verecek (Güntekin, Ty.e: 419).

⁴⁹ Mehmet Kaplan, Güntekin'in bu tutumunu o yıllarda okuyucu kitlesini öğretmen ve memurların oluşturmaya bağlar. Bu okuyucu kitlesi okuduğu eserlerde kendi hayat meselelerini görmek ister (Kaplan, 1957: 5). Güntekin'in eserlerinde yer alan öğretmenlerle ilgili bk. Emil B. (1990). “Öğretmenler Romancısı Reşat Nuri Güntekin I”. *M.Ü. Atatürk Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 2: 73-83. Emil B. (1991). “Öğretmenler Romancısı Reşat Nuri Güntekin II ‘Kan Davası’ Romanı: Öğretmen Ömer”. *M.Ü. Atatürk Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 3: 87-105.

diyen Feride'sinin yerini

Siz etmemiş olabilirsiniz Necdet bey... İsterseniz bunu için de tebrik edeyim sizi... Fakat eski hocanız bu gece bunun için gelmiştir. Çocuklarım büyüdü, karım hasta bıçak kemiğe dayandı artık... “İstanbul olmazsa bile beni yakın bir yere nakledin diye yalvarıyorum dinlemiyorlar... Babanıza rica edin... Beni himayesine alsın... Şirkette bir iş versin... Nihayet bir parçada biz yaşayalım... (Güntekin, 1971a: 25)

sözleriyle öğrencisinden referans isteyen Namık alır.

İstanbul'da değer kaybına uğrayan idealizm Anadolu'da hâlâ işlerliğini devam ettirmekte ve Anadolu'nun kalkınması bu idealist kişilerle ilişkilendirilmektedir. Bundan dolayı Güntekin, mekân olarak Anadolu'yu seçtiği eserlerinde idealist kişiler çizmeye devam etmiştir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarının çoğu aydını İstanbul'un kokuşmuşluğuna inandığı için kurtuluşu Anadolu'dan bekler (Naci, 1995:184). *Eski Şarkı*'da da vaka bahsedilen dönemde geçmektedir. Nihat ile Yusuf Anadolu idealizmi çerçevesinde çizilmişlerdir. Her ikisi de kendilerini Anadolu'nun aydınlanmasına adanmış, eserde Züleyha ve çevresinin temsil ettiği şımarık ve züppe İstanbul hayatının tam tersi şekilde tavır almışlardır. Reşat Nuri bireysel zevkleri bir kenara bırakarak, kendini vatanın kurtuluşuna adayan bu kişileri “ortak kader” algısı çerçevesinde çizmiştir. Eğitimini yarım bırakarak Balkan'a gitmiş, sonra Çanakkale, Sarıkamış, Irak ve Suriye'de savaşmış son olarak da Kurtuluş Savaşı'nda yer almış olan Nihat'ın yaşam seyri bir neslin tarihi olarak verilmiştir:

YUSUF.— Yahu Balkanla şark müstesna âdeti benim tarihimi anlatıyorsunuz.

KAYMAKAM.— O sizin benim değil, bizim neslimizin tarihidir beyim, (içini çekerek) böyle geldik böyle gideceğiz (Güntekini 1971b: 130).

Savaş döneminde cephede mücadele eden bu iki nefer savaş bitiminde de görevlerini Anadolu'da sürdürmüşlerdir. Tek elini sakatlamış olan Nihat, yine de mücadeleyi bırakmamış bu tek el ile köy kalkındırma planları, yol ve mermer ocağı haritaları yapmıştır.

Bir Yağmur Gecesi'nde jandarmalar kendilerini görevine adanmış idealist tipler olarak çizilmişlerdir. Jandarmalar eserde ana fikir olarak işlenen toplumsal uzlaşının sağlanmasına da büyük katkı sağlamıştır. Kasabanın zengin eşraf tipinin temsili olan Demiroğlu'nun Sarıboğa nehrinin ehlileştirilmesine maddi destek sağlaması onların görev aşkı ile kurtardıkları altınları Demiroğlu'na eksiksiz teslim etmeleri ile doğrudan alakalıdır. Toplumsal açıdan insanları birbirine kenetleyen bu tip felaketlerde sergilenen bu tavır işbirliğine olan inancı arttırmıştır. Özellikle Demiroğlu'nun altınları bulanın onları alıp kaçacağından emin olduğu bir durumda altınları bulan jandarmanın, adını dahi söylemeden altınları çiftlik evinin önüne bırakıp göreve gitmesi, onu toplumsal dayanışmaya katkı sağlamak için teşvik etmiştir. Reşat Nuri, jandarmaların bu erdemli davranışlarını da Anadolu insanına karşı olan sempatisi çerçevesinde vermiştir:

OĞUZ

Bu ne akla sığmaz ihtişam yarabbi! Canı bahasına altunları kurtarıyor... Getirip bırakıyor... Bir torba taş getiren gibi adını bile bırakmağa lüzum görmeden belki yeni bir vazifede ölmeye koşuyor... Neredeyiz, hangi yıldızdayız...

KARUN BABA

O kadar uzaklarda değil oğul... Sadece Türkiyede, Türkiyenin yoksul bir kasabasındayız (Güntekin, 1941: 56).

Reşat Nuri Güntekin, çizdiği idealist öğretmen tipleri ile onların sorun çözücü misyonlarını da vurgular. Ayrıca öğretmenler, öğrencilerine memleketlerini sevmek, ona hizmet etmek gibi değerleri benimsetmek ile görevlidir. *Bir Yağmur Gecesi*'ndeki Öğretmen Kaya eğer Orhan'ın çocukluğunda Sarıova'da öğretmenlik yapmış olsaydı, Orhan'ın şimdi toprağına daha bağlı biri olacağını söyler.

Öğretmenin Anadolu'daki görevinin yalnızca çocukları okutmakla sınırlı olmadığı *Bir Yağmur Gecesi*'nde vurgulanmaktadır. Piyeste sel felaketine uğrayan köylüleri Sarıova ilkokulu baş öğretmeni Kaya organize eder. Sarıova halkı Orhan Bey'in çiftliğine sığınır ancak onların ıslak kıyafetlerini kurutmak, yerine kuru kıyafet bulmaya çalışmak vazifesi öğretmene düşmüştür. Kaya bu durumu “ Malûmya serde öğretmenlik var... Anadolu da öğretmen her şeydir.” (Güntekin, 1941: 22) sözleri ile açıklamıştır. Ayrıca Anadolu'da görev yapan öğretmenlerin bilmeleri gerekenler Kaya tarafından şöyle sıralanmıştır:

Başka türlü olamıyor efendim. Böyle vasıtasız yerlerde sade çocuk okutmakla işimiz bitmiyor... Büyüklere hizmet etmek lâzım... Hastasına, sağına, dertlisine, cahiline... Mahallede asker mektupçuluğundan tutun da sıtma hekimliğine kadar her iş benim başımdadır... (Güntekin, 1941: 22)

Öğretmen Kaya Reşat Nuri'nin romanlarında yarattığı, kendisini “yeni, aydın nesiller” yetiştirmeye adanmış ve bunu vatani bir görev olarak gören idealist öğretmen tiplerinin klasik bir örneğidir.

Kaya haricinde Oğuz da İstanbul'da doğup Amerika'da eğitim almış biri olmasına rağmen kendisini Anadolu'nun kalkınmasına adanmış idealist bir tiptir. Oğuz, Amerika dönüşünde kendisine sunulan kolay ve paralı işleri reddederek Anadolu'ya açılmış ve Anadolu'nun sorunlarına çözüm aramaya çalışmıştır. Oğuz ve Kaya'nın ortak bir özelliği de kendilerini adadıkları vatan işlerini saadetleri için olmazsa olmaz bir parça kabul etmeleridir. Güntekin, piyeste aktarmak istediği düşünceleri Oğuz ve Kaya vasıtasıyla dile getirmiştir.

2.3.3.4.2 Namus

Reşat Nuri piyeslerinde namus kavramına da değişen yaşam koşullarını örneklendirmek açısından yaklaşmıştır. Toplumsal değişimin, Batılılaşmayı yanlış anlayan

kişilerin konu edildiği eserlerde para ile namus arasında iki farklı bağ kurulmuştur. *Yaprak Dökümü*'nde paranın yitirilmesi ile namusun da yitirildiği bir durum mevcutken *Balıkesir Muhasebecisi*'nde para kazanmak için namuslu bir yaşamdan vazgeçilir. Cumhuriyet'ten önce yazılan *Hançer*'de ise toplumsal kaygı en namuslu geçinen kişileri bile yanlış kabullenme yoluna sevk etmiştir.

Yaprak Dökümü'nde ailenin trajik sonunu hazırlayan istifanın sebebi Ali Rıza Bey'in - diğer bütün manevi değerlerde olduğu gibi- namus kavramının da yaşanılan dönemde değerini yitirdiğini kabul etmemesidir. Leman ve Muzaffer arasında yaşanan para ve zevke dayalı ilişkiyi Leman'ın mağduriyeti olarak yorumlayan Ali Rıza Bey, işinden istifa ederek zamanın gerçeklerine sırt çevirir ve ailesini uçuruma iten ilk adımı atmış olur. Ancak onun bu hareketinin yanlış bir hamle olduğu yaşanan bu ilişkide Leman'ın zannettiği kadar masum olmadığı Muzaffer tarafından aktarılmıştır: “Size daha açık söyleyim Ali Rıza Bey, kürtağla alınan çocuğun babasının kim olduğu şüpheli.” (Güntekin, 1971b:16) Böylece Ali Rıza Bey'in davranışının kahramanlıktan ziyade anlamsız bir hareket olduğunun altı çizilmiş olur. Güntekin *Hançer*'de olduğu gibi bu eserinde de namusun karşısına parayı çıkarmaktadır. Burada kahramanlar para ile namus arasında bir tercih yapmak zorunda bırakılmaz, para namusu ipotek eden bir unsur olarak esere dahil edilir. Para olmazsa namusun da olmayacağı Hayriye Hanım'ın parasız kaldıkları takdirde çocuklarının namusunun tehlikeye gireceğini belirtmesi ile net bir şekilde verilir (Güntekin, 1971b: 30). Nitekim ideal evlat Şevket'in dahi çalıştığı bankayı soyarak namuslu yaşam çizgisinden çıkması, bu tespitin en büyük ispatıdır.

Yaprak Dökümü'nde olduğu gibi *Balıkesir Muhasebecisi*'nde de namus kavramı değişen yaşam koşulları nedeniyle değerini kaybetmiştir. İkinci Dünya Savaşı yıllarına denk gelen vakanın geçtiği yıllar, Anadolu'da yolsuzluğun, anaforculuğun arttığı yıllardır. Bu doğrultuda Tahir'e de İstanbul'da bir şirketin dördüncü ortağı olması için bir iş teklif edilmiştir. Tahir'in zengin olması için Balıkesir'deki muhasebeciliğinden kurtulmaktan başka engeli yoktur. Ancak Tahir Balıkesir muhasebeciliğiyle birlikte şerefli ve namuslu hayatından da olmuş ve namusunu yeni işine sermaye etmiştir:

Yahu namusundan başka sermayesi olmayan bir memurun nesine tamah ediyorsunuz? diye soruyor. “O namusdan daha iyi sermaye olur mu?” diyorlar... Babam “yani hesapça bizim namusu mu işleteceğiz? Karagöz göstermeliği gibi bir şey mi oluyoruz?” diyor (Güntekin, 1971a: 24).

Balıkesir muhasebeciliği zamanında “Kanunları, mevzuatı çok iyi bilen biraz aksi fakat son derece namuslu bir adam” (Güntekin, 1971a: 23-24) olarak tanınan Tahir'in İstanbul'a yerleşmesi ile birlikte hayatının temel prensiplerinde önemli değişiklikler olur. Balıkesir “namuslu” Tahir'in, İstanbul ise “vurguncu” Tahir'in simgesi hâline gelir (Sakallı, 2011: 175).

Balıkesir Muhasebecisi'nde parayı bulmak için namusunu terk eden ve bundan dolayı ailesi tarafından sürekli eleştirilen Tahir, ailesini de para ve namus arasında bir tercih yapmaya zorlar. Malı mülkü hayır kurumlarına devredip Balıkesir'deki namuslu hayatlarına dönme teklifine karşılık bütün aile bireyleri parayı seçer⁵⁰. Babası cezaevindeyken “Namus... Ah namus... Lânet olsun paraya... Namus...” nutukları atan Necdet'in de parayı tercih etmesi 20. yüzyıl insanının para ve namus arasındaki tercihlerini göstermesi açısından önemlidir. Yaşanılan dönemde insanların para ve namus arasında bir tercih yapmak mecburiyetinde kaldığı, ikisinin aynı anda var olmadığı da Tahir'in piyesin sonunda yer alan sözleri ile belirginleşmiştir:

TAHİR, bir sükuttan sonra.- Demek işe devam... O halde kabul... Fakat bir şartım var... (Yine bir sükût.) Benim şahsım için o kadar mesele yok. (Acı bir sırtma ile.) Allah insanı doğru yoldan çıkarmaya görsün... Bir kere ar damarı çatladı mı tamamdır mesele... yani ben yine yürürüm... Bir gün yine hapisaneye yolum düşerse ona da Eyvallah... (Yine bir sükût.) Şartıma gelince; idealist oğlum Necdet başta olarak sizin hepinizin oy birliğiyle yeniden bu yola girdiğimi unutmayacaksınız... Hepiniz artık müttefiklerim, ortaklarımısınız... (Birdenbire korkunç ve komik bir öfke ile bağırarak.) Bir kere daha birinizin ağzından ideal mideal diye bir lâkırdı işitirsem kemiklerinizi kırdığının resmidir... Hem vurguncu hem evliya öyle yağma yok... Ya o ya bu... (Güntekin, 1971a: 88)

Hançer'de ise durum yanlış Batılılaşmadan bağımsız olarak ele alınmış, toplumsal baskının “namus” kavramının önüne geçmesi üzerinde durulmuştur. Güntekin'in, bu durumu özellikle her fırsatta geleneklere bağlılığını dile getiren Hacı Ali üzerinden işlemesi toplumun bağnaz kesimine yönelttiği eleştirinin bir parçası olarak düşünülebilir. Erkek egemen bir topluluğun sözü en çok dinlenen kişisi olan Hacı Ali'nin torun sahibi olmak için gelininin oğlunu aldatmasını görmezden gelmesi çağın gerisinde kalmış geleneklerin toplumda ahlaki bozulmaya neden olabileceğini göstermektedir. Geleneksel toplumlarda soyun devamı için, özellikle ailenin erkek bir varisinin olması önemlidir. Hacı Ali de Sarıhatiplerin soyunu devam ettirecek, onca mala mülke sahip çıkacak erkek torunu kendilerine vermediğini düşündüğü gelinini oğlundan boşamak ile tehdit eder. İstanbul'da verilen hekim raporunda kusurun Selahattin'de olduğu yazılmış olmasına rağmen, ataerkil toplumun kalıplaşmış önyargıları nedeniyle çocuğun olmama sebebi Hikmet'e yüklenmiştir. Ancak Hikmet'in Selahattin'i, kuzeni Necmi ile aldatması neticesinde bir erkek çocuk dünyaya getirmesi hakikati ortaya çıkarır. Namus ve gelenekler üzerinden sürekli ahkâm kesen Hacı Ali meselenin aslını öğrendikten sonra oğlunu tepki vermemesi için uyarır. Kusurun oğlunda olduğunu öğrenen baba için torun sahibi olamamak oğlunun aldatılmış olmasından daha

⁵⁰ Hasan Ali Ediz bu durumu eserin tiyatro tekniğini çok iyi bilen bir yazar tarafından kaleme alınmasına bağlar. Ona göre “böyle olmasaydı, oyunun başından sonuna kadar bir fazilet örneği olarak seyircilere adeta zorla kabul ettirilen anne, oğul, kız, Şerif Ali Dayı gibi tiplerin son perdede tamamiyle aksi bir davranın temsilcileri olarak seyircilerin karşısına çıkmaları ve böyle kabul ettirilmeleri acaba mümkün olabilecek miydi?” (Ediz, 1953: 5)

vahim görüldüğü için meselenin üstü örtbas edilmiştir. Piyesin sonunda aile yadigârı hançerin yeni doğan bebeğe verildiği sırada Abraham'ın “hele neyse hançer yabancıya gitmedi” sözlerini sarf etmesi ise durumun trajikliğine yapılan komik bir gönderme olarak görülebilir.

Hacı Ali'nin oğlunun aldatılmasını görmezden gelmesinin bir diğer sebebi ise maddiyattır. İflasın eşiğine gelen Hacı Ali'yi batmaktan kurtarabilecek tek isim Hikmet'in dayısıdır. Aldatılma olayının ifşa edilmesi Hikmet ile Selahattin'in boşanmalarını birlikte getireceği için Hacı Ali bundan kaçınır. Böylece birincil olarak toplumsal baskının sebep olduğu sineye çekme durumunu maddi kaygılar da desteklemiş olur.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN MEKTEP PİYESLERİ

Reşat Nuri mektep temsillerinin eğitim programlarına girmesinden birkaç sene sonra 1918 yılında kaleme aldığı “Mektep Temsilleri Hakkında” adlı yazısında, Türkiye’de tiyatronun okul programlarında yer almaya başlamasını, tiyatronun ahlak ve terbiye ile olan ilişkisine inanan kişilerin sayısının artmasının ispatı olarak görür. Çünkü her zaman kapalı ve muhafazakâr olan eğitim programlarına memlekete faydası olacağı düşünülen bilgiler girebilir (Güntekin, 1976k1: 270).

İlgili yazıda Güntekin, mektep temsillerinin, sanat tiyatrolarından farklı usul ve amaçları olduğunu kaydeder. Bunlar melodramdan bozma veya kuru nasihat hissi uyandıran parçalar olmamalıdır.

Bu temsillerin gâyesi bir taraftan çocukları düzgün ve serbest söz söylemeye, tavır ve hareketlerini iyi idâre etmeye alıştırmak, bir taraftan da hayattan alınmış tabii vakalar ve sahnelerle hayat hakkında iyi bir fikir, doğru bir görüş vermeye çalışmaktır (Güntekin, 1976k1: 272).

Çocuk tiyatrosu yazmak çoğu zaman büyükler için piyes yazmaktan daha zordur. Çünkü her şeyden önce yazarın kendi benliğinden çıkarak bir çocuk gibi düşünebilmesi gerekmektedir. Çocuk oyunlarında ahlaka uygun olmayan hâllerin, fazla süslü edebî cümlelerin yeri yoktur. Doğal ve anlaşılır bir konuşma tercih edilmelidir (Güntekin, 1976k1: 273). Ayrıca tarihi konular gibi çocukların anlamakta güçlük çekeceği meseleler bu piyeslere konu olmamalıdır (Güntekin, 1976k1: 274).

Reşat Nuri 1924’ten itibaren yayınlanmaya başlayan mektep temsillerinde yukarıda üzerinde durulan fikirlerine çoğunlukla bağlı kalmıştır. Bir eğitimci olarak çocukları zaten yakından tanıyan Güntekin, onların dünyasına rahatça geçiş yapabilmiş, yakın arkadaşlar arasındaki ufak kıskançlıkları, birçok sınıfta bulunan yaramaz öğrencileri, öğrencilerine örnek olmaya çalışan idealist öğretmen tiplerini mektep piyeslerinde işlemiştir. Dönemin bazı politik fikirlerine “ağaç yaş iken eğilir” mantığı ile bu oyunlarda yer verildiği görülür. *Vergi Hırsızı* oyununda ülke vatandaşlarının oldukça şikâyetçi olduğu vergileri devletin neden aldığına dair bir takım açıklamalar yapma yoluna gitmiştir. Bu eser yazarın “ çoğu çocukların papağan gibi anlamadan tekrar ettikleri büyük adam fikirleri” (Güntekin, 1976k1: 233- 274) dediği düşünceleri barındırmasına rağmen mesele çocukların anlayabileceği şekilde aktarılmış ve böylelikle eser mektep piyesi olmaktan çıkmamıştır.

Bir Köy Öğretmeni'nde yeni fikirleri benimsemeye açık olmakla birlikte eski fikirlerden henüz kurtulamamış Anadolu'nun gelişmesinde öğretmenlere düşen görevler üzerinde durulmuştur. Piyeste Nihal Öğretmen köyde gerçekleştirdiği yeniliklerle “mektepten memlekete” fikrinin bir uygulayıcısıdır. Millî piyangodan ikramiye kazandığı için öğretmenliği bırakıp İstanbul'a yerleşmek isteyen Nihal, kendi yokluğunda Kerime gibi kişilerin işbaşına geçeceğini görünce gitmekten vazgeçer ve şu sözleri söyler:

NİHAL

(...) Başladığım büyük iş bir ayda, bir senede, beş senede bitecek gibi değil. Okul vasıtasıyla kurtarılacak bir memleket var... Silinecek göz yaşları, sarılacak yaralar var...

Öğretmen elindeki meşaleyi düşürdümü birden karanlıklar yeniden geliyor... İstanbul'dan ve hayattan artık isteğimle vazgeçiyorum... Kürsünün üzerinde öleceğim, son nefesimi verirken meşalemi hala elimde tutarak:

<< Işık... biraz daha ışık!...>> diye bağıracağım... Son sözüm bu olacak!... (Güntekin, 1973: 47)

Bu sözlerin finalde verilmiş olması Güntekin'in vermek istediği ileti açısından önemlidir. Çalıkuşu Feride, memleket vazifesini gönül macerasından dolayı terk edip İstanbul'a döndüğü için eleştirilenlerce yerilmiştir. *Bir Köy Öğretmeni*'nde ise şahsi konforu ve memleket vazifesi arasında kalan bir öğretmenin karar verme aşaması karşımıza çıkmaktadır. Güntekin, Feride'ye düşündürmediklerini, Nihal'e düşündürmüş ve yenilik karşıtı Kerime'yi piyese bu amaçla dahil etmiştir. Okulun tadilatının tamamlanmasını ve ameliyat olan bir öğrencinin sağlığına kavuşmasını beklemek gibi sebepler ile İstanbul'a gidişini erteleyen Nihal, Kerime'nin okulda yapmak istediği değişiklikleri duyunca köyde kalma karar verir.

Reşat Nuri *Bir Köy Öğretmeni*'nde Nihal ve Kerime Hanım'ın şahsında iki farklı öğretmen tipi çizmiştir. Nihal yeniliklerin, pozitif bilimlerin öğreticisi iken Kerime Hanım geleneksel dinî eğitimin destekçisidir. Kerime, Nihal'i görüş ve öğrencileri yetiştirme tarzından dolayı eleştirir. Okulda keman çalınmasını çengilikle eşdeğer tutar. Nihal'in İstanbul'a dönmek istemesi ile birlikte vekil öğretmen olarak gelen Kerime, okulu ıslah ederek “dinine diyanetine merbut çocuklar” yetiştirmek amacıyla olduğunu açıkça söyler. Aslında Kerimeninki eğitimcilikten çok şekilciliktir. Öğretmenlerin ağır kıyafetler giyinmesi gerektiğini savunan Kerime bu görüşü dolayısıyla eleştirilmiştir:

ZEHRA

(Eğlenerek) O halde dört peşli bir entari yaptırayım, bir kocaman kürk tedarik ettireyim, başıma bir hotoz... Bir kocaman çerçeveli gözlük... Çocuklar yaramazlık edince şöyle bir kalkınırım. Kürk kabırır, hiddetlenmiş hindiler gibi konkunç bir şey olurum... Çocuklar da beni sayarlar... (Güntekin, 1973: 36)

Kerime, öğretmenin öğrenci ile diyalog geliştirmesini, okulda türküler söylenmesini, öğretmenin eşrafla iyi anlaşmamasını olumsuz karşılamaktadır. Oysa öğretmenin köy veya

kasabanın zenginlerinin çıkarlarına değil halkın çıkarlarına uygun davranmasının önemi müfettiş tarafından vurgulanmıştır. Kerime, Nihal'in ülke kalkınması için harcadığı emeği tamamen dinî meselelere yöneltmek istemektedir. Bunun için Nihal'in daha önce okuma yazma ve hesap öğrettiği Hatice'ye yalnızca dine, diyanete dayalı metinler okutmak ister. Bu yönüyle Kerime, halkı sadece dinî bilgilerle donatarak kalkınmanın önünde engel teşkil eden bir tiptir.

Piyeste bir köy öğretmeninin memlekete olan katkıları üzerinde durulmuştur. Nihal yalnızca çocuklara değil, velilere yönelik de eğitim faaliyetleri yürütmektedir. Onlara okuma yazma ve matematik öğretmektedir. Ayrıca onun bu hizmetleri öğretmenlik ruhuna yakışır şekilde büyük bir özveri ve sabır ile yaptığı Hatice'nin, Zehra ile çalışırken söylediği sözlerden anlaşılmaktadır. Ancak Nihal'in faaliyetlerini, kendisine okuma yazma öğretmesini memnuniyetle karşılayan Hatice, Kerime'nin gelmesi ile birlikte taraf değiştirmeye, modern bilimsel bilgilerden uzaklaşarak ahret işlerine merak salmaya başlar. Nihal'in dinî meselelere aklının ermediğini söyler. Anadolu'da tam anlamıyla bir aydınlanmanın yaşanmamış olması insanların yeni ile eski arasındaki konumlanışında belirsizliklere sebep olmaktadır. Cumhuriyetin aydın öğretmenleri ise köylüler üzerindeki yönlendirici misyonlarını kullanarak onların eski kıymet hükümlerinin yanında yenilikleri de benimsemesi için uğraşır.

Anadolu'da öğretmenin biraz da doktor vazifesi görmesi gerektiği üzerinde de durulmuştur. Piyeste öğretmenlik ile doktorluğa yönelik yapılmış bir karşılaştırma da mevcuttur:

NACİYE

(...) Zaten iki meslek hemen hemen bir değil midir? Miniminilerin dilsiz ıstıraplarını keşfetmek için doktor, öğretmen ruhunda bir insan olmalı... Nasıl ki köy öğretmenleri de bugün yalnız çocukları okutmakla yetinmiyorlar... Bulundukları bakımsız, doktorsuz yerlerde biraz da hekim vazifesi görüyorlar... (...) (Güntekin, 1973: 20)

Bu durum fiili olarak Nihal'in, üvey annesinin şiddetine maruz kalan bir öğrencisinin ameliyat olduktan sonra bakımını üstlenmesi şeklinde de piyeste yer almıştır. Ayrıca iyi öğretmenlerin yeni öğretmenler yetiştirmesi gerektiğine de değinilmiştir. Meşale elden ele devredilerek Anadolu aydınlanması sağlanacaktır. Okulda ikinci öğretmen olan Zehra başöğretmen Nihal tarafından yetiştirilmiştir.

Ümidin Güneşi'nde de yeni eğitim sistemine uygun olarak mekteplerde öğrenilen fen bilimlerinin memlekete sağlayacağı faydalar üzerinde durulmuştur. Kimya öğretmeni, fen kurbanlarını vatan için şehit olanlarla bir tutar. "Dârü's-sinâ'eden memlekete, memleketten cihâna intikâl" (Güntekin, 1342: 3) eden bilimsel buluşlar, insan yaşamını kolaylaştırdığı için kutsaldır. Piyeste esas olarak iki arkadaş arasındaki kıskançlığın sebep olduğu felaketler

üzerinde durulmuştur. Sanih ve Necmeddin iki çalışkan öğrencidir, kimya laboratuvarında öğretmene yardımcı olmak üzere Necmeddin'in seçilmesi iki öğrenci arasındaki dostluğu bozmuştur. Sanih'in arkadaşının başarısız olması için kimya deneyine yönelik müdahalesi, arkadaşının gözünü kaybetmesine sebep olmuştur. Güntekin, Sanih'in arkadaşına zarar vereceğini düşünmeden yaptığı bu davranış ile ufak hataların kötü sonuçlara sebep olacağı üzerinde durmuştur.

Ferit ise arkadaşları ile iyi geçinemediği ve her türlü yaramazlığı yaptığı için laboratuvar olayının ilk şüphelisi olarak görülmüştür. Burada insanlar üzerinde bırakılan intibain hayatımızla olan doğrudan bağına gönderme yapılmıştır. Ferit'in daha önceki davranışları referans alındığından “billâhi ben bî-günâhım... Ben arkadaşlarımla iyi geçinmem ama hepsini de ayrı ayrı severim.” (Güntekin, 1342: 33) yolundaki sözleri ciddiye alınmaz.

Reşat Nuri, *Bir Kır Eğlencesi* adlı iki perdelik mektep temsilinde eski terbiyenin devamcısı olan Mahpeyker Hanım'ın tutuculuğu dolayısıyla yaşanan olayları komedi türünde oyunlaştırmıştır. Okul gezileri hem öğrencilerin birbiri ile olan iletişimlerini hem de sosyal yönlerini güçlendiren aktiviteler olması dolayısıyla oldukça önemlidir. Piyesteki kız mektebi öğrencileri de sene sonunda derslerini başarı ile geçtikleri için diğer kız mektepleri ile birlikte geziye gitmek isterler. Burada gezi bir nevi ödül olarak öğrencileri bir sonraki döneme daha yüksek motivasyonla hazırlamak açısından önemlidir. Ancak okulun sahibi Mahpeyker Hanım bu gezilere şiddetle karşıdır. Kız çocuklarının ders saatinde uygunsuz kıyafetlerle sokaklarda dolaşmasını yakışsız bulur. Mahpeyker Hanım Başmuallim tarafından şu şekilde tarif edilir:

BAŞMUALLİM— (...) eski fikirli; fazla muhafazakâr ve müstebit bir kadındır. Mektebin her şeyine karışır. Kız mekteplerinin eskiden olduğu gibi idare edilmesini ister, elinden gelse pencere yerine tepe camı yaptıracaktı... (Güntekin, 1931c: 7)

Başmuallim bu gezilerin öğrenciler üzerindeki olumlu etkisini bilmekle birlikte Mahpeyker Hanım sebebiyle özgürce hareket edip, öğrencileri geziye gönderemez. Piyeste genel ifade ile eğitim ile alakası olmayan kişilerin sadece finans sağladıkları için bu konuda söz sahibi olmalarının yanlışlığı üzerinde durulmuştur. Özellikle bu kişiler çağdaş değerlerden uzaksa eğitime verdikleri zarar daha da büyük olacaktır. Mahpeyker'in bu ekonomik baskısına yönelik eleştiri açık bir şekilde aşağıdaki diyalogda geçmektedir:

ZERRİN— Mademki bilmiyorsunuz, o halde cahilsiniz! bana ne hakla sual soruyorsunuz?

MAHPEYKER— Bu mektebi ben açtım, bütün masrafını ben görüyorum.

ZERRİN— Daima bu terane... daima sermayedar tegallübü... hattâ fikre bile! mamafih arzuza serfuru ediyorum, buyurunuz sorunuz (Güntekin, 1931c: 40).

Güntekin, 1933'te Cumhuriyet'in onuncu yılında yazdığı *İstiklal* piyesinde, azılı bir suçlu olan Adalı üzerinden ülke bağımsızlığının önemine vurgu yapmıştır. Adam öldürmek suçundan idam edilmek istenen Adalı'nın aslında Türkiye vatandaşı olmadığını ortaya çıkması ile işler değişmiştir. Adalı'nın memleketi olan Terma Adası beş sene önce Türkiye toprağı olmaktan çıkmış, başka bir devletin toprağı olmuştur. Adalı da artık Türkiye vatandaşı değildir. Bundan dolayı Türkiye Cumhuriyeti'nin Adalı ile ilgili verdiği karar karşı ülke tarafından geçersiz sayılmaktadır. Abisi Terma Adası'nda belediye başkanı olan Adalı adanın komutanı Komutan Galo tarafından kurtarılmak istenmektedir. Türkiye'deki vali de bu gerekçeye dayanarak Adalı'nın serbest bırakılması gerektiğine dair bir yazı gönderince, Kaymakam, Müfettiş, Müdür ve Müddeiumumi arasında ülkenin kendi özgür kararlarını verememesi üzerine bir konuşma geçer. Ancak bu konudaki esas konuşmayı Adalı yapar. Güntekin, *İstiklal* piyesinde azılı bir suçlu dahi olsa her vatandaşta devletçilik fikrinin benimsenmiş olması gerektiğini göstermek istemiştir. Başka bir ülke, kendi devletinin verdiği kararı yok saydığı için Adalı idamını özgürlüğüne tercih eder ve Galo'nun kendisi için yolladığı af kâğıdını yırtarak kelepçelerin yeniden takılmasını ister:

ADALI— (Gülerek masum bir tavırla) : Kaymakam Bey... Emret şuna... Beni kızdıracak... yine kavga çıkaracağım... küfredeceğim... Gözüne görüyorsun ya!... Her zaman kabahat bende değil, beni kışkırtıyorlar. Damarıma basıyorlar... (Jandarmaya) Yahu bu zincirlerin benim bileklerime takılmasını bu devletin kanunu emretmedi mi? Ayıp sana be... (Jandarma kelepçeyi takar... Adalı dindar bir hürmetle gözlerini kapayarak kelepçeyi öper, gözlerini süzer) Benim memleketimin, milletimin zincirleri Galo'nun gönderdiği hürriyetten çok tatlıdır... Benim biricik Türkiyem yaşasın... (...)

(Güntekin, 1969: 14)

Güntekin, bu konuşmadan sonra Adalı ile onun öldürdüğü kişinin babası olan Köylü arasında "istiklal" fikri üzerine bir birlik yaratmıştır. Başlangıçta "kana kan" isteyen baba, bu konuşmadan sonra onun idamını önlemek için şikâyetinden vazgeçmiş ve hatta onu ikinci oğlu ilan etmiştir.

Güntekin, *Ümit Mektebinde* adlı piyesinde zor durumda olan bir insana yardım etmek için dahi olsa hırsızlığın haklı bir tarafının olamayacağı üzerinde durmuştur. Kendilerine yardım için toplanan paralar nedeniyle muhacirlerin durumları üzerinde durularak ülke gündemi esere taşınmıştır. Şefkat de İzmir'de babası ve kardeşi Yunanlılar tarafından katledildiği için annesi ile birlikte İstanbul'a göç etmiştir. Bundan dolayı muhacirlere karşı hassasiyeti diğer insanlardan fazladır. Muhacirler için toplanan parayı, Aydın muhaciri olan ve okullarında çalışan bir kadının Yunan askerlerince aranan oğlunu Anadolu'ya kaçabilmesi için çalmıştır. Böylece hem Anadolu mücadelesine yeni bir nefer katılmış, hem de çocuğun hayatı kurtulmuş olacaktır. Şefkat kendini zaten muhacirler için toplanan bir paranın yine muhacirlerin lehine kullanılacağı düşüncesi ile rahatlatır. Ancak Muavin ne sebeple olursa

olsun “kutsal bir mabed”e (Güntekin, 1931d: 29) benzettiği okulda böyle bir lekenin sürülmesine razı olmayarak onun okulla olan ilişkisini keser.

Güntekin, Necmiye’nin tutumu dolayısıyla örnek bir davranış çizmiştir. Necmiye arkadaşı zor durumda kalmasın diye büyük bir özveride bulunmuştur. Necmiye’nin piyesin başında kendisine büyük bir rakip olarak gördüğü Şefkat’e zor durumunda iken yardım etmesi, erdemli bir davranış olarak eserde yer alır. Eserin başlangıcındaki not bahsinde kişinin başarısında çalışkan olmanın yanı sıra yaşamsal birtakım mecburiyetlerin de etkili olduğu vurgulanmıştır:

MUAVİN— Necmiye zekâ cihetinden Şefkat’ten aşağı değildir. Aralarında başka bir fark vardır. Necmiye arkadaşını seçmek için okadar çok çalışıyor... Sırf bir izzetinefs mes’elesi... Halbu ki, Şefkat için daha büyük bir sebep var... Necmiye çok zengin bir paşanın kızı... Onda istikbal düşüncesi yok... Şefkat’e gelince, bu çocuk ta İzmir’de zengin bir tüccarın kızı imiş... İstilâ felâketinde babasını, büyük kardeşini Yunanlılar öldürmüşler. Bütün mallarını zaptetmişler... Şefkat hasta annesile İstanbul’a gelmiş... Kadıncağz kızını birçok müşkülâtla bu mektebe verebildi. Şimdi ikisinin de hayatı, istikbali Şefkat’in göstereceği muvaffakiyete tâbi... Anlıyorsunuz ya... Her ikisi için çalışmak sebepleri müsavi değil... (Güntekin, 1931d: 4)

Eşit koşullarda yaşamayan kişiler arasındaki rekabet ile başlayan piyes, rakip olduğu düşünülen insanların birbirlerine yardım edebileceği düşüncesi ile devam eder. Güntekin, arkadaşlar arasında not veya herhangi başka bir sebepten dolayı yaşanan çekişmelerin dostluğun önüne geçmemesi gerektiğini Necmiye üzerinden aktarmıştır. Muhacirler için toplanan paranın saklı bulunduğu çekmecenin kilidini kıran makas Necmiye’ye ait olduğu için, bu hırsızlığı onun yaptığı düşünülmüştür. Ancak Necmiye bu makası daha önce Şefkat’e hediye etmiştir. Bu hırsızlığı Şefkat’in yaptığını anlayınca onunla konuşur. Bu konuşma esnasında Necmiye’nin ne kadar gururlu ve böyle haksız bir iftiradan ne denli etkilenecek yapıda olduğu vurgulanmıştır. Buna rağmen Necmiye Şefkat’in yaşam koşullarını bir kez de Şefkat’in ağzından dinleyince bu suçu üstlenir. Annesi ile yoksulluk içinde yaşayan Şefkat’in yukarıda da bahsedildiği üzere tek kurtuluş yolu kendi başarısıdır. Bundan dolayı Necmiye onun okuldan kovulmasına razı olamaz. Necmiye’nin bu fedakârlığının yanı sıra Şefkat’in gerçekleri itiraf ederek arkadaşının kendisi yüzünden zor durumda kalmasını önlemesi de çocuklara her koşulda doğruyu söylemeyi öğütleyen bir davranıştır.

Güntekin, *Vergi Hırsızı* adlı tek perdelik mektep piyesinde *Bir Yağmur Gecesi*’nde takındığı tavra yakın bir tutumla vatandaşa karşı devleti savunmuştur. Ancak *Bir Yağmur Gecesi*’nde iki taraflı bir uzlaşma sağlanmaya çalışılırken burada yalnızca vatandaşın devlete karşı bir ödevi olan vergi meselesi üzerinde durulmuştur. Piyes 1933’te Cumhuriyet’in ilk yıllarında, o dönemin iktisat politikaları çerçevesinde kaleme alınmıştır. Tanzimat döneminden beri alınan yol vergisi, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında da farklı

adlarla alınmaya devam etmiştir (Özdemir, 2013: 244). 1929 yılında çıkarılan *Şose ve Köprüler Kanunu* yol vergisini de kapsar niteliktedir. Kanuna göre 18-60 yaş arasındaki her erkek ya yol yapım faaliyetlerinde çalışarak ya da gerekli miktarı ödeyerek bu vergiden muaf olabilmektedir. “Ancak maluliyeti sabit olan fakirlerle hayatta beş çocuğu olanlar, öğrenciler, silah altındaki ordu ve Jandarma yol vergisinden muaftır.” (Özdemir, 2013: 222) Halk vergisini ödeyebilmek için ya günlerce çalışmış ya da eşyalarını satmıştır. “Vergisini ödemeyenlere hapis cezası verilmesi ve yatak, yorgan gibi en temel eşyalarının dahi haciz edilmesi sosyal yaşamda derin izler bırakmıştır.” (Özdemir, 2013: 244-245) Halkta, alınan vergilere yönelik şikâyetler baş göstermiştir. Ancak yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti devleti yaşadığı ekonomik sıkıntılar dolayısıyla bu vergiyi almaktan vazgeçememiştir. Bu bilgiler doğrultusunda Güntekin’in *Vergi Hırsızı* adlı oyununda çocukları vergi konusunda bilinçlendirmek istediğini tespit etmek oldukça kolaydır.

Bu yıllarda genç nüfus oranının artırılması için vatandaşlardan alınan yol vergisinin altı çocuğu olan kişilerden alınmadığı bilinmektedir (Özdemir, 2013: 218). Piyeste Yusuf altı çocuğa sahip olduğu için yol vergisi ödememektedir. Böylelikle Güntekin’in piyeste Yusuf dolayısıyla genç nüfus oranının artırılması politikasına destek verdiği düşünülebilir. Demir’in ekonomik durumu daha iyi olmasına rağmen iki, Yusuf’un ise altı çocuğu vardır. Yusuf yaşlandığında bu çocuklara nasıl bakacağı sorusuna “(...) O zamana kadar da onlar yetişirler, elimden tutarlar... Ben onlardan hiçbir dakika şikâyet etmemiş olduğum için umarım ki onlarda benden yüksünmezler...” (Güntekin, 1933: 9) cevabını verir. Yine genç nüfus artışını destekleyen “(...) Memleketin askere, çiftçiye, işçiye ihtiyacı var” (Güntekin, 1933: 8) sözleri eserde yer almaktadır.

Yukarıda bahsedilen çocuk meselesi dışında piyeste esas üzerinde durulan konu devlete vergi ödemenin önemidir. Güntekin, piyeste verginin neden ödendiğini açıklamak istemiştir. Bundan dolayı da vergi ödenmezse ülkenin ne hâlde olacağını rüyalar vasıtasıyla göstermiştir. Sorunun cevabı en basit şekli ile okuyucuya aktarılmıştır:

Yusuf— Ne yapalım Devletin ihtiyacı var... Koca bir memleketi, milleti, emniyet, rahat, saadet içinde yaşatmak kolay mı? Devlet bizden aldığını ziyadesiyle yine bizim iyiliğimiz için sarfediyor... (Güntekin, 1933: 9)

Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında en çok tartışılan konulardan biri de varlık vergisidir. Piyeste Demir, mülklerinin değerini düşük göstererek düşük vergi ödemiş ve devletten iki senede yüz yirmi buçuk lira vergi kaçırmıştır. Güntekin, bu durumu hırsızlıkla bir göstererek caydırıcılığını arttırmak istemiştir. Hatta Yusuf haram lokma kabul ettiği için bundan sonra Demir’in sofrasına da oturmayacağını bildirir. Piyesin bundan sonrası Yusuf’un sözleri üzerine düşünmeye başlayan Demir’in bastıramadığı vicdanı dolayısı ile gördüğü rüyalara

ayrılmıştır. Peşpeşe dört rüyadan oluşan bu bölümde vergi kaçakçılığı nedeniyle gücünü kaybetmiş bir Türkiye Cumhuriyeti'ne yer verilmiştir. Vergisini düzgün ödemeyen vatandaşlar yüzünden polis görevini yapamamaktadır bundan dolayı vatandaş, hırsızlık, cinayet gibi her türlü suçun açık hedefi hâline gelmiştir. Öğretmenler görevlerini yapamadıkları için çocuklar sokaklarda perişan olmuştur. Demir'in mühendis oğlu maaş alamadığı için başka bir ülkeye gidecektir. Onun yürütmekte olduğu köprü inşaatı da durdurulmuştur. Askerî savunma gücü zayıfladığı için başka ülke askerleri Türkiye'yi işgal etmiştir. Yabancı askerler Demir'in evine kadar girmiş, can ve mal güvenliği kalmamıştır. En son rüyada ise, yaşlanıp sokaklara düşmüş Demir'i hastanelerde yiyecek, ilaç gibi malzemeler bulunmadığı için hastane kabul etmemiştir. Hastabakıcının Demir'e yönelttiği sözler, bütün bu felaketlere ödenmeyen vergilerin sebep olduğu yönündedir:

Hastabakıcı— Sebebini sen daha iyi bilirsin... Birtakım vergi hırsızları devlete borçlarını vermemişler... O da ordusunu, polisini, muallimini, hekimini besliyemedi... Evet sana çok acıyorum amma elimde bir şey yok... (Güntekin, 1933: 20)

Güntekin, piyesin sonunda kıssadan hisse çıkarttırmak istercesine Demir'in pişman olduğunu ve devlete olan borçlarını ödediğini yazmıştır.

Vergi Hırsızı'nda sağlıklı olmakla çalışkanlık arasında bağlantı kurulmuştur. Yusuf ve Demir ellili yaşlarında iki eski arkadaştır. Demir'in zayıf ve sağlıksız görünümüne rağmen, Yusuf sağlıklı ve gürbüzdür. Demir onu "saçlarında bir tek ak yok, yanaklarından kan damlıyor..." (Güntekin, 1933: 5) şeklinde tasvir etmiştir. Oysa Demir babadan kalan emlaklar vasıtasıyla rahat bir yaşam sürdürürken Yusuf çok çalışıp altı çocuğuna bakar. Yusuf üzerinden verilen bu ters orantı çalışkanlıkla açıklanmıştır:

Yusuf (gülerek)— Bunda akıl irmeyecek bir şey yok... Sen çalışmadığın için çöktün, ben çalıştığım için dinç ve sağlam kaldım... Dünyada çalışmak kadar insana sıhhat ve neşe veren şey olur mu? (Güntekin, 1933: 6)

Görüldüğü üzere Güntekin mektep piyeslerinde çoğunlukla çocukların anlayabileceği kıskançlığın ve hırsızlığın olumsuz çağrışımı, fedakârlığın ve çalışkanlığın önemi gibi evrensel konuları işlemiştir. İletilerini kahramanlarının ağzından aktararak bir ödev gibi çocuklara dayatmak yerine, vakalara yedirerek çocukların düşünce yoluyla kendi doğrularını bulmalarını amaçlamıştır. Yanlış ve kusurları göstererek çocuklar üzerinde bir *arınma* sağlamak istemiştir. Devlete karşı olan ödevlerini çocuklara öğretmek onların örnek birer vatandaş olmaları için uğraşmıştır. Mektep piyeslerinin dördü doğrudan okullarda geçer ve içerisinde eğitim ile ilgili problemleri barındırır. Diğer ikisi de çocukların millî duygularının oluşması, devletlerine bağlılıklarının artması amacıyla yazılmıştır.

Reşat Nuri'nin mektep piyeslerinde çizdiği tipler, hatası ve doğrusu ile gerçek hayatın içinden kişilerdir. Aşırı idealize edilmiş ya da kötülüklerle bezenmiş kişilere rastlanmaz. İyi ile kötünün kesin ayrımı yapılmamış, kişiler birçok yönü ile ele alınmıştır. *Bir Kır Eğlencesi*'nde Başmuallim idealist bir öğretmen olarak çizilmesine rağmen, öğrencilerin geziye gittiklerini söyleyemeyeceği için Mahpeyker Hanım'a yalan söylemiştir. Zerrin arkadaşları ile anlaşamayan, onların eşyalarına zarar veren biri olduğu için geziye katılamamak ile cezalandırılır. Ancak arkadaşları gelene kadar Mahpeyker Hanım'ı oyalayan ve Başmuallim'i zor durumdan kurtaran da odur. Bunların dışında Mahpeyker Hanım'ın da eski terbiyenin savunucusu olmasına rağmen çok radikal fikirleri yoktur. Zerrin arkadaşları gelene kadar onu oyalamak için çekingen bir kız kılığına girdiğinde bu çekingenliği aşırı bulmuştur. *Bir Kır Eğlencesi*'ndeki geniş şahıs kadrosundan farklı olarak başkarakterlerin mevcut olduğu piyeslerde de aynı durum mevcuttur. Güntekin'in mektep piyesleri, çoğunlukla iyi karakterlerin hataları, kötü karakterlerin güzel davranışları üzerinden ilerler. *Ümidin Güneşi*'nde Sanih çalışkan ve terbiyeli bir çocukken, arkadaşının gözünü kaybetmesine neden olan hatayı yapar. *İstiklal*'de Adalı azılı bir suçluyken ülkesinin tam bağımsızlığı için ölümü göze alır.

SONUÇ

Reşat Nuri Güntekin yaşamı boyunca tiyatro ile ilgilenmiş, onun ülkedeki gelişimi için yoğun çaba harcamıştır. Nitelikli tiyatro eleştirilerinin yazılmadığı bir dönemde tiyatro eleştirileri yazan, Darülbeyin'in sahneleyecek yerli piyesler bulamadığı bir dönemde telif piyesler kaleme alan Güntekin, tiyatroya verdiği önemi her fırsatta dile getirmiştir. Çocukluktan gelen bu ilgi, yazarın aydın tavrı ile birleşince tiyatroyu modern bir ülkenin olmazsa olmaz parçası olarak görme eğilimine kadar gitmiştir.

Güntekin tiyatro ile ilgili makalelerinde yalnızca tiyatro metni ile ilgilenmemiş; oyuncusu, dekoru ile tam teşekküllü bir tiyatro hayatının ülkede oluşması için düşünceler öne sürmüştür. Bu yazılarında en çok üzerinde durduğu konu tiyatronun devlet eli ile desteklenmesine olan inancı dolayısıyla Darülbeyin'i olmuştur. Ayrıca tiyatronun bilim ile ilişkisi, gerçek ile olan bağı, sahne ve oyuncu sorunları da üzerinde durduğu diğer meselelerdendir. Tiyatronun kökeni ve Fransız tiyatrosu ile ilgili yazdığı makaleler, Shakespeare'nin piyes kişileri üzerine yaptığı tahliller Reşat Nuri'nin tiyatronun kuramsal yönü ve gelişimi ile de ilgilendiğinin göstergesidir.

Bu çalışmada Güntekin'in sekizi mektep temsili olmak üzere yirmi dört telif piyesi tespit edilmiştir. Bu piyeslere toplu şekilde bakıldığında Güntekin'in roman, hikâye ve notları arasında kurulan karşılıklı bağa piyeslerinin de eklenmesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Güntekin *Anadolu Notları*'nda kaleme aldığı bazı olay ve karakterleri piyeslerine yansıtmıştır. Kendisi bütün romanlarını önce tiyatro şeklinde yazdığını belirtmiştir. Piyeslerin sahnelendikleri dönemde yazılan eleştiri yazılarında da piyesleri ile hikâyeleri arasında bağlantılar kurulmuştur. Ayrıca *Yaprak Dökümü* ve *Eski Şarkı* yazarın romanlarından çıkarttığı piyeslerdir.

Piyeslerde teknikten çok içeriğe önem verildiği göze çarpar. Burada Reşat Nuri'nin çocukluktan itibaren tiyatro ile ilgilenmesine rağmen asıl ün ve başarısını romancılıktan sağladığı gerçeğini hatırlamak gerekir. Özellikle ilk piyeslerindeki uzun ve aksiyondan bağımsız diyaloglar, eserlerin teknik açıdan kusurlu bulunmasına sebep olmuştur. Piyeslerin girişinde oyuncuların tanıtıldığı bölümlerde yazarın derin psikolojik tahlillere girdiği durumlar da vardır.

Teknikten daha büyük öneme sahip olan içerik, ağırlıkla toplumsal meselelere ayrılmıştır. Yazar, toplumsal meselelere dönemin diğer sanatçılarına yakın bir bakış açısı ile yaklaşır. Cumhuriyet'in ilanından önce yazdığı piyeslerde özel olarak ailenin problemleri ile ilgilenirken Cumhuriyet'in ilanından sonra yazılanlarda daha geniş bir toplum yelpazesinin

sorunları işlenir. Ancak bu oyunların da çoğunda aile merkeze alınır ve toplumun büyük bir kesimini ilgilendiren meseleler aile özelinde işlenir.

Sosyal yapı içerisinde, özellikle evlilik kurumunda kadının yaşadığı mağduriyetlere Cumhuriyet'ten önce yazdığı piyeslerinde dahi yer vermesi Güntekin'i dönemin diğer yazarlarından ayıran en önemli özelliğidir. O, kadının gelenekler ardına sindirilmiş, yok sayılmış kimliğine dikkat çeker; kimi zaman da bilgili, kültürlü ve geleneklerine gerçek anlamda bağlı ideal kadınlar çizerek bağnaz düşüncelere karşı çıkar. Piyeslerde devrimlerin uygulayıcısı olarak çizilmiş olan öğretmenler de çoğunlukla kadınlar arasından seçilmiştir.

Toplum ve birey arasındaki ilişki karşılıklı bir düzlemde işlenmiştir. Toplumun bireyler üzerinde oluşturduğu baskının kimi zaman insanları suça teşvik ettiği gerçeği üzerinde durulmuştur. Toplum kalkınmasının gerçekleşmesinin en önemli yolu olarak bireysel teşebbüs gösterilmiştir. Ayrıca sosyal yapı içerisinde sınıf çatışmalarına da önem verilmiştir.

Piyeslerde din ve devlet kurumlarındaki bozulmalara yer verilmiştir. İşini iyi yapmayan memurlar, devlet ve din adamları yerilmiştir. *Hülleci*'de merkeze alınan dini çıkarlarına uygun olarak yaşayan kişilerin ikiyüzlülüğüne yazarın çoğu piyesinde yer verdiği görülmüştür. Güntekin bazı durumlarda bu kişilerin karşısına dini ve gelenekleri gerektiği gibi yaşayan kişileri çıkararak durumun antitezini yapmayı da ihmal etmemiştir.

Cumhuriyet'ten sonra yazılan piyeslerde özellikle 1943'te *Yaprak Dökümü*'nün piyesleştirilmesi ile başlayan dönemde eleştiri ağırlıklı olarak Batılılaşmayı yanlış anlamış kişiler ve değişen değerler üzerinden şekillenir. Bu piyeslerde dejenere tipler gibi yeniliğe ayak uydurmamakta ısrar eden tipler de olumsuz örnekler olarak yer almıştır. Dram türünde yazılmış olan piyeslerde daha çok değişime ayak uyduramayan kişilerin mutsuzluğu, komedyada ise züppe ve taklitçilerin gülünçlüğü üzerinde durulmuştur. Dram türünde yazılmış olan *Yaprak Dökümü*'nde memur emeklisi olan, yaşadığı çağa ayak uydurmamakta zorlanan Ali Rıza Bey'in acıklı durumuna; *Balıkesir Muhasebecisi*, *Ağlayan Kız*, *Bu Gece Başka Gece* gibi komedi türünde yazılmış olan piyeslerde yeniliği yanlış anlamış kişilerin gülünçlüğüne odaklanılmıştır.

Manevi değerlerin maddi olanlar karşısında gözden düşmesi üzerinde Cumhuriyet'ten sonra yazılmış bütün eserlerde durulmuştur. Güntekin'in tek perdelik piyeslerinden olan *Eski Borç* ve *Felaket Karşısında* da bu perspektif üzerinden şekillenmiştir. Ancak bu eserlerde maddi değerlerin kıymetlenmesinin kültürel çözülme ile bağlı kurulmamıştır. *Eski Borç* ve *Felaket Karşısında* ile birlikte basılan *Göz Dağı* ise sorumsuz anne babaların çocuklara verdiği zararı konu edinmesi dolayısıyla ilk dönem eserlerine yakın görünmektedir.

Güntekin dram türünde yazmış olduğu eserlerinde karamsar havayı kırmak amacıyla gülünç ve canlı kişilere yer vermiştir. Bu kişiler aynı zamanda eserdeki ironiyi de belirginleştirmiştir. Onların sözlerinde güldürürken düşündüren bir taraf vardır. Bunlar diğer oyun kişileri arasında sivrilen ve çoğunlukla karakter olma özelliği taşıyan kişilerdir. *Yaprak Dökümü*'nün Naili'sinin romanda olmayıp sonradan piyese eklenmesi, onun izleyicinin sahneye daha rahat odaklanmasını sağlamak amacıyla piyese dahil edildiğini akla getirmiştir. *Eski Şarkı*'nın Baba Efendi'si de yazarın çizdiği en canlı kişilerdendir. Yazar Baba Efendi'yi *Anadolu Notları*'nda da mizahi bir dille anlattığı Anadolu köylüsünün saflığından kaynaklanan gülünçlüğü çerçevesinde çizmiştir.

Reşat Nuri yargılamaktan çok irdelemek eğilimindedir. Bundan dolayı yazdığı farklı piyeslerde farklı bakış açıları geliştirmeye çalışır. İnsan ilişkilerini tek bir pencereden görmek yerine, çok yönlü bir bakış açısı ile hareket etmiştir. Aynı meseleleri farklı koşullarda ele alan yazar, ruhsal açıdan yalnız bırakılan boşlukta bir kadının eşini aldatmasına haklı gerekçeler yaratırken mutsuzluğu şımarıklığından kaynaklanan doyumsuz kadınları olumsuz kişiler arasında göstermiştir. Orta sınıf memurların sıkıntılarını dile getirdiği için memurlar romancısı olarak gösterilmesine rağmen onları eleştirmekten de geri kalmamıştır. Aynı şekilde Cumhuriyet devrimlerinin savunucusu olan hatta 1939-1946 döneminde Çanakkale milletvekilliği de yapan yazar *Tanrı Dağı Ziyafeti*'nde çok partili sisteme geçmemekte ısrar eden bir diktatör ve etrafındakileri eleştirerek bir iç hesaplaşmaya gitmiştir. *Tanrı Dağı Ziyafeti* çok partili döneme geçiş sancılarını işleyen az sayıda piyesten biri olması açısından oldukça önemlidir.

Güntekin'in mektep piyesleri ve Basın Genel Direktörlüğü'nün isteği üzerine kaleme aldığı *Bir Yağmur Gecesi* hariç tutulursa piyeslerinde eğitici olmaktan ve düşüncelerini direkt kahramanlar ağzından vererek okuyucuya empoze etmekten uzak bir tavır takındığı görülür. Bu durum da yine yukarıda söz edilen farklı durumlarda farklı doğrular yaratma eğilimi ile alakalı olarak düşünülebilir. Güntekin düşüncelerini okuyucuya benimsetmek kaygısı taşımaz, bunun yerine eserin merkezine aldığı mesele ile ilgili okuyucunun düşünmesini sağlar. Ortaya bir toplum sorunu atar ve bunu piyesteki kişiler aracılığıyla tartışır. Piyeslerde aksiyon farklı düşüncelerdeki kişilerin çatışmaları sonucunda oluşur. Yine *Bir Yağmur Gecesi* dışındaki piyeslerinde ortaya attığı sorunlara çözüm üretip, doğru yola sevk etmek gibi bir amaç gütmeyiz. Bundan dolayı piyesleri içerisinde bir düşünceyi barındırmasına rağmen tezli değildir.

Reşat Nuri birçok romanında iyi ile kötünün kesin ayrımını yapmakta ve tarafını iyilerden yana kullanmaktadır. İlk dönem piyeslerinde de aynı tavrı sürdürmüş, bu nedenle

piyesleri kurgusal gerçeklikten uzak düşmüştür. Daha çok hissî bir boyutta kalmıştır. Eserlerindeki olumlu kişileri mutlak iyiler olarak çizdiği için onları ya hata yapmaktan korumuş ya da büyük hatalardan dönmelerini sağlamıştır. *Eski Rüya* ve *Taş Parçası* bu yönleri nedeniyle Tanpınar ve Ataç tarafından eleştirilmiştir. Ancak Cumhuriyet'ten sonra yazılmış olan piyeslerde yazarın yarattığı kişilerle duygusal bir bağ kurmadığı, doğru ve yanlış davranışlar ile bezediği görülür. *Yaprak Dökümü*'nün Ali Rıza'sı, *Balıkesir Muhasebecisi*'nin Necdet'i yaradılış olarak iyi kişiler arasında gösterilebilecekken yaptıkları hatalar onları hayal ettikleri hayatın tam tersi bir istikamete sürüklemiştir.

İyi ile kötünün savaşımında iyi insanlar hak ettiklerini alabilmek için bazen kurnazca yöntemlere başvurmaktadır. Güntekin'in bu durumlarda "oyun içinde oyun" yöntemine başvurduğu görülür. Başka insanlar tarafından mağdur edilen, hakkı olanı alamayan kişiler, kurnaz kişileri onların silahları ile vurarak kendilerini savunur. *Hançer*'de sorun kendisinde olmadığı hâlde kısırlıkla suçlanan gelin başka bir adamdan çocuk sahibi olarak aile içerisindeki yerini sağlamlaştırmıştır. *Hülleci*'de kayını tarafından zengin olmadığı gerekçesiyle talakıselase ile boşatılan geline kalan miras işi değiştirir. Boşatıldığı eşi ile yeniden evlendirilmek için hülle nikâhı kıydırılan gelin, olayın gerçek yüzünü anlayınca hülle nikâhı ile evlendiği Hilmi Efendi ile boşanmayarak paragöz kaynına hak ettiği dersi vermiş olur. Bu iki örnekte de yönteme iynin kötünden hak arama mücadelesi gereği başvurulmuştur. Bazı eserlerde ise özünde aynı niyeti taşıyan insanlar arasından kendini kamufle etmeye çalışanların maskesi karşı tarafın oynadığı oyun ile düşürülür. Bu eserler genellikle yazarın çıkarıcılık, rüşvet ve ikiyüzlülüğün önlenemez yükselişini anlattığı eserlerdir. *Balıkesir Muhasebecisi*'nde baba idealist geçinen ancak maddi çıkarlarını önceleyen oğlunun maskesini bu yolla düşürür. *Tanrı Dağı Ziyafeti*'nde Diktatör seçimleri kaybediyoruz oyunu oynayarak etrafındakilerin gerçek yüzünü görmüş olur. *Babür Şah'ın Seccadesi*'nde de yine oyuna gelen ve oyun oynayanlar kurnaz kişiler arasından seçilmiştir. Her koşulda daha kurnaz olanın kazandığı karamsar bir ortam çizilmiştir.

Güntekin mektep temsillerinde daha çok arkadaşlık vurgusu yapmış ve arkadaşlar arasında fedakârlığın önemine dikkat çekmiştir. Arkadaşlar arasındaki kıskançlığın sebep olduğu olumsuzluklar da yine bu eserlerde gösterilmiştir. Bu piyesler çocukların algılayabilecekleri iletilerle zenginleştirilmiş ve bu yolla onların kültürel gelişmelerinin sağlanması amaçlanmıştır. Yaşadığı ülkenin hukukuna güven duyma, vatandaşın devlete karşı olan ödevleri gibi konuların piyeslerde işlenmesi ise çocuklarda millî bir bilinç oluşturma çabası olarak değerlendirilebilir.

Tiyatro *birliktelik başarısı* ile ortaya çıkabilen bir sanattır. Metin yazarı, yönetmen, oyuncu, müzisyen, seyirci gibi güçler bu birlikteliğin birer parçasıdır. Yaratım sürecinde dahi kolektif bir bilince sahip olan tiyatronun, metninin içerisinde çoğunlukla temel toplumsal dinamikleri barındırması olağandır. Güntekin de bu düşünce paralelinde hemen hemen bütün piyeslerinde toplumu ilgilendiren meselelere yer vererek ortak bir ilgi alanı oluşturmayı başarmıştır. Dejenere tiplerden ataerkil düzene, memurlara, siyasilere, din adamlarına kadar uzanan geniş bir yelpazedeki kişi ve durumların aksak yönlerini gözlemleyerek eserlerine yansıtan yazar, bu yönü ile piyeslerinde yaşadığı çağın toplumsal panoramasını vermiştir.



KAYNAKÇA

- Akı, N. (2001). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Üslûp*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aktunç, H. (1989). “Vehim... Ve Roman”. *Argos*, 16: 144-145.
- Algar, H. (2005). “Molla”. *DİA*, İstanbul. 30: 238-239.
- And, M. (1967). “Reşat Nuri Güntekin’in Cumhuriyet’ten Önceki Tiyatro Çalışmaları” *Türk Dili*, XVI(191): 847-851
- And, M. (1969). “Reşat Nuri ve Tiyatro”. *Türk Tiyatrosu*, 386: 30.
- And, M. (1983a). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- And, M. (1983b). *Atatürk ve Tiyatro*. Devlet Tiyatroları Yayınları, Ankara.
- Araz, N. (1989). “Sigaramın Dumanı...”. *Argos*, 16: 151-152.
- Arcan, G. (1957). “Reşat Nuri için...”. *Türk Tiyatrosu*, 304: 11.
- Arpad, B. (1957). “Siyasî hiciv denemesi”. *Vatan*, 5646:4.
- Arpad, B. (1959). *Perde Arkası*. Yeditepe Yayınları, İstanbul.
- Ataç, N. (2010). “Reşat Nuri Bey ve Eserlerine Dair”. M.B. Tayfur (haz). *Ataç’ın Tiyatro Yazıları*. Dergâh Yayınları, İstanbul, s.56-61.
- Ataç, N. (2010b). “Adaptasyon”. M.B. Tayfur (haz). *Ataç’ın Tiyatro Yazıları*. Dergâh Yayınları, İstanbul, s.97-102.
- Ataç, N. (2010). “Gönül”. M.B. Tayfur (haz). *Ataç’ın Tiyatro Yazıları*. Dergâh Yayınları, İstanbul, s.66-72.
- Ay, L. (1944). “Yaprak Dökümü”. *Ülkü*, 67: 22-23
- Ay, L. (1954). “Tanrıdaki Ziyafeti”. *Kültür Dünyası*, 10: 17-20.
- Buttanrı, M. (2006). “Türk Edebiyatında Tiyatro: Cumhuriyet Devri”. *TALİD*, 4(8): 203-244.
- Cumalı, N. (1963). *Çalılıkusu*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Çamurdan, E. (1994). “Çağdaşlaşma Yolunda Türk Tiyatro Eleştirisi”. E.Sevinçli, N. Özdemir, E. Çamurdan, Z. İpşiroğlu, Ç. T. Ergand, S. Arslan (haz.). *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.XVII-XIX.
- Çelik, H. (1996). “Güntekin, Reşat Nuri”. *DİA*, 14: 307-309.
- Dönmez, İ. K. (2006). “Murâbaha”. *DİA*, 31: 148-152.
- Durbaş, R. (1976). “ 20. ölüm yılında Reşat Nuri Güntekin. Gerçekçi Hikâye ve Romanımızın Evriminde Bir Dönüm Noktası”. *Milliyet Sanat Dergisi*, 209: 6-8.

- Ediz, H. A. (1953). “Şehir Komedi Tiyatrosunda Balıkesir Muhasebecisi”. *Son Posta*, 5637+2430: 5.
- Ediz, H. A. (1957). “Yeni Tiyatroda Tanrı Dağı Ziyafeti”. *Son Posta*, 5637+3910: 5.
- Emil, B. (1989). *Reşat Nuri Güntekin*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Emil, B. (1990). “Öğretmenler Romancısı Reşat Nuri Güntekin I”. *M.Ü. Atatürk Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 2: 73-83.
- Emil, B. (1991). “Öğretmenler Romancısı Reşat Nuri Güntekin II ‘Kan Davası’ Romanı: Öğretmen Ömer”. *M.Ü. Atatürk Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 3: 87-105.
- Enginün, İ. (1998). *Ahmet Mithat Efendi Bütün Oyunları*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Enginün, İ. (2012). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Ertaylan, İ. H. (2011). *Türk Edebiyatı Tarihi I-IV*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Ertuğrul, M. (1944). “3Defadan 100 Defaya”. *Perde ve Sahne*, 16: 3, 14,15.
- Esen, N. (1991). *Türk Romanında Aile Kurumu*. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları, Ankara.
- Feridun, H. (1957). “Reşat Nuri Nasıl Yazdığını Anlatıyor”. H.Yücebaş (haz.). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. Yeni Matbaa, İstanbul, s.12-16.
- Genç, Hanife N. (1999). “‘Gerçek’ ve ‘Yeşil Gece’ Adlı Romanlara Öykünmecilik Açısından Bir Yaklaşım”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16(1): 167-169.
- Gerçek, S. N. (1994). “Şehir Tiyatrosu Dram Kısım, ‘Yaprak Dökümü’, Reşat Nuri Güntekin’in Telif Piyesi”. E.Sevinçli vd. (haz.). *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.162-167.
- Güneş, S. (1972). *Reşat Nuri Güntekin’in Piyeleri Tahlil*. Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi. İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Güntekin, R. (Ty.a). *Bu Gece Başka Gece*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesi. Demirbaş Numarası: OMB_00315.
- Güntekin, R. (Ty.b). *Kır Çiçeği*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tiyatroları Kütüphanesi. Demirbaş Numarası: YZ_00751.
- Güntekin, R. (Ty.c). *Yol Geçen Hanı*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tiyatroları Kütüphanesi. Demirbaş Numarası: YZ_000713.
- Güntekin, R. (Ty.d). *Yol Geçen Hanı*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tiyatroları Kütüphanesi. Demirbaş Numarası: OMB_01919.
- Güntekin, R. (Ty.e). *Çalığışu*. İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- Güntekin, R. (1338). *Eski Rûyâ*. Hüsn-i Tabî’at Matba’ası, İstanbul.

- Güntekin, R. (1342). *Ümidin Güneşi*. Orhâniye Matba'ası, İstanbul.
- Güntekin, R. (1924). *Gazeteci Düşmanı-Şemsiye Hırsız-İhtiyar Sersemi*. Orhâniyye Matbaası, İstanbul.
- Güntekin, R. (1926). *Taş Parçası*. Ma'rifet Matba'ası, İstanbul.
- Güntekin, R. (1931a). *Felaket Karşısında-Göz Dağı-Eski Borç*. Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi. İstanbul.
- Güntekin, R. (1931b). *Babür Şah'ın Seccadesi- Diş Ağrısı*. Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul.
- Güntekin, R. (1931c). *Bir Kır Eğlencesi*. Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul.
- Güntekin, R. (1931d). *Ümit Mektebinde*. Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul.
- Güntekin, R. (1933). *Vergi Hırsız*. Devlet Matbaası. İstanbul.
- Güntekin, R. (1941). *Bir Yağmur Gecesi*. Ulusal Matbaa, Ankara.
- Güntekin, R. (1946). *Ağlayan Kız*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesi. Demirbaş Numarası: OMB_ 00078.
- Güntekin R. (1954). "Tanrıdaki Ziyafeti Müellifi Diyor ki!". *Devlet Tiyatrosu*, 17: 7.
- Güntekin, R. (1965). *Hülleci*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Güntekin, R. (1969). *İstiklâl*. Eser Yayınları, Ankara.
- Güntekin, R. (1971a). *Tanrı Dağı Ziyafeti-Balıkesir Muhasebecisi*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Güntekin, R. (1971b). *Eski Şarkı-Yaprak Dökümü*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Güntekin, R. (1972). *Hançer*. İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Güntekin, R. (1973). *Bir Köy Öğretmeni*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Güntekin, R. (1976a). "Temâşâda Hakikat Mes'esi" . K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.5-12.
- Güntekin, R. (1976b). "Tiyatro ve Ahlâk-2". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.33-38.
- Güntekin, R. (1976c). "Tiyatro ve Ahlâk-3". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 38-45.
- Güntekin, R. (1976d). "Zamanın Rûhu ve Tiyatro-1". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.50-54.
- Güntekin, R. (1976e). "Zamanın Rûhu ve Tiyatro-2". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 54-60.
- Güntekin, R. (1976f). "Piyaselerdeki Hakikatin Nevi". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 60-65.

- Güntekin, R. (1976g). "Tiyatro ve İlim-1". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.81-86.
- Güntekin, R. (1976h). "Dekor Meselesi". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.102-107.
- Güntekin, R. (1976ı). "Reşat Nuri Güntekin ile Bir Konuşma". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.131-135.
- Güntekin, R. (1976i). "Temsilde Hakikat 1- Aktör Psikolojisi". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 12-19.
- Güntekin, R. (1976j). "Sahne Tezyinâtı". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 107-112.
- Güntekin, R. (1976k). "Temsilde Hakikat-2 Aktör Psikolojisi". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 19-26.
- Güntekin, R. (1976l). "Temsilde Hakikat-3 Aktör Psikolojisinden: İfade". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.26-33.
- Güntekin, R. (1976m). "Elem ve İztırabın İfadesi- 2". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 70-77.
- Güntekin, R. (1976n). "Hayat ve Hareket". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.45-50.
- Güntekin, R. (1976o). "Temâşâ Tarihinden-Yunan Tiyatrosu Hakkında". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 137-142.
- Güntekin, R. (1976ö). "Tiyatromuzun Ana Davaları Fransız Tiyatrosu ve Bizimki- Paris'teki Üç Senem". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 207-211.
- Güntekin, R. (1976p). "Tiyatromuzun Ana Davaları Fransız Tiyatrosu ve Bizimki-Piyes ve Müellif". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 225-235.
- Güntekin, R. (1976r). "Birkaç Mülâhaza-Mevsim Sonu Münasebetiyle". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 247-252.
- Güntekin, R. (1976s). "Dârülbédâyi'de Bir Gün". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 281-288.
- Güntekin, R. (1976ş). "Tiyatro Mektebi-2". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.377-381.

- Güntekin, R. (1976t). "Bizde Tiyatro Var Mı?-2 Artist- eser- muharrir- münekkıd- temâşâger". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.344-352.
- Güntekin, R. (1976u). "Lisan Meselesi ve Tiyatro". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.252-261.
- Güntekin, R. (1976ü). "Romandan Piyas Çıkarmak-3". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.121-131.
- Güntekin, R. (1976v). "Tiyatro Eserlerini Anlamak İçin". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 291-298.
- Güntekin, R. (1976y). "Tiyatromuzun Ana Davaları Fransız Tiyatrosu ve Bizimki- Kabahatli Devlet Değil Halk Hiç Değil". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 431-437.
- Güntekin, R. (1976z). "Tiyatromuzun Ana Davaları Fransız Tiyatrosu ve Bizimki-Devlet ve Tiyatro". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.437-445.
- Güntekin, R. (1976a1). "Adaptasyon". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 492-495.
- Güntekin, R. (1976b1). "Adaptasyona Dâir". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.485-488.
- Güntekin, R. (1976c1). "Tiyatromuzun Ana Davaları Fransız Tiyatrosu ve Bizimki-Netice Nedir?". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 462-469.
- Güntekin, R. (1976d1). "Tiyatromuzun Ana Davaları Fransız Tiyatrosu ve Bizimki-Devlet Tiyatro için Neler Yapabilir?". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 445-454.
- Güntekin, R. (1976e1). "Tiyatro ve Tenkid". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 298-304.
- Güntekin, R. (1976f1). "Tiyatro Ahlâkı". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.261-270.
- Güntekin, R. (1976g1). "Mektup". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.604-607.
- Güntekin, R. (1976h1). "Romandan Piyas Çıkarmak-2". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.117-121.
- Güntekin, R. (1976ı1). "Romandan Piyas Çıkarmak-1". K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.112-116.

- Güntekin, R. (1976i1). “Yamalar”. K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.579-592.
- Güntekin, R. (1976j1). “Manzûm Bir Milli Piyes”. K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.565-574.
- Güntekin, R. (1976k1). “Mektep Temsilleri Hakkında”. K. Yavuz (haz.). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.270-275.
- Güntekin, R. (1989). “İlk Gözağrılarım”. *Argos*, 16: 134-137.
- Güntekin, R. (2005). *Sönmüş Yıldızlar*. İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- Güntekin, R. (2012). *Hadiye'ye Mektuplar*. M.F.Kanter (ed.). İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- Güntekin, R. (2014). *Gizli El*. İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, R. (2015). *Anadolu Notları I-II*. İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- Hoyi, İ. (1923). “Gönül Piyesi Etrafında”. *Vatan*, 40: 3.
- Hoyi, İ. (1946). “Dram Kısımında Ağlayan Kız”. *Son Saat*, 23.02.1946: 23.
- Hoyi, İbrahim. (1957). “Yeni Tiyatroda Tanrı Dağı Ziyafeti”. *Şehir*, 343: 2,5.
- İhsan, H. (1338). “Tiyatro”. *Dergâh*, 26: 29.
- İleri, S. (1974). “Yeniden Reşat Nuri Güntekin”. *Yeni Ufuklar*, 22(254): 36-39.
- İleri, S. (1989). “Diktatör”. *Argos*, 16: 157-158.
- İleri, S. (1994). “Reşat Nuri'yi Okumak ve Anlamak”. *Cumhuriyet*, 25184: 12.
- İpşirli, M. (1993). “Cer”. *DİA*. İstanbul, 7: 388-389.
- Kanter, M. F. (2006). *Ölümünün 50. Yılında Belgelerle Reşat Nuri Güntekin*. İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- Kanter, M. F. (2009). “Yaprak Dökümü Romanında Yapı ve İzlek”. *Turkish Studies*, 4: 1588-1620.
- Kaplan, M. (1957). “Öğretmenler ve Memurlar Romancısı Reşad Nuri”. *İstanbul*, 1: 5-7.
- Karaburgu, O. (2001). *Reşat Nuri Güntekin'in Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Karaburgu, O. (2006). “Reşat Nuri'nin Bilinmeyen Remiz ve Müstear İsimleri”. *Türk Dili*, 660: 525-535.
- Karaca, Ş. (2006). “Tanzimattan Cumhuriyete Türk Tiyatro Edebiyatı Literatürü”. *TALİD*, 4(7): 143-173.
- Kemal, N. (1958). *Akif Bey*. R.N.Güntekin (haz.). Maarif Basımevi, Ankara.
- Kemal, N. (1996). “Tiyatro”. K.Yetiş (haz.). *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. Alfa, İstanbul, s. 88-92.

- Korkmaz, R. (2004). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. Türksoy, Ankara.
- Köse, S. (1998). “Hülle”. *DİA*. İstanbul, 18: 475-477.
- Kutlu, M. Erverdi, E. Kara, İ. Erdem, A. (ed.). (1979). *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Meinecke, M. (1957). “R.Nuri Güntekin için...”. *Türk Tiyatrosu*, 304: 11.
- Naci, F. (1995). *Reşat Nuri'nin Romancılığı*. Oğlak Yayınları, İstanbul.
- Nayır, Y. N. (1976). *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*. Varlık Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Ö. (1994). “1930-1940 Arası Eleştirisine Genel Bir Bakış”. E.Sevinçli, N. Özdemir, E. Çamurdan, Z. İpşiroğlu, Ç. T. Ergand, S. Arslan (haz.). *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.65-69.
- Nutku, Ö. (2013). *Dram Sanatına Giriş*. Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Ö. (2015). *Darülbeydi'den Şehir Tiyatrosu'na*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ozansoy, H. F. (1920). “Hançer”. *Temaşa*, 23-24: 3-6.
- Ozansoy, H. F. (1957). “İki Dostumun Ölümü Karşısında”. *Türk Tiyatrosu*, 304: 6-7.
- Önertoy, O. (1981). “Reşat Nuri Güntekin”. *Türk Dili*, 360: 367.
- Önertoy, O. (1983). *Reşat Nuri Güntekin*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Önertoy, O. (1989) “Reşat Nuri'nin Eserlerinin Kaynağı: Anadolu Notları”. *Hürriyet Gösteri*, 109: 19-23.
- Özcan, H. (1943). “Niçin Tekrar Piyes Yazdım”. *Perde Sahne*, 11: 3, 16.
- Özdemir, N. (2013). “Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Yol Vergisi”. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 32: 213-247.
- Poyraz, T. ve Alpbek, M. (1957). *Reşat Nuri Güntekin Hayatı ve Eserlerinin Tam Listesi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Rey, E. R. (1957a). “Bu Gece Başka Gece”. *Tercüman*, 656: 3.
- Rey, E. R. (1957b). “Tanrıdaki ziyafeti”. *Tercüman*, 613: 3.
- Sakallı, F. (2011). “Reşat Nuri Güntekin’in Balıkesir Muhasebecisi Adlı Oyununda Toplumsal Eleştiri”. *Türkbilig*, 21: 173-182.
- Sevengil, R. A. (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Sevinçli, E. (1994). “1923-1930 Türk Tiyatrosu’nda Oyun Eleştirisinin Tarihi Üstüne Notlar”. E.Sevinçli, N. Özdemir, E. Çamurdan, Z. İpşiroğlu, Ç. T. Ergand, S. Arslan (haz.). *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. XXIII-XXVII.

- Simavi, S. (1957). “Üstadla Konuşmalar Reşat Nuri Bey”. H.Yücebaş (haz.). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. Yeni Matbaa, İstanbul, s.38-42.
- Siyavuşgil, Sabri E. (1953). “Balıkesir Muhasebecisi”. *Yeni Sabah*, 4956: 4.
- Şener, S. (1971). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi ve Kültür Sorunları (1923-1970)*. Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Şener, S. (1972). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)*. Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Şener, S. (1989). “Oyun Yazarı Reşat Nuri Güntekin”. *Hürriyet Gösteri*, 109: 23-27.
- Şener S. (1981). “Reşat Nuri Güntekin’in Oyun Yazarlığı”. *Türk Dili*, XLIII(360): 370-377.
- Şener, S. (1990). “Tiyatro Eserlerimizde Kadın İmaji”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33: 467-475.
- Şener, S. (2007). *Oyunlar ve Gerçekler*. Dost Yayınları, Ankara.
- Tanpınar, Ahmet H. (2011). “Reşat Nuri ve Eserleri”. Z.Kerman (ed.). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Dergâh Yayınları, İstanbul, s.457-462.
- Taydaş, N. (2000). *Reşat Nuri Güntekin’in Oyun Yazarlığı*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Toker, M. (1946). “Şehir Dram Tiyatrosunda bir komedi”. *Cumhuriyet*, 8017: 2.
- Töre, E. (2009). “Türk Tiyatrosunun Kaynakları”. *Turkish Studies*, 4(1): 2181-2348.
- Türk Tiyatrosu* (1949), 222: 9.
- Türk Tiyatrosu* (1949), 223: 9.
- Uysal, Sermet S. (1957). “Eşlerine Göre Ediplerimiz: Hâdiye Güntekin Bize Reşat Nuri’yi Anlatıyor”. H.Yücebaş (haz.). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. Yeni Matbaa, İstanbul, s.7-11.
- Ünaydın, Ruşen E. (1957a). “Bir Konuşma”. *Türk Tiyatrosu*, 304:5.
- Ünaydın, Ruşen E. (1957b). “Reşat Nuri Güntekin’i Anarken”. *Türk Tiyatrosu*, 304: 3-5.
- Yalçın, N. (1954). “Tanrıdağı Ziyafeti”. *Forum*, 2(14): 16.
- Yesari, M. (1944). “Tiyatro Muharrirlerimiz Reşad Nuri Güntekin”. *Perde Sahne*, 12: 5.
- Yetkin, Suut K. (1957). “Reşat Nuri İçin”. *Varlık*, 445:3.
- Yücebaş, H. (1957). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. Yeni Matbaa, İstanbul.
- Yy. (1994). “Adaptasyon Hastalığı”. E.Sevinçli, N. Özdemir, E. Çamurdan, Z. İpşiroğlu, Ç. T. Ergand, S. Arslan (haz.). *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.14-15.
- Zülfikar, H. (1979). *Reşat Nuri Güntekin'in Hançer, Hülleci, Yaprak Dökümü, Eski Şarkı, Tanrı Dağı Ziyafeti, Balıkesir Muhasebecisi Adlı Oyunlarında Tipler*.

Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.



Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI : Demet SUSTAM

Doğum Yeri - Tarihi: Şişli-04.01.1992

Eğitim Durumu

Mezun Olduğu Lise : İstanbul Maçka Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi

Lisans Diploması : Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Antalya, 2014.

Yabancı Dil : İngilizce

İş Denevimi

Çalıştığı Kurumlar : Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü.

E-Posta : demetsustam@akdeniz.edu.tr